

# **La Explicación de la Guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán**

**Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines**

**Doktors der Philosophie**

**am Fachbereich 2: Philologie / Kulturwissenschaften der**

**Universität Koblenz-Landau**

**vorgelegt im Fach Musikwissenschaft am Institut für**

**Musikwissenschaft und Musikpädagogik**

**von Israel Salvador Vazquez Zerecero**

**geb. am 1. Juni 1978 in Guadalajara, Mexiko**

**Erstgutachterin: Prof. Dr. Petra Weber**

**Zweitgutachterin: Prof. Dr. Cristina Urchueguía**

**November 2015**

**Dedico esta tesis a Milagros Zerecero**

**Por su valioso consejo y apoyo incondicional**

## Resumen

La tesis doctoral examina los tres manuscritos conocidos hasta hoy de la *Explicación de la Guitarra*, primer método para guitarra de seis órdenes conocido hasta escrito por Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Fue escrito primeramente cuando Vargas y Guzmán era *vecino de la ciudad de Cádiz*, en 1773; y copiado en dos ocasiones cuando el autor era *maestro de este instrumento* en la Ciudad de Veracruz, en 1776. Después de 200 años, específicamente en 1974, se dio la primera referencia de un manuscrito de este método, fechado en Veracruz en 1776, que se resguardaba en la Biblioteca Newberry de Chicago. Años más tarde, ya en 1980, la doctora María Fernanda García de los Arcos encontró en el Archivo General de la Nación (AGN) la segunda copia manuscrita, con la misma información de lugar y fecha que la anterior, pero que contenía una diferencia sustancial con el primero: 13 Sonatas para guitarra y bajo continuo. El tercero de ellos, fechado en Cádiz en 1773, fue adquirido por el investigador Ángel Medina Álvarez en una librería anticuaria a fines de los años 70; pero no fue sino hasta 1989, que decidió dar noticias de él y publicarlo posteriormente. A su vez, este manuscrito contiene una diferencia sustancial: un *Tratado de Rasgueado*. Además de esas diferencias sustanciales, la *Explicación de la Guitarra*, en su conjunto contiene, un *Tratado de Punteado* y un *Tratado de Bajo* continuo para guitarra.

El estudio establece la relación entre cada uno de los manuscritos; define sus contenidos y analiza los principios y fundamentos que sustentan las innovaciones de ellos sobre los ya conocidos por el autor; establece la relación entre los contenidos teóricos y prácticos; compara su evolución; los sitúa en un contexto histórico; establece su relación con otros métodos de la misma índole, así como con métodos de características similares; compila sus fuentes y determina la influencia que tuvieron éstas sobre la *Explicación de la Guitarra* y ésta sobre aquellas; y determina su importancia histórica y teórica en la música para este instrumento.

## **Declaración: Al curioso lector**

La presente tesis doctoral es el resultado de cuatro años de trabajo. La idea surgió primeramente por el interés de conocer la música instrumental en México hasta antes de la independencia: específicamente en el siglo XVIII. Para abril del año 2010, cuando la idea se había focalizado a la música del Archivo de la Catedral de Guadalajara, tuve la oportunidad de conocer, por medio del director de la *Koblenz International Guitar Academy* – Georg Schmitz – a la doctora Petra Weber, a quien le informé del interés que tenía en realizar un estudio sobre la música resguardada en este recinto jalisciense. Después de año y medio de intentos fallidos para lograr los permisos y poder llevar a cabo la investigación, decidimos buscar otras opciones. Fue entonces cuando la doctora Weber me propuso buscar a un experto en la música mexicana de este periodo, que me pudiera dar una mejor orientación. Así conocí a la doctora María de la Luz Enríquez Rubio, quien propuso, siendo yo guitarrista, hacer el estudio sobre el método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán; método de importancia histórica para el instrumento y del que poco se ha estudiado.

Fue un reto muy enriquecedor y productivo. En un principio, de la música para guitarra, solo tenía el conocimiento de las obras de Santiago de Murcia que habían sido encontradas en México y en Chile, pero ¿de Juan Antonio de Vargas y Guzmán? ¿Quién fue este compositor? ¿Qué música compuso? ¿Qué trascendencia tiene para la historia de la música en México? ¿Por qué se sabe tan poco de él y por qué los guitarristas mexicanos en particular y en el mundo de la guitarra en general tocan poco o nada la música de Vargas y Guzmán? ¿Dónde se puede encontrar información sobre él y de su música? Y al pasar el tiempo fueron surgiendo otras cuestiones técnicas sobre su música y sobre su método, ¿Cómo suenan las trece sonatas? ¿Qué tipo de guitarra tocaba Vargas y Guzmán? ¿Qué contienen los ejemplares de su método? ¿En qué se diferencian? ¿En qué condiciones se encuentran los manuscritos? ¿Cómo llegaron a sus destinos? ¿Existe otra obra del autor?

Fue muy grato emprender una investigación que tendría que ver con un compositor español que había vivido en Veracruz en el siglo XVIII y que había compuesto música profana. Pero más aún; que la música que había compuesto era para guitarra y bajo continuo. Así pues, me sumergí en la lectura de los manuscritos y realicé un estudio preliminar que arrojó información histórica relacionada con el instrumento; información sobre los estudios ya realizados por otros investigadores; y al adentrarme más en los contenidos de la obra, comprendí la necesidad de hacer una investigación profunda sobre el método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán.

El presente estudio consiste en un análisis exhaustivo de todos los contenidos de los tres manuscritos de la *Explicación de la Guitarra*. La tesis está dividida en cuatro partes: la *Introducción*, donde se establece el marco teórico, se determinan las preguntas y objetivos de investigación que se buscan contestar en la presente investigación y se hace una descripción y una valoración crítica de los textos publicados relacionados con la *Explicación de la Guitarra*; y tres capítulos que tratan de los manuscritos en sí, organizados de acuerdo a los planteamientos de problemas de investigación. En ellos se determina la procedencia de los manuscritos; se discuten sus semejanzas y sus diferencias y se hace un análisis detallado de todos los contenidos en general y en particular de los tres tratados que componen el método en su conjunto: el *Tratado de Rasgueado*, el *Tratado de Punteado* y el *Tratado de Bajo*.

## **Agradecimientos**

El presente trabajo no habría sido posible sin el apoyo incondicional de mi madre y mis hermanos; de la doctora y profesora Petra Weber del Departamento de Musicología de la Universidad de Koblenz, asesora principal del presente estudio; de la doctora María de la Luz Enríquez Rubio, profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la doctora Cristina Urchueguía, quien tomó la difícil tarea de asesorar la presente tesis doctoral en el último tramo del desarrollo de la presente disertación, quienes me apoyaron en todo momento, de una u otra forma con sus puntos de vista siempre acertados y con el conocimiento pleno del presente tema de estudio.

La adquisición de una copia del manuscrito de la *Explicación de la Guitarra*, resguardado en la Biblioteca Newberry de Chicago, no habría sido posible sin la ayuda de la investigadora Ginger Frere, a quien agradezco infinitamente por este conducto ya que amablemente escaneó el manuscrito e indagó los datos correspondientes sobre su procedencia.

También agradezco a los investigadores que me orientaron y compartieron sus experiencias y conocimientos con respecto al tema: a la doctora María Fernanda García de los Arcos y al doctor Ángel Medina Álvarez.

# Índice de Contenidos

<b>Abreviaturas:</b> .....	<b>10</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>11</b>
I. ....	11
II. ....	17
III.....	25
IV.....	28
<b>Capítulo I. El Tratado de Rasgueado</b> .....	<b>32</b>
Descripción de la Guitarra y las guitarras de la <i>Explicación</i> .....	32
Las cuerdas .....	37
Del modo en que se ponen los trastes .....	40
Encordadura .....	40
Diferencias en la encordadura de Vargas y Guzmán y otros autores.....	42
La vihuela y guitarra de cuatro órdenes como instrumentos de acompañamiento en el Siglo XVI .....	46
Antecedentes del “ <i>Nuevo Modo</i> ” y los estilos catalán, italiano y castellano .....	52
El Estilo Catalán.....	55
El Estilo Italiano.....	57
El Estilo Castellano .....	60
Evolución de los Tres Estilos .....	61
Los tres estilos de acuerdo con Vargas y Guzmán.....	62
El <i>Nuevo Modo</i> de Vargas y Guzmán .....	63
Instrumentos Acompañados .....	76
Golpes de Rasgueo en el <i>Nuevo Modo</i> .....	77
Los <i>Sones</i> o Secuencias Cordales de Rasgueo de Vargas y Guzmán y su presencia en Iberoamérica.....	82
Conclusiones .....	103
<b>Capítulo II. El Tratado de Punteado</b> .....	<b>105</b>
Antecedentes de la Guitarra de Punteado.....	105
Razones de la llegada tardía de la ejecución de la guitarra por nota.....	105
La fusión del rasgueado y el punteado .....	106
Evolución del rasgueado y el punteado .....	110
La lectura del bajo continuo y la tablatura .....	111
Los primeros ejemplos de música para guitarra escrita por nota en España.....	112
Música para guitarra por nota en Francia .....	114
Vargas y Guzmán y su posición ante la tablatura .....	120
Vargas y Guzmán como pionero en la lectura por nota en España.....	122
La música para guitarra por nota y la elección de su clave de escritura .....	123
Los temas tradicionales de teoría musical .....	125
Las notas Mi, Fa, Si y Do en la armonía del <i>Tratado de Rasgueado</i> y de <i>Punteado</i> .....	127
La Ornamentación .....	130
La apoyatura .....	131
El trino.....	137

El trino, desde la nota auxiliar o la nota real .....	140
El trino cuando no está señalado y las diferencias en los ejemplares .....	147
Ligadura .....	153
Pasos de tres y seis .....	154
El calderón como ornamento.....	156
Técnica de la guitarra .....	158
Evolución de la técnica en la música de ambos ejemplares .....	170
La música para punteado en E-CAD y MEX-Magn .....	171
Versión de las 13 Sonatas de Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero .....	172
Relación de las Sonatas de MEX-Magn con las sonatas para guitarra del Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII).....	174
Conclusiones .....	178
<b>Capítulo III. El Tratado de Punteado Haciendo la Parte del Bajo.....</b>	<b>180</b>
Métodos de bajo continuo para guitarra y desempeño del guitarrista.....	180
Las <i>Reglas Generales de Acompañar</i> de Joseph de Torres .....	185
Métodos de bajo continuo referidos en las <i>Reglas Generales</i> .....	192
Coincidencias de las <i>Reglas Generales</i> y la <i>Explicación de la Guitarra</i> enunciadas por los editores Escorza-Robles .....	196
Las <i>Reglas Generales de Joseph de Torres</i> , desde el punto de vista del guitarrista.....	197
Tonos naturales y su acompañamiento con tercera mayor y menor .....	197
Género cromático y enarmónico .....	201
Las claves .....	204
Tonos de canto de órgano en la guitarra .....	206
Regla General para reconocer los tonos .....	211
Cláusulas .....	216
Consejos para el guitarrista .....	220
Las consonancias llanas .....	223
Reglas de bajo continuo .....	224
Ascenso y descenso del semitono menor .....	225
Ascenso de segunda mayor y menor .....	226
Salto de tercera .....	229
Salto de cuarta descendente, quinta ascendente .....	231
Salto de sexta, séptima y octava.....	231
Resumen de todos los movimientos .....	233
Las disonancias .....	236
Apoyatura o <i>Mala por glosa</i> .....	236
Suspensión o <i>Ligadura en común</i> .....	237
Los últimos capítulos y conclusiones.....	241
<b>Conclusiones finales .....</b>	<b>244</b>
Investigaciones futuras .....	246
<b>Bibliografía .....</b>	<b>248</b>
<b>Lista de Figuras .....</b>	<b>255</b>
<b>Lista de Cuadros.....</b>	<b>261</b>





**Abreviaturas:**

Siglas de los manuscritos de la <i>Explicación de la Guitarra</i> de acuerdo con la catalogación RISM	
Manuscrito de Cádiz:	E-CAD
Manuscrito del Archivo General de la Nación de la Ciudad de México:	MEX-Magn
Manuscrito de la Biblioteca Newberry de Chicago	US-CHIn

## Introducción

### I.

El presente trabajo hace un análisis de los tres manuscritos conocidos hasta el momento del método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán fechados, uno de ellos, en Cádiz en 1773 y, dos de ellos, en Veracruz en 1776.<sup>1</sup> Sus contenidos no sólo demuestran la tradición arraigada de la manera de ejecutar la guitarra con la técnica del rasgueado, cimentada en el empleo de tablas de acordes conocidas como *alfabetos*, utilizadas para relacionar posiciones, de acordes realizados por la mano izquierda y que se identificaban de acuerdo a su origen – el *alfabeto* italiano, el castellano y el catalán – sino también, el desarrollo y apertura de un guitarrista a las nuevas corrientes de ejecución que habrían iniciado primero en Italia y en Francia unos diez años antes, hacia la ejecución del punteado y la lectura y escritura de la música por nota.

Durante esos años, la guitarra también sufrió un cambio sustancial: la adición del sexto orden. Pionero e innovador en ese cambio, Juan Antonio de Vargas y Guzmán, escribe el primer método hasta ahora conocido para la nueva guitarra – probablemente el único método para guitarra escrito en siglo XVIII en México – explorando al máximo y en la medida de sus posibilidades técnicas, el nuevo recurso sonoro y ampliando el registro del instrumento. Es con la adición del sexto orden con lo que Vargas y Guzmán crea una nueva tabla de acordes para su *Tratado de Rasgueado* en el que ofrece una versión guitarrística de las *Reglas*

---

<sup>1</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio. *EXPLICACION / De la Guitarra de Rasgueado, / Punteado, y Haciendo la parte de / el Baxo repartida en tres Tra- / tados por su orden / DISPUESTA / Por Don Juan de Vargas, y Guz-/man vecino de esta Ciudad / de Cadiz / Año de 1773.* (E-CAD). Actualmente en la biblioteca particular de Ángel Medina Álvarez en la ciudad de Oviedo, España.

VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio. *Explicación / Para tocar la Guitarra de Punteado / por Mussica o Cifra, y Reglas útiles / para Acompañar con ella la Parte / de el Baxo / DIVIDIDA EN DOS TRATADOS / SU AUTOR / Don Juan Antonio de Vargas y / Guzman, Professor de este Instru-/ mento en la Ciudad de la Vera-Cruz / Año de 1776.* (MEX-Magn) Actualmente se encuentra en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México, en: Galería 4. Indiferente Virreinal, caja-exp.: 0463-002. D.G. Ayuntamientos. Años: 1776, fs. 146.

VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio. *EXPLICACION / PARA TOCAR LA GUITARRA DE PUNTEADO POR / MUSICA O SIFRA, Y REGLAS UTILES PARA / ACOMPAÑAR LA PARTE / DEL BAJO / DIVIDIDA EN DOS TRATADOS POR / D' JUAN ANTONIO VARGAS Y / GUZMAN, PROFESOR DE ESTE YNSTRUMENTO / EN LA CIUDAD DE VERACRUZ / AÑO DE 1776.* (US-CHI) Actualmente se encuentra en el cuarto piso de la biblioteca Newberry de Chicago, dentro de las Colecciones Especiales como lo enuncia su clasificación: Special Collections 4th Floor – VAULT Case MS VMT 582 .V29e. De acuerdo con la investigadora Ginger Frere, el ejemplar fue adquirido por la biblioteca el 5 de julio de 1893 en Bangs and Co., un vendedor de Nueva York, cuando la biblioteca realizó una larga serie de compras y aumentó rápida y considerablemente sus acervos. El recibo de pago tenía el número 189, producto 2025, lote 22. Sin embargo, el manuscrito no fue catalogado sino hasta 1940.

*Generales de Acompañar* – método de bajo continuo – de Joseph de Torres,<sup>2</sup> en su *Tratado de Bajo*.

El presente estudio confirma que Juan Antonio de Vargas y Guzmán fue testigo y partícipe del término de una época en la historia de la guitarra y el inicio de otra. La muestra fidedigna de la transición de una época a la otra nos la ofrece el cambio de postura por parte del autor con respecto a la técnica de la guitarra, la escritura de su música y la evolución de los manuscritos entre los años 1773 y 1776. Junto con la obra de Santiago de Murcia – las *Cifras Selectas*,<sup>3</sup> encontrada en Chile, el *Códice Saldívar No. 4*<sup>4</sup> y las *Passacalles y Obras*,<sup>5</sup> ambas encontradas en México, el *Libro de Zifra* de autor anónimo<sup>6</sup> y el *Cuaderno de Música para Guitarra* de Mathias Maestro<sup>7</sup>, ambos encontrados en Perú, los manuscritos MEX-Magn y US-CHIn se encuentran entre las obras del período colonial producto de los viajes y la estadía de músicos españoles en los virreinos de América. El hecho de tratarse de música meramente profana lo vuelve aún más excepcional considerando que la música encontrada en los archivos históricos de catedrales, conventos y museos, es en su mayoría música con fines religiosos; y, a pesar de que la obra de Vargas y Guzmán no tuvo la fortuna de haber sido publicada en su tiempo, “es razonable suponer que una buena parte de las obras [para guitarra] que circulaban [durante el siglo XVIII] lo hacían por medio de copias escritas a

---

<sup>2</sup> TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO, José de (Joseph de Torres). *Reglas Generales de Acompañar en Órgano, Clavicordio, y Arpa, con solo saber cantar la parte, o un bajo en canto figurado. Distribuidas en tres partes. En la primera, se enseñan los fundamentos, que deben preceder al acompañar, en la segunda el modo de acompañar, usando solo de especies consonantes, y en la tercera el modo de practicar las especies falsas, así dentro de la ligadura, como fuera de ella. Compuestas por Don Joseph de Torres, organista principal de la Real Capilla.* Madrid, Imprenta de Música, 1702.

TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO, José de (Joseph de Torres). *Reglas Generales de Acompañar en Órgano [...] Añadido ahora por un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las obras de música, según el estilo italiano.* Madrid, Imprenta de Música, 1736.

<sup>3</sup> MURCIA, Santiago de. *Cifras Selectas de Guitarra.* Año de 1722. Actualmente en posesión de la Biblioteca de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica de Chile en la Colección Patrimonial con el número: P787.87 M973m 1722 v.1 c.1.

<sup>4</sup> MURCIA, Santiago de. *Códice Saldívar No. 4.* Ciudad de México, Archivo de la Señora Elisa Osorio Bolio de Saldívar.

<sup>5</sup> MURCIA, Santiago de. *Passacalles y Obras de Guitarra por Todos los Tonos Naturales y Accidentales.* En posesión de la Biblioteca Británica en Londres, Inglaterra.

<sup>6</sup> ANÓNIMO. *Libro de Zifra.* (Finales del siglo XVIII) En posesión del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia de Lima, Perú.

<sup>7</sup> MAESTRO, Mathias José. *Cuaderno de Música para Guitarra.* Lima, 1786. En posesión particular de Javier Echeopar Mogilardi.

mano que pudieron haberse perdido, lo cual ha sido confirmado por otros estudiosos de la imprenta musical y de la música española para guitarra.”<sup>8</sup>

Según apuntan los editores Escorza-Robles, la primera mención de la existencia del manuscrito US-CHIn la dio Isabel Pope en la sesión del 2 de noviembre de 1974 del *American Musicological Society*, quien anunció que dicho método para guitarra se resguardaba, junto con otros manuscritos mexicanos, en la Biblioteca Newberry de Chicago.

El primer encuentro con el ejemplar MEX-Magn, según me informó la historiadora María Fernanda García de los Arcos, fue cuando ella estaba trabajando en el año 1980 como coordinadora de la Secretaría de Cámara del Virreinato del mencionado archivo; en aquel entonces situado en la calle Tacuba de la ciudad de México,. Su labor consistía, cuenta la historiadora, en ordenar y clasificar un material en extremo variado. Fue allí que, entre la diversidad y desorden en que se hallaban esos papeles, apareció el volumen encuadernado en piel y en buen estado de conservación. Acto seguido, lo fichó provisionalmente y se dedicó a indagar sobre él, sin resultados; aunque posteriormente averiguó que se trataba de un caso singular.<sup>9</sup> No era extraño ya que correspondía a la Secretaría de Cámara donde se encontraban muchos documentos pertenecientes a la vida cotidiana del palacio del virrey y otros altos personajes. Posteriormente, entabló comunicación con José Antonio Robles-Cahero para que se publicaran finalmente los tres volúmenes en 1986.

En el mismo orden de cosas, el ejemplar E-CAD fue adquirido por el doctor Ángel Medina Álvarez en una librería anticuaria, según me lo informó el investigador, a finales de los 70, cuando estaba en la universidad; pero no fue sino hasta 1989 que dio noticia de él a la revista *Inter-American Music Review*.<sup>10</sup> De acuerdo con lo que comenta el doctor Medina, es de suponer que el fondo en el que estaba el manuscrito de Vargas procedía de Sevilla, no de Cádiz.

A diferencia de los manuscritos MEX-Magn y E-CAD, el ejemplar US-CHIn no ha sido publicado. De los tres ejemplares, sólo el de Cádiz, aunque no de manera facsimilar, se han beneficiado de la tecnología de la digitalización, por lo que su consulta resulta ser accesible; contrario al caso del ejemplar US-CHIn, cuya consulta es únicamente presencial.

<sup>8</sup> CORONA ALCALDE, Antonio. *Dos Sonatas Novohispanas para Guitarra del Siglo XVIII: Un Caso de Musicología Forense*. Anuario Musical, No. 62, enero-diciembre 2007, 205-228. ISSN: 0211-3538. p. 207.

<sup>9</sup> Información proporcionada por la doctora María Fernanda García de los Arcos mediante comunicaciones electrónicas que mantuve con ella en la recta final del presente trabajo; entre octubre y diciembre del 2014.

<sup>10</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. “*Un Nuevo Manuscrito del Tratado de Guitarra de Vargas y Guzmán (Cádiz, 1773)*”, *Inter-American Music Review*, X, no. 2, 1989, pp. 61.66.

Las primeras diferencias en los contenidos de los tres ejemplares las arrojan los títulos de cada uno. El más antiguo, escrito en Cádiz en 1773, E-CAD, es el único que contiene un *Tratado de Rasgueado*, mientras que el ejemplar MEX-Magn muestra diferencias de contenido, de origen y de tiempo, al haber suprimido el mencionado tratado e incluido trece sonatas para guitarra y bajo continuo y haber sido escrito en Veracruz en el año de 1776.

Por otro lado, US-CHIn, aunque fue fechado también en Veracruz en 1776, contiene diferencias claras en la caligrafía del texto, por lo que se asume que fue escrito por otro copista, muy probablemente de origen mexicano, dadas las faltas ortográficas producidas entre la letra “s” y la “c”, señaladas ya por Ángel Medina en su *Estudio Introductorio*. En la portada de dicho ejemplar, la palabra “cifra” está escrita con la letra s. Salvo esas diferencias, el contenido expresado en la portada, es igual a MEX-Magn, no así el contenido del manuscrito, pues este ejemplar carece de las trece sonatas.

De manera general, la ausencia del *Tratado de Rasgueado* en los ejemplares americanos se debe a la transición en la que el autor se encontraba con respecto a la música para guitarra y todo lo que tuviera relación con ella: el instrumento, la composición, la escritura, la ejecución, la técnica, por mencionar algunos.<sup>11</sup> Más allá de la ausencia de este tratado, Vargas y Guzmán se preocupó por una nueva corriente en la ejecución de la guitarra que se estaba generando al mismo tiempo en otros países de Europa, principalmente en Italia y en Francia y escribió la música del ejemplar MEX-Magn únicamente por nota dejando de lado el empleo de la tablatura, recurso para los que no sabían tocar música por nota.

En lo que corresponde a la música incluida en los manuscritos, los tres ejemplares presentan distinciones particulares. E-CAD contiene una sección de música escrita para guitarra y bajo continuo escrita por nota y en algunos casos, con su respectivo equivalente en la tablatura de la primera guitarra. La denomina el autor *Variedad de Sones* y en ella se incluyen diez minuets, un *Paspié*, un *Amable*, una *Marcha de Nápoles* y un *Allegro*.

MEX-Magn contiene una sección con música de mayor calado y de más complejidad. Son trece sonatas para guitarra y bajo continuo – este último, pensado para ser realizado por una segunda guitarra – escritas únicamente por notación y ordenadas en grupos de tres de acuerdo a su tonalidad, sumando cuatro grupos y una sonata, la Sonata XIII, que no se integra a las otras. En este manuscrito, Vargas y Guzmán no contempla incluir la mencionada tabla de acordes, a pesar de que su *Nuevo Modo* supera las expectativas, en funcionalidad, a los estilos

---

<sup>11</sup> Véase el análisis del *Tratado de Rasgueado* en el Capítulo I de esta tesis.

italiano, castellano y catalán. Por el contrario, Vargas y Guzmán, con sus trece Sonatas, decide evolucionar y estar a la par de sus colegas en Francia, que diez años antes ya publicaban música escrita únicamente por nota, dejando de lado la tablatura. Si no es el primero en Europa, es el primer español que decide romper con el uso tradicional de la tablatura en España. Por ende, en América es el pionero de la guitarra en la transición del barroco español, el barroco americano y el inicio del siglo de oro de la guitarra.

El instrumento para el que las diferentes versiones de la *Explicación de la Guitarra* fueron escritas, presenta algunas diferencias. En E-CAD, incluye un capítulo sobre cómo colocar los trastes aunque reconoce que “regularmente las guitarras están entrastadas con ligaduras de alambre”. También, en E-CAD, realiza una descripción de una guitarra de 10 trastes e incluye un dibujo de una guitarra que representa tal descripción, el cual sólo aparece en el mencionado ejemplar. En MEX-Magn, no hace señalamientos sobre cómo colocar los trastes móviles, por lo que se asume que las guitarras que circulaban en su entorno ya estaban construidas con los trastes fijos. En los ejemplares de Veracruz, su descripción de la guitarra representa una de doce trastes. Cabe señalar que a pesar de que la descripción que da el autor de la guitarra en el ejemplar de Cádiz se refiere a una guitarra de diez trastes, el *Tratado de Punteado* contiene los trastes 12, 13 y 14 por lo que se puede asumir que la guitarra de Vargas y Guzmán llegó a tener más de 12 trastes a pesar de que la nota más aguda en la música de E-CAD y MEX-Magn no va más allá del traste doce de la primera cuerda.

A manera de síntesis se incluye el siguiente cuadro que demuestra las diferencias estructurales entre los tres manuscritos:

E-CAD	MEX-Magn	US-CHIn
<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Escrito en 1773</li> <li>❖ Tratado de Rasgueado, Tratado de Punteado, Tratado de Bajo</li> <li>❖ Obras menores: 11 Minuetos, 1 Pasié, 1 Amable, 1 Marcha de Nápoles, 1 Allegro</li> <li>❖ Manuscrito en posesión particular. Se puede consultar en la edición de Medina en: <a href="http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es">www.bibliotecavirtualdeandalucia.es</a></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Escrito en 1776, copia de E-CAD del propio autor</li> <li>❖ Tratado de Punteado, Tratado de Bajo</li> <li>❖ 13 Sonatas para guitarra y bajo continuo</li> <li>❖ Manuscrito resguardado en el AGN de la Ciudad de México. Se puede consultar una versión digitalizada en las computadoras del AGN. Los costos de copia por <i>foja</i> son bastante elevados</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Escrito en 1776, copia de MEX-Magn realizada por un copista mexicano</li> <li>❖ Tratado de Punteado, Tratado de Bajo</li> <li>❖ No contiene música</li> <li>❖ Manuscrito resguardado en la Biblioteca Newberry de Chicago. El manuscrito se puede consultar de manera presencial. La biblioteca cuenta con un microfilm que se puede escanear sin costo.</li> </ul>

**Cuadro 1. Diferencias estructurales entre los tres manuscritos**

Dicho esto, durante el desarrollo de la presente investigación surgieron interrogantes sobre los tres manuscritos de la *Explicación de la Guitarra*, como entidades únicas y como un método en su conjunto. Tales interrogantes tuvieron que ver con los principios en que se fundamenta la invención de una nueva tabla de acordes propuesta por Vargas y Guzmán, sus antecedentes y consecuencias históricas, además de los procesos evolutivos de la técnica de rasgueado en la *Explicación de la Guitarra* en cuanto a su ejecución y escritura, en comparación con los golpes de rasgueo en autores que emplearon otros estilos de acompañamiento.

Otras cuestiones tuvieron que ver con la necesidad planteada por el autor de desprenderse de la escritura de la música en tablatura con la ejecución de la guitarra usando aquélla con la inclusión de elementos tradicionales de teoría musical y con la forma en que son abordados por el autor. Otras, sobre los elementos de la técnica de la guitarra de punteado y la evaluación de la funcionalidad causa-efecto que tienen éstos en la música, sobre su relación



con la música incluida en E-CAD y MEX-Magn y las diferencias existentes entre la teoría de la técnica del *Tratado de Punteado* y los elementos puestos en práctica que se observan en la música de los manuscritos.

Por último, se generaron incógnitas alrededor de la ejecución del bajo continuo y la propuesta de Vargas y Guzmán sobre esta técnica de acompañamiento, sus antecedentes, semejanzas y diferencias con otros autores. De manera específica, las interrogantes tuvieron que ver con la influencia que tuvo el organista Joseph de Torres y su método de bajo en la *Explicación de la Guitarra*, el enfoque que dio Vargas y Guzmán a las normas descritas por Joseph de Torres en las *Reglas Generales de Acompañar*; la forma en que Vargas y Guzmán adaptó esas normas y las limitaciones en la técnica de Vargas y Guzmán para la ejecución del acompañamiento de acuerdo con las reglas de acompañamiento propuestas por Joseph de Torres.

## II.

Hasta el momento, son seis los trabajos de investigación escritos sobre la *Explicación de la Guitarra*: la edición de E-CAD de Ángel Medina Álvarez,<sup>12</sup> la edición de MEX-Magn de Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero;<sup>13</sup> un arreglo de las trece sonatas para una guitarra, de Miguel Alcázar;<sup>14</sup> un artículo de Robert Stevenson referente a US-CHIn<sup>15</sup> con una traducción al inglés del mismo;<sup>16</sup> un artículo de Gerardo Arriaga,<sup>17</sup> que estudia el manuscrito MEX-Magn; y un artículo de Antonio Corona Alcalde,<sup>18</sup> quien compara las trece sonatas de

<sup>12</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Estudio Introductorio*. En: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio. *Explicación de la Guitarra*. Ed. Ángel Medina Álvarez. Centro de Documentación de Andalucía, Granada, 1994.

<sup>13</sup> ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO, José Antonio. *Estudio Analítico*. En: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación para Tocar la Guitarra de Punteado por Música o Cifra, y Reglas Útiles para Acompañar con ella la parte del Bajo*. Vol. i. Editorial del Archivo General de la Nación, México, D. F., 1986.

VARGAS Y GUZMÁN. *Explicación para Tocar la Guitarra de Punteado por Música o Cifra, y Reglas Útiles para Acompañar con ella la parte del Bajo*. Vol. ii. *Reproducción Facsimilar*. Editorial del Archivo General de la Nación, México, D. F. 1986.

VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación para Tocar la Guitarra de Punteado por Música o Cifra, y Reglas Útiles para Acompañar con ella la parte del Bajo*. Vol. iii. *Trece Sonatas para Guitarra y Bajo Continuo*. Versión de Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero. Editorial del Archivo General de la Nación. México, D. F. 1986.

<sup>14</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *13 Sonatas for Guitar*. Ed. Miguel Alcázar. Schott, Mainz, 1991.

<sup>15</sup> STEVENSON, Robert: “*Un olvidado manual mexicano de guitarra de 1776*” (primera parte), *Heterofonía*, VIII, 5, 44, septiembre-octubre de 1975, pp. 14-16; “*Un olvidado manual de guitarra de 1776*” (segunda parte), *Heterofonía*, VIII, 6, 44, noviembre-diciembre de 1975, pp. 5-9.

<sup>16</sup> STEVENSON, Robert. “*A neglected Mexican Guitar Manual of 1776*”, *Inter- American Music Review*, I, 2, 1979, pp. 205-210.

<sup>17</sup> ARRIAGA, Gerardo: *El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán*, *Revista de Musicología*, VIII, 1, 1985, p. 100.

<sup>18</sup> CORONA ALCALDE, Antonio. *Dos Sonatas Novohispanas para Guitarra del Siglo XVIII: Un Caso de Musicología Forense*. *Anuario Musical*, No. 62, enero-diciembre 2007, 205-228. ISSN: 0211-3538.

MEX-Magn con dos sonatas de formato similar encontradas en el Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Valladolid (Morelia, México).

La publicación del Centro de Documentación Musical de Andalucía de Oviedo consiste fundamentalmente en una transcripción del manuscrito E-CAD hecha por Ángel Medina en 1994. Además de la transcripción del manuscrito de la *Explicación de la Guitarra*, se encuentran entre los contenidos un “Estudio Introductorio”, una “Tabla Comparativa” y un “Aparato Crítico”.

La transcripción de E-CAD, según Medina, es una “edición crítica del tratado”. Sin embargo, es un infortunio que, como asegura el editor, “la tinta esté muy debilitada en prácticamente todo el texto” para poder reproducirse. Por ello, tuvo que reescribir el documento, para lo que seguramente fueron utilizados los otros dos ejemplares, situación que no está señalada sobre la nueva edición.

Ésta, a pesar de ser una versión moderna, preserva lo esencial del texto. El resultado es una edición cuya escritura se rige por los parámetros de ortografía y puntuación modernas, así como la sustitución de términos caídos en desuso. Para un investigador cuyo objetivo es el análisis musical resulta funcional dado que, como en el manuscrito MEX-Magn, en algunos casos las diferencias de lenguaje dificultan la lectura del texto. Por el contrario, para un investigador cuyos propósitos tienen que ver con algún aspecto del lenguaje, dicha edición no será de gran ayuda.

Por otro lado, en E-CAD hay secciones de suma importancia para realizar un estudio musicológico como el presente, en el que una reproducción facsimilar además de la transcripción resultan indispensables aun cuando su editor asegure que la tinta esté debilitada y prácticamente no se vea, sobre todo por la música ya sea la escrita por notación o en tablatura. Asimismo, los signos del rasgueo y las figuras incluidas por el autor para demostrar lo expresado en el texto, las estructuras armónicas del bajo donde se emplean dichos signos y la tabla de acordes del *Nuevo Modo* son secciones que aunque la tinta se encuentre desgastada habría sido preciso incluir los facsimilares correspondientes para cotejar la transcripción del editor con el original. Al “Estudio Introductorio” me referiré al tratar temáticas específicas.

En cuanto a la “Tabla Comparativa”, quedan demostradas de manera clara y sencilla las diferencias de contenido – específicamente las diferencias en los capítulos – entre los tres ejemplares. Se encuentra dividida en tres columnas en donde la primera se refiere a E-CAD,

la segunda a MEX-Magn y por último a US-CHIn. Los capítulos del ejemplar de Cádiz que no se encuentran en los de Veracruz y de Chicago se encuentran vacíos en la tabla lo que hace ver que el manuscrito de Cádiz es “más completo” en los contenidos teóricos, como lo asegura Ángel Medina. La “Tabla Comparativa” nos ayuda a entender la evolución de un guitarrista que dejó de lado prácticas que comenzaban a ser obsoletas y que se muestran de manera mejorada en E-CAD, tales como la técnica del rasgueado, dando paso a la nueva forma de componer, de escribir y de tocar la guitarra en MEX-Magn, más allá de ser E-CAD un manuscrito “más completo” que el otro o los otros.

Por último, el “Aparato Crítico” incluye todas las diferencias que hay en el texto de los tres ejemplares, palabra por palabra. Para el investigador que no tenga acceso al ejemplar de Chicago, dicho aparato crítico es de gran ayuda. En la transcripción del texto de la *Explicación de la Guitarra*, Ángel Medina determina las diferencias que para él tienen mayor importancia entre los manuscritos, los que distingue con un asterisco.

La publicación de E-CAD lograda por el doctor Medina provee al investigador de una herramienta que ayuda a distinguir las diferencias entre los manuscritos – por más mínimas que éstas sean – facilita la lectura del texto de Vargas y Guzmán con su versión moderna y establece la relación entre cada uno de los manuscritos del método de guitarra.<sup>19</sup>

Aunque Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero habían escrito un artículo que contenía una versión facsimilar de las trece sonatas incluidas en MEX-Magn para la revista *Inter-American Music Review* en 1984,<sup>20</sup> la publicación completa del manuscrito se dio en 1986. La edición consta de tres volúmenes de los cuales el primero es un *Estudio Analítico*, el segundo, la *Reproducción Facsimilar* de MEX-Magn texto y, el tercero, una *Versión* de las *13 Sonatas para Guitarra y Bajo Continuo*, de la autoría de los editores, cuya finalidad tiene el “hacer más accesible la ejecución de las piezas al intérprete moderno”.<sup>21</sup>

El *Estudio Analítico*, comprende una “Advertencia al Curioso Lector” y una “Declaración” de la obra que sirven como introducción a la edición; un apartado intitulado “Explicación de la Guitarra: Tratado Primero, Tratado Segundo y Lo Propio y Ajeno”, que contiene una

<sup>19</sup> Al Estudio Introductorio me referiré al tratar temáticas específicas.

<sup>20</sup> ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO, José Antonio: *Dos tratados de música instrumental del siglo XVIII*, Heterofonía, XVII, 1, 84, enero-marzo de 1984. ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO, José Antonio: *Two Eighteenth-Century Treatises (at México City) On Instrumental Music*, *Inter-American Music Review*, IV, 1, 1984, pp. 1-28.

<sup>21</sup> ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO, José Antonio. En: VARGAS Y GUZMÁN. *Explicación de la Guitarra...Vol. i. Estudio Analítico...op. cit.* p. XVII.

descripción de los contenidos de MEX-Magn, sus fuentes y una tabla comparativa de los contenidos de la *Explicación de la Guitarra* y de los contenidos de las *Reglas Generales de Acompañar* de Joseph de Torres. Más adelante se encuentra una descripción de las trece sonatas en la sección “Variedad de Sones: las Sonatas de la Explicación”. Después, otra sección intitulada “Notas”, en donde se hallan comentarios de corte biográfico y comparativo sobre el *Estudio Analítico* y, por último, tres *Apéndices* con los índices de contenido de MEX-Magn y las *Reglas Generales de Acompañar* de Joseph de Torres.

El Volumen II, por su parte, incluye la *Reproducción Facsimilar* de MEX-Magn, mientras que el Volumen III, la *Versión de las Trece Sonatas*, tiene entre sus contenidos una “Advertencia” donde se explican las razones de esta versión y los tipos de agregados y correcciones que se encuentran en la transcripción. Otra sección llamada “Notas” tiene la finalidad de informar los lugares en donde se han llevado a cabo cambios con respecto al original y, por último, las trece sonatas editadas en un programa de escritura de música moderno.

La edición de Escorza-Robles, al haber sido publicada años antes que E-CAD fuese publicado, está redactada con la idea de que se trataba de la segunda copia del manuscrito conocida hasta entonces. Escorza-Robles consideran el hallazgo de un manuscrito colonial de corte profano relevante en la historia de la música mexicana ya que “significa una importante ayuda en el intento de recuperar las prácticas interpretativas de la música del pasado”<sup>22</sup> a la par del descubrimiento de un ejemplar con características similares en el viejo continente (el manuscrito de Cádiz) ambos manuscritos vienen a conformar el “eslabón de la larga cadena de tratados guitarrísticos hispánicos”.<sup>23</sup> Su importancia es tal, dicen los editores, que se encuentra dentro de los cuatro tratados musicales que de manera escasa se conservan en México.<sup>24</sup>

El volumen intitulado *Estudio Analítico*, más que un análisis es una descripción y una paráfrasis de los contenidos que se incluyen en la *Explicación de la Guitarra* de Vargas y Guzmán, sin ir más allá. Por ejemplo, de manera general, los editores abordan los capítulos 4, 5, y del 7 al 18 – que tratan la teoría de la música – describiendo sus contenidos dando más información sobre los autores mencionados por Vargas y Guzmán y sobre las obras que cita

---

<sup>22</sup> ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO. *Estudio Analítico...op. cit.* p. XV.

<sup>23</sup> Ídem. p. 1.

<sup>24</sup> Por ejemplo: las *Reglas Generales de Acompañar*, de Juan José de Torres y Martínez Bravo (Joseph de Torres); un método anónimo de violín y las *Lecciones para Clave* de Benito Bails.

en las definiciones de términos musicales y exaltan el hecho de que Vargas y Guzmán promueve en su obra el rechazo a aprender la música escrita en tablatura.

El contenido de este volumen obedece al objetivo, según los editores, de servir como apoyo para la lectura del manuscrito de Vargas y Guzmán, ayudando a la comprensión de aquellas ideas y términos musicales que han desaparecido o cambiado su significado con el correr del tiempo.

En este sentido, de gran ayuda resulta que los editores se refieran en términos modernos a los equivalentes de los términos musicales empleados por el autor. Así, resulta más práctica la exposición de los movimientos del bajo y la manera de acompañarlos cuando se habla de intervalos disonantes en lugar de “especies falsas”, de nota de paso en lugar de “mala por buena”, de apoyatura en el bajo en vez de “mala por glosa”, de retardo y no de “ligadura” del que se desprende la preparación en lugar de la “prevención” y de resolución en lugar de “abono”.

Uno de los temas referidos en el *Estudio Analítico* es el de la ornamentación, mismo que se aborda en el Capítulo II de esta tesis.

El volumen dos contiene el facsímil del manuscrito original resguardado en el Archivo General de la Nación de la ciudad de México. El buen estado en que se encuentra el manuscrito de Vargas y Guzmán ha hecho posible dicha edición en contraposición al manuscrito de Cádiz cuya tinta se encuentra desgastada. Las características físicas de la edición de Escorza-Robles en papel de aproximadamente 28 cm. por 20 cm. y dado que la tinta se ha mantenido en excelentes condiciones, permiten lograr una consulta apropiada del manuscrito ya que sin problemas se puede leer directamente de la edición.

El tercer volumen de esta edición, el que contiene una transcripción de las trece sonatas para guitarra y bajo continuo, ofrece una edición moderna de la obra de Vargas y Guzmán “dirigida al intérprete actual”.<sup>25</sup> En la edición se incluyen tres pentagramas: el superior destinado a la línea melódica de la primera guitarra, el inferior, a la línea del bajo donde se expresa el tipo de acorde que Vargas y Guzmán suscribe en su manuscrito y, por último, un pentagrama entre ambos en blanco, para que se escriban las voces restantes del continuo. De manera general, se realizan correcciones obvias de notas a las que les falta un accidente, ya sea sostenido, bemol o becuadro, se agregan ornamentaciones que imitan pasajes idénticos de

---

<sup>25</sup> ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO. *Trece Sonatas para Guitarra y Bajo Continuo...* Vol. iii. *op. cit.* p. IX.

ornamentaciones propuestas por Vargas y Guzmán ya sea en la misma sonata o en otras, notas en bajos que son agregados, se completan compases incompletos, se corrigen posiciones del cifrado en el bajo continuo, por citar algunos cambios editoriales. De los cambios sustanciales en esta edición me referiré en el Capítulo II.

La edición de Escorza-Robles representa, por un lado, un trabajo de investigación y por otro, un logro al haber realizado la edición de un documento invaluable para la historia de la música en México ya que expande el conocimiento de una época de cuyo repertorio es escaso y se sabe poco al igual que la calidad y forma de éste. Finalmente, tiene el mérito de haber puesto atención al manuscrito encontrado por la doctora María Fernanda García de los Arcos y de haber buscado y encontrado los medios para su publicación.

Gracias al trabajo de los editores Escorza-Robles, Miguel Alcázar logró publicar una nueva edición de las trece sonatas para guitarra y bajo continuo del manuscrito MEX-Magn en la editorial Schott en 1991 que consiste en un arreglo para una sola guitarra de las trece sonatas incluidas en el manuscrito mexicano.<sup>26</sup> El arreglo está hecho sobre la parte de la primera guitarra – la que se encuentra en el primer pentagrama del manuscrito original – a la que añade voces tomadas de la parte del bajo continuo.

En el “Prefacio” de esta edición se incluye una descripción general de los contenidos de la *Explicación de la Guitarra*, similar al *Estudio Analítico* de los editores Escorza-Robles. Para el interesado en interpretar las transcripciones es de ayuda informativa ya que hace un bosquejo de los capítulos de la *Explicación de la Guitarra* de manera resumida. Además, al final de la edición, se incluye un “Apéndice” en el que según el arreglista, se muestran “claramente cuáles fueron las notas que [incorporó] – de la línea del continuo – a la parte de la guitarra.

Además, Miguel Alcázar asegura que el “Apéndice” “abre la posibilidad de poder tocar” [...] “la versión original escrita por el propio Vargas y Guzmán”.<sup>27</sup> No obstante, para poder tocar las sonatas con guitarra y bajo continuo, habría que consultar de manera constante el “Apéndice” a fin de identificar cuáles notas corresponden a la línea melódica del bajo, dado que Alcázar no señala en el arreglo cuáles son éstas; por lo que la edición de editores Escorza-Robles, hecha con el propósito de tocarse con guitarra y bajo continuo es más práctica.

---

<sup>26</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *13 Sonatas for Guitar*. Ed. Miguel Alcázar. Schott, Mainz, 1991.

<sup>27</sup> Ídem, *Prefacio* (página sin número).

Cabe señalar que hay notas añadidas por el editor, probablemente de acuerdo con lo que él pensó podría funcionar mejor, sin que haya indicación al respecto en su “Apéndice”. Tal es el caso de algunos bajos escritos por el autor para la primera guitarra que son cambiados por Alcázar por bajos escritos para la segunda guitarra – la que realiza el bajo continuo – probablemente porque son más graves en su tesitura y son los bajos de la armonía. Aunque no se trata de un error, se debió alertar de todos y cada uno de los cambios en la edición nueva para que el intérprete decida qué tocar. En este sentido, la obligación del intérprete es igualmente consultar el original.

Por último, la edición de Miguel Alcázar tiene una ventaja sobre las otras ediciones ya que se puede adquirir fácilmente en el mercado.

De los artículos escritos en torno al método, el primero de ellos de la autoría de Robert Stevenson, fue publicado en dos partes en la revista Heterofonía en 1975; primeramente en el idioma español y, posteriormente fue traducido al inglés en 1979 y trata del ejemplar US-CHIn depositado en la Biblioteca Newberry de Chicago el cual era, hasta entonces, el único ejemplar conocido.

Las observaciones de Robert Stevenson tienen que ver primeramente con los libros a los que Vargas y Guzmán se refiere en su obra. También define los documentos que Vargas y Guzmán consultó para ciertos temas como compases, accidentes cromáticos y enarmónicos, transportación, primeras inversiones en acordes de sensible y tercer grado de la escala mayor, notas de paso y retardos; así como la afinación de la guitarra para cada una de las técnicas de ejecución. Por último, analiza la posición de Vargas y Guzmán con respecto a la tonalidad y al uso de los modos eclesiásticos, los cuales ocupan una parte esencial de la teoría de la música incluida en el método de guitarra. Dicho análisis es abordado y discutido en el Capítulo III de esta tesis.

El siguiente artículo en aparecer fue el de Gerardo Arriaga en 1985 con el título *El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán*.<sup>28</sup> En él, Gerardo Arriaga hace un estudio descriptivo de algunos contenidos del *Tratado de Punteado* de MEX-Magn como los tipos de compás explicados por Vargas y Guzmán y de las fuentes mencionadas en la *Explicación de la Guitarra*; limita a dos la aclaración de términos caídos en desuso empleados por Vargas y Guzmán: “*ligadura*” o traste y “*diferencias de capricho*” o cadencia; a los cuales califica

---

<sup>28</sup> ARRIAGA, Gerardo. “*El Método de Guitarra...op. cit.* p. 100.

como “curiosos” en relación con la terminología moderna. En este sentido, el “*Estudio Analítico*” de Escorza-Robles examina un mayor número de estos términos.

Por otro lado, Arriaga hace señalamientos puntuales sobre aspectos relacionados con la música del autor, dando una descripción crítica de las sonatas contenidas en el manuscrito. Al respecto, coincide con el guitarrista mexicano en que el valor histórico-documental de los manuscritos “excede al puramente musical”.<sup>29</sup> Finalmente, discute los tipos de afinación de la guitarra empleados por el autor relacionándolos con el tipo de guitarra que se tocaba hacia el último tercio del siglo XVIII.

El último artículo que hace alusión al método de guitarra de Vargas y Guzmán fue escrito por Antonio Corona Alcalde en el año 2007. Como su título lo indica, describe la existencia de dos sonatas novohispanas para guitarra del siglo XVIII que aparentemente formaron parte de una serie de catorce sonatas para dos guitarras cuyo formato, de acuerdo con Corona, es similar al de las sonatas que se encuentran en el manuscrito MEX-Magn y que fueron catalogadas como parte del Archivo Musical de Santa Rosa de Valladolid por el guitarrista Miguel Bernal Jiménez hacia 1952.<sup>30</sup> En dicho artículo, Corona establece las posibles relaciones de forma y estructura entre las sonatas de MEX-Magn y las “dos sonatas” provenientes del archivo mencionado, describe la posible procedencia de las “dos sonatas” en cuestión y ofrece una versión para dos guitarras de las sonatas basada en una copia moderna de ellas, en la que se observa que las sonatas ya habían sido arregladas para una guitarra hacia 1939.

Dado que el artículo está basado en las copias de dichos arreglos y no se ha podido dar con los manuscritos originales escritos para guitarra y bajo continuo – como en el caso de las trece sonatas de Vargas y Guzmán – no se pueden comprobar sus hipótesis. Además, las sonatas del archivo moreliano se componen claramente de dos movimientos,<sup>31</sup> lo cual difiere de las sonatas de MEX-Magn.

En resumen, las investigaciones y los artículos publicados sobre la *Explicación de la Guitarra* de Juan Antonio de Vargas y Guzmán hacen un recuento de los contenidos del método. Los

---

<sup>29</sup> ARRIAGA, Gerardo. “*El Método de Guitarra...op. cit.* p. 100.

<sup>30</sup> BERNAL JIMÉNEZ, Miguel. “La Música en Valladolid de Michoacán”. Parte 2. Archivos. Nuestra Música, VIII, No. 25. Primer trimestre, 1952. p.6.

<sup>31</sup> BERNAL JIMÉNEZ, Miguel. *Morelia Colonial. El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*. Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Morelia, 1939. p. 19.



textos de Escorza-Robles, Gerardo Arriaga y Robert Stevenson, son una descripción de contenidos. La edición de Miguel Alcázar, por su parte, es un arreglo de las trece sonatas para guitarra sola, mientras que el *Estudio Introductorio* de Ángel Medina enfatiza las diferencias entre los tres manuscritos. Por último, el artículo de Antonio Corona Alcalde establece las posibles relaciones entre las sonatas de MEX-Magn con dos sonatas encontradas en el Archivo Musical de Santa Rosa de Valladolid.

### III.

En cuanto a la vida de Vargas y Guzmán, nada se sabe, tan sólo que fue vecino de Cádiz hacia 1773 y maestro de guitarra en Veracruz en 1776. Sobre él, no hay información de en el Archivo Histórico de la Ciudad de Veracruz, ni en los de las ciudades aledañas de Xalapa, Orizaba y Córdoba, en actas de cabildo, por ejemplo, donde se refiera a algún tipo de permiso para ejercer tal profesión. De igual manera, como lo asegura el doctor Ángel Medina, tampoco han aparecido datos sobre su embarque en la ciudad de Cádiz con destino a Veracruz, ni en el Archivo Municipal de Cádiz, ni en el de Indias de Sevilla.

A reserva de que en un futuro se encuentren datos que lleven a dar con información concreta sobre la vida Vargas y Guzmán, el entorno del autor nos ayuda a entender el panorama social, histórico y cultural en esos años, tanto en España como en México y, así, situarnos en el último tercio del siglo XVIII, periodo en el cual el guitarrista emigró de la ciudad de Cádiz, para establecerse en el puerto de Veracruz, donde concibió la *Explicación de la Guitarra*.

Eran los tiempos de Carlos III, rey ilustrado y culto, quien ocupó el trono de España de 1759 a 1788. Desde su coronación se suscitaron eventos que dictaron el rumbo de su reinado, sus colonias y sus puertos principales, entre ellos los de Cádiz y Veracruz: la Guerra de los Siete Años (1756-1763), la expulsión de los jesuitas (1767), los levantamientos de las colonias norteamericanas (1773) y su independencia (1776) y el establecimiento del sistema de intendencias en la Nueva España (1787).

Vargas y Guzmán habitó en Cádiz y Veracruz, las ciudades portuarias más importantes de España y Nueva España, en donde se mantenía un vínculo muy cercano entre las personas que emigraban de Europa a América. Primero, porque Cádiz fue, junto con Sevilla, la ciudad de donde provenía la gran mayoría de españoles que emigraba del viejo continente.<sup>32</sup> Segundo,

---

<sup>32</sup> MACÍAS DOMÍNGUEZ, Isabelo. *La Llamada del Nuevo Mundo. La Emigración Española a América (1701-1750)*. Universidad de Sevilla, 1999. pp. 90-91.

porque la ruta directa entre los puertos y el desarrollo mercantil de ambas ciudades permitía hacer más entrañables sus vínculos.

En cuanto a la cultura y la educación, ambas ciudades estaban a la vanguardia. En la ciudad de Cádiz, la fundación en 1778 de la Sociedad Económica trajo consigo la creación de escuelas que fomentaban la agricultura y las artes, así como el comercio y la industria.<sup>33</sup>

Por su parte, Veracruz fue una de las ciudades más cultas<sup>34</sup> y civilizadas<sup>35</sup> de la Nueva España. Específicamente, en lo que respecta a la música, se tiene información de una escuela primaria fundada en 1787 donde se enseñaba esta disciplina; se hacían certámenes en los que participaba una orquesta integrada por niños además de que, los que cantaban, eran premiados con cuatro pesos por distinguirse en esta materia.<sup>36</sup>

No obstante, en este ambiente cultural, Vargas y Guzmán se encontró con varios obstáculos que determinaron su profesión como maestro de guitarra y que influyeron en la creación de su obra. Por un lado, la percepción que tenía de sus alumnos no era positiva al asegurar que tanto los maestros como los alumnos de guitarra practicaban:

“sin los precisos fundamentos a que ésta [afectaba] toda clase de armonía; ya porque unos [aprendían] por sola afición sin atraerse al estudio calificado por reglas, sus gustos y sonidos; ya porque los que debían saberlas con solidez se [dejaban] por falta de aplicación en un ocio reprehensible; y ya porque todos [carecían] de libros que [instruyeran] radicalmente la materia.”<sup>37</sup>

En efecto, la escasez de métodos de guitarra durante el siglo XVIII tanto en tanto en España como en Nueva España es notable. De los pocos que había, dos son mencionados por Vargas y Guzmán en su “Declaración”: *Reglas y Advertencias Generales*, de Pablo Minguet,<sup>38</sup> del

<sup>33</sup> CALDERÓN ESPAÑA, María Consolación. *Estudios de Historia de la Educación Andaluza*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006. pp. 16-37.

<sup>34</sup> VON HUMBOLDT, Alexander. *Ensayo Político sobre el Reino de la Nueva España*. En: *Cien Viajeros en Veracruz: Crónicas y Relatos*. Compilación de: POBLETT MIRANDA, Martha. Tomo II: 1755-1816. Gobierno del Estado de Veracruz, 1992. p. 109.

<sup>35</sup> CLAVIJERO, Francisco Javier. *Breve Descripción de la Provincia de México Según el Estado en que se Hallaba el Año de 1767*. Citado por Robert Stevenson. En: *Un Olvidado Manual...*(primera parte) *op. cit.* p. 15.

<sup>36</sup> SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la Música en México*. Ediciones del Gobierno del Estado de México. Toluca México, 1987. pp. 174-175.

<sup>37</sup> VARGAS Y GUZMÁN. *Explicación...*Ed. ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO. Vol. ii. *op. cit. Declaración de la Obra*. Página sin número.

<sup>38</sup> MINGUET, Pablo. *Reglas y Advertencias Generales*. Madrid, Impresor Joaquín Ibarra. 1752.

que se sabe fue estudiado en México,<sup>39</sup> y el *Resumen de Acompañar* de Santiago de Murcia.<sup>40</sup> Otra publicación que data de esos años es la de Andrés de Sotos,<sup>41</sup> que es una copia del método de Joan Carlos Amat,<sup>42</sup> por lo que no era tan actual, publicado en numerosas ocasiones en España durante el siglo XVII y seguramente llevado a México por maestros del instrumento. De igual manera, puede hablarse de la *Instrucción de Música para la Guitarra Española*, de Gaspar Sanz,<sup>43</sup> publicado varias veces a finales del siglo XVII, siendo utilizado por músicos y maestros de danza, disciplinas estrechamente relacionadas entre sí y con presencia en México desde los inicios de la colonización.

No obstante, en la Nueva España la publicación de nuevos libros de música fue obstaculizada durante los siglos XVII y XVIII.<sup>44</sup> Es por eso que libros como la *Explicación de la Guitarra*, no llegaron a ser publicados. Por si fuera poco, la aparición de la imprenta en Veracruz no llegaría sino hasta 1794,<sup>45</sup> por lo que la salida de los manuscritos de la *Explicación de la Guitarra*, listos para ser publicados, obedece probablemente a la búsqueda de una ciudad que contara con casas impresoras, las cuales se ubicaban en el centro de México.

Finalmente, Vargas y Guzmán tuvo que lidiar con las condiciones de empleo que se vivían en Cádiz y en Veracruz para maestros de instrumento. Por un lado, en la región de Andalucía, la apertura de instituciones de enseñanza de música no sucede sino hasta la década de los treinta, ya en el siglo XIX, en la ciudad de Sevilla.<sup>46</sup> Por otro lado, en la Nueva España, sólo en la Intendencia de Yucatán se acreditaba oficialmente el título de maestro de música – formación llevada a cabo por el maestro de capilla – al cual se le remuneraba con un salario de ocho pesos por año pagados por fondos de la comunidad. En otras intendencias, incluyendo la de Veracruz, no se solía pagar dicha actividad, por lo que los costos eran directamente cubiertos

---

<sup>39</sup> SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la Música...op. cit.* p. 171.

<sup>40</sup> MURCIA, Santiago. *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*. Antwerp, 1714.

<sup>41</sup> SOTOS, Andrés de. *Guitarra Española y Vandola*. Imprenta de Agustín Laborda, Valencia, 1758.

<sup>42</sup> AMAT, Joan Carlos. *Guitarra Española, y Vandola en dos maneras de guitarra, Castellana y Catalana de cinco órdenes, la cual enseña de templar, y taner rasgado, todos los puntos naturales y b, molados con estilo maravilloso...* Joseph Bró, Impresor, Barcelona, 1586.

<sup>43</sup> SANZ, Gaspar. *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*. Herederos de Diego Dormer, Zaragoza, 1674.

<sup>44</sup> STEVENSON, Robert. *La Música en el México de los Siglos XVI a XVIII*. En: STEVENSON, Robert y GUZMÁN BRAVO, José Antonio. *La Música de México. I. 2. Periodo Virreinal*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 1986, p. 107.

<sup>45</sup> MEDINA, José Toribio. *La Imprenta en Veracruz (1794-1821)*. Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana. 1904. p. V. Consultado en: [www.archive.org](http://www.archive.org), el 2.3.2014.

<sup>46</sup> CALDERÓN ESPAÑA, María Consolación. *Estudios de Historia...*op. cit. pp. 25.

por las cofradías, algún sacerdote o la familia del aprendiz.<sup>47</sup> En esas condiciones, la profesión de enseñar música no era remunerada si se compara con la de enseñar a leer y escribir en escuelas, ya que el sueldo más bajo de un maestro era de 150 pesos anuales,<sup>48</sup> situación que seguramente dictó la suerte de Vargas y Guzmán.

#### IV.

Dadas las publicaciones que se han hecho de la obra de Vargas y Guzmán, y considerando la relevancia que los manuscritos tienen en lo que respecta a la técnica de ejecución y evolución del instrumento en un periodo en donde se conjuntaron una larga cadena de cambios, tanto en la música para guitarra como en la técnica de su ejecución y el desarrollo del instrumento, el objetivo de la presente tesis doctoral fue realizar una investigación de carácter analítico de todos los contenidos de la obra.

Es a partir de Vargas y Guzmán y la *Explicación de la Guitarra* que la técnica de la guitarra deja de lado de manera definitiva la técnica de rasgueado. Además, la obra juega un papel primordial en el alejamiento del uso de la tablatura como recurso para escribir música; colocando a su autor en España – y entre los primeros en Europa – como pionero y precursor de la escritura por nota de la música para este instrumento.

Por ello, era importante efectuar una investigación desde una perspectiva analítica y no tanto descriptiva, teniendo en cuenta la visión práctica del guitarrista Vargas y Guzmán. Esto implicaba tomar en cuenta los posibles efectos logrados a través de la ejecución del instrumento sin que necesariamente se respetaran las normas de la armonía. Así, la relevancia de lograr un análisis comprensivo y fundamentado de la *Explicación de la Guitarra* cobraría utilidad metodológica en tanto que podría ayudar a unir los eslabones en una vertiente histórica, musical y geográfica.

Para las historias de la guitarra en España y México, la presente investigación contribuye a esclarecer las relaciones intercontinentales de la música para guitarra, el instrumento en sí, las formas musicales presentes en la obra del autor y el nivel técnico alcanzado en esos años en ambos países. También, a entender la evolución subsiguiente que dará paso a la época de oro de la guitarra y al surgimiento de guitarristas como Dionisio Aguado y Fernando Sor en España.

---

<sup>47</sup> TANK DE ESTRADA, Dorothy. *Pueblos de Indios y Educación en el México Colonial, 1750-1821*. El Colegio de México. México, D. F., 1999. pp. 413.

<sup>48</sup> TANK DE ESTRADA, Dorothy. *Pueblos de Indios...op. cit.* pp. 373-374.

El desarrollo del presente estudio se fundamenta en la siguiente hipótesis:

Los contenidos de la *Explicación de la Guitarra* de Juan Antonio Vargas y Guzmán responden de manera fundamentada y efectiva al proceso de cambio que, a partir de 1760, se suscitó en las formas de tocar, componer y anotar la música para guitarra, así como en los usos prácticos dados a este instrumento, haciendo propuestas nuevas y específicas en los tres diferentes tratados de su método que, si bien no están apegadas cabalmente a las normas teóricas de la música, le resultan eficaces al aprendiz, al ejecutante del instrumento y al acompañante.

La estructura del este trabajo se divide en tres capítulos. En el primero se analiza teórica e históricamente el *Tratado de Rasgueado* y los temas que Vargas y Guzmán aborda en éste: la guitarra, su afinación, sus cuidados, las cuerdas y la manera de encordar la guitarra. También se presentan las causas de su inclusión en el manuscrito de Cádiz y de su exclusión en los manuscritos americanos. Se describen los antecedentes de la guitarra de rasgueado, la música para guitarra de cuatro órdenes y el acompañamiento con ésta. Posteriormente, se describen las tablas de acordes de los estilos catalán, italiano y castellano que fungieron como antecedentes del *Nuevo Modo* propuesto por Vargas y Guzmán. También, se determinan los fundamentos del tratado y las razones de sus innovaciones; se evalúan éstas y se demuestra la influencia en el autor de las formas tradicionales del rasgueado conocidas hasta entonces. Asimismo, se analiza la esencia de la nueva tabla de acordes propuesta por el autor así como la técnica del rasgueado en su método de guitarra y se examinan histórica y teóricamente las estructuras armónicas del rasgueado propuestas por el guitarrista para la práctica de esta técnica así como la presencia, tanto en España como en México, de dichas secuencias cordales para el rasgueado.

En el Capítulo II se realiza un examen detallado de los antecedentes, los procesos de evolución y las innovaciones propuestas por Vargas y Guzmán en el *Tratado de Punteado*. Asimismo, se determinan los aportes hechos por el guitarrista respecto a esta técnica de ejecución, su postura ante las formas tradicionales de la escritura de música para guitarra y el efecto de aquella en su música. En este capítulo se observa cómo el autor, al cambiar su postura sobre la ejecución de la guitarra, se deslinda de sus colegas Santiago de Murcia y Pablo Minguet, principalmente al establecer la necesidad de tocar por nota en lugar de tocar de la tablatura. Se demuestra cómo la ausencia del *Tratado de Rasgueado* en los manuscritos americanos obedece a los procesos evolutivos que se venían dando en el ámbito de la guitarra. Asimismo, se determina cómo, a pesar de que temas tradicionales de teoría musical – como

los modos eclesiásticos – se hacen presentes en los tres manuscritos, dichos temas, propios de algunos géneros del periodo barroco, en la práctica eran ya parte de la historia: esto muestran las trece sonatas para guitarra y bajo continuo en MEX-Magn.

Además de analizar los procesos por los que el autor llegó a dichos cambios en los manuscritos, el Capítulo II examina la ornamentación empleada por el autor, tanto la que expone en la teoría como la que se observa en las composiciones del manuscrito de Cádiz y en las trece sonatas para guitarra y bajo continuo de MEX-Magn. Por último, se describe la relación de carácter evolutivo entre los tres manuscritos y la técnica propuesta por el autor con respecto al punteado, desde el punto de vista teórico y práctico.

En el Capítulo III, dado que el *Tratado de Bajo* se fundamenta en los contenidos de las *Reglas Generales de Acompañar* del organista Joseph de Torres – aludiéndolo casi de manera textual – el análisis se hace desde un punto de vista práctico y no teórico. Se analiza la manera en que Vargas y Guzmán adaptó las reglas expuestas por Joseph de Torres junto con sus respectivos ejemplos para guitarra. Se señala hasta qué punto la técnica del punteado de nuestro autor resulta determinante en el logro de una ejecución del bajo continuo en guitarra de acuerdo con las reglas propuestas por Joseph de Torres. O lo que es lo mismo, se lleva a cabo el análisis de las *Reglas Generales* de Joseph de Torres desde el punto de vista del guitarrista Vargas y Guzmán. Además, se hace un estudio sobre las condiciones en las que se encontraba la realización del bajo continuo con guitarra en España, la influencia de otros guitarristas en Vargas y Guzmán y se discute hasta qué punto y de qué forma dichos autores influyeron en él.

En el presente capítulo se prueba la parte de la hipótesis que alude a la manera óptima y eficaz que encontró Vargas y Guzmán de realizar los acordes del bajo continuo en función de las posiciones necesarias para producirlos en la guitarra, y no en función del movimiento “correcto” de las voces de acuerdo con las reglas de Joseph de Torres, propias para el órgano. Para ello, se compara la forma en que el organista conduce las voces con las adaptaciones hechas por el guitarrista, mostrando las diferencias y haciendo los señalamientos pertinentes. En esta comparación, se diagnostican y evalúan las posibilidades ofrecidas por Vargas y Guzmán y se determinan las reglas que sigue y las que no sigue, en función de la técnica de ejecución de la guitarra.

Por último, sobre la música del autor – la que se incluye en E-CAD y las trece sonatas de MEX-Magn – se analizan aspectos particulares en el curso de los capítulos II y III. Tales

aspectos tienen que ver con la armonía, la forma, la ornamentación, la técnica de la guitarra implícita en ella, la correspondencia de los ejemplos expuestos en las *Reglas Generales* de Joseph de Torres con la forma de ejecutarlos por Vargas y Guzmán y, en general, la relación existente entre lo explorado por el autor en los *Tratados de Punteado* y de *Bajo* con su música.

## Capítulo I. El *Tratado de Rasgueado*

De manera general, los contenidos del *Tratado de Rasgueado* abarcan temas como la definición de las características de la guitarra y otras particularidades como la afinación, las cuerdas, los trastes y la tablatura. Aunque este tratado no fue incluido en los manuscritos americanos, dichos temas generales fueron integrados en el Tratado de Punteado de ambas copias por su generalidad y porque no necesariamente eran exclusivos de la técnica del rasgueado. Continúa con la definición del *Nuevo Modo*, la explicación de las señales utilizadas para los golpes del rasgueo y concluye con diversos ejemplos de secuencias cordales de rasgueo sobre distintas formas como el pasacalle y las folías italianas. La esencia de este tratado se ve resumida en dos cuadros que se encuentran al final de éste, donde el autor presenta la tabla de acordes del *Nuevo Modo* y las secuencias cordales de rasgueo que cumplen el fin pedagógico de practicar los acordes del *Nuevo Modo* y los golpes de rasgueo.

El guitarrista gaditano, consciente de que la técnica del rasgueado es la forma más sencilla de aprender a tocar la guitarra, incluyó el *Tratado de Rasgueado* con el que pretendió ofrecer un método que mostrara el arte de tocar la guitarra desde lo más fácil hasta lo más difícil; obedeciendo en esencia a una de sus fuentes principales, al organista Joseph de Torres, quien asegura en sus *Reglas Generales de Acompañar* que “el buen orden y método de todas las ciencias y artes, es pasar de lo fácil a lo más difícil [...] fabricando gradas de dificultad con que se sube para lograr el descanso de la facultad que se pretende”.<sup>49</sup>

### **Descripción de la Guitarra y las guitarras de la *Explicación***

Siguiendo el formato de métodos de guitarra como la *Instrucción de Música* de Gaspar Sanz y las *Reglas y Advertencias* de Pablo Minguet, en los primeros capítulos del *Tratado de Rasgueado*, Vargas y Guzmán incluyó un informe del estado en el que se encontraba la guitarra de su tiempo con respecto al número de cuerdas, sus nombres, la forma de encordarse, el número de trastes, su numeración y su relación con la tablatura.

Este informe es preciso, ya que para el año de 1773, la guitarra venía sufriendo diversos cambios en cuanto a sus características físicas que definieron el instrumento y su música. Estos cambios afectaron directamente sus dimensiones, el número de trastes y cuerdas y otros detalles como la boca de la guitarra y el paso de los trastes móviles a los trastes fijos. El

---

<sup>49</sup> TORRES, Joseph de. *Reglas Generales de Acompañar, en Órgano, Clavicordio y Arpa, con sólo saber la Parte, o un Bajo en Canto Figurado*. Madrid, Imprenta de Música, 1702. p. 32. Consultado en: [www.bne.es/](http://www.bne.es/).



número de trastes fue aumentando de diez a once y después a doce trastes. El número de cuerdas aumentó de cinco órdenes a seis por lo que, tanto las dimensiones del diapasón de la guitarra como el instrumento en sí, aumentaron. Es en este estado, en que “el instrumento de la guitarra se [componía] y [constaba] de seis órdenes de cuerdas duplicadas respectivamente [y eran] las más comunes en el día e introducidas, y aún las más perfectas, por cuanto [contenían] los veintiún signos”,<sup>50</sup> en el cual fue concebida la *Explicación de la Guitarra*.

De esta manera, la superioridad del rango tonal de la guitarra de seis órdenes sobre la de cinco fue suficiente para que Vargas y Guzmán la calificara como “perfecta”, ya que en ella se podían tocar los 21 *signos* o notas refiriéndose a las notas naturales desde la nota Mi (E2) del sexto orden al aire, hasta la nota Re (D5) del traste diez en el primer orden. Ya en los ejemplares de Veracruz, el rango de notas se amplió con la adición del traste doce. No obstante, en el diapasón incluido el Capítulo IV del *Tratado de Punteado*,<sup>51</sup> se incluyó el traste catorce (la nota Fa sostenida – F5); lo que contrasta con el número de trastes anunciado en las descripciones de los tres ejemplares: la guitarra en E-CAD “tiene regularmente diez divisiones o trastes”, en MEX-Magn y en US-CHIn “tiene regularmente doce”.<sup>52</sup> Una guitarra que tuviera la posibilidad de incluir el traste catorce no se puede encontrar sino hasta 1799 en el método de Fernando Ferandiere,<sup>53</sup> la cual ya integraba el traste diecisiete.

Sin embargo, es muy factible que Vargas y Guzmán, a pesar de las afirmaciones de los tres manuscritos donde describe a la guitarra *perfecta* con diez o doce trastes, también haya poseído una guitarra de catorce trastes y que ésta haya sido producto de las innovaciones que guitarristas compositores – como en el caso de Vargas y Guzmán – seguían solicitando a los constructores para que implementaran dichas innovaciones de acuerdo a sus necesidades técnicas y compositivas. Así, una guitarra con catorce trastes como la de Joseph Frías – activo en la ciudad de Sevilla entre 1775 y 1800, a unos 120 kilómetros de la ciudad de Cádiz – mostrada a continuación, cumple con el número de trastes requeridos del diapasón del *Tratado de Punteado*. Cuenta con diez trastes fijos sobre el mástil y otros cuatro sobre el cuerpo de la guitarra.

---

<sup>50</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra*. Ed. Ángel Medina Álvarez. *op.cit.* p. 9.

<sup>51</sup> Capítulo IV en E-CAD y Capítulo VII del mismo tratado en MEX-Magn y US-CHIn.

<sup>52</sup> Esta observación no es hecha por el doctor Medina en su diferenciación del número de trastes entre la guitarra de E-CAD y MEX-Magn-US-CHIn.

<sup>53</sup> FERANDIERE, Fernando. *Arte de Tocar la Guitarra Española por Música*. Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar. 1799. p. 1.



**Fig. 1. Guitarra del constructor Joseph Frías<sup>54</sup>**

Pero las innovaciones no sólo se enfocaron al número de trastes, también al número de órdenes. De hecho, en el *Tratado de Punteado*,<sup>55</sup> el autor menciona una guitarra de siete órdenes que, al igual que las guitarras de cinco y seis órdenes, también era tocada comúnmente. El séptimo orden de dicha guitarra, se afinaba según el guitarrista con la nota Si, es decir una cuarta abajo del sexto orden, por lo que se tendrían dos pares de ordenes afinados a dos octavas de distancia y, aunque de dicha variante de instrumento, no se conoce literatura o música alguna escrita durante la segunda mitad del siglo XVIII en Europa, en la Nueva España, la guitarra de siete órdenes fue catalogada por Gabriel Saldívar como una invención de los constructores de instrumentos en México al asegurar que:

“Los fabricantes del pueblo, ignorados aún en su propio tiempo, construían otros [instrumentos] introduciendo verdaderas innovaciones, de las que resultaron entre otras, la guitarra de siete órdenes o guitarra mexicana, modificación de la vihuela, que tenía en

<sup>54</sup> Guitarra de Joseph Frías. “Chordophone-Lute”. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Galería 684, número 1992.279. Consultado en: [www.metmuseum.org/](http://www.metmuseum.org/), el 20.09.2012.

<sup>55</sup> Capítulo IV en E-CAD y Capítulo VII del mismo tratado en MEX-Magn y US-CHIn.

algunas ocasiones ese número de cuerdas, ideada por algún desconocido, pero admirablemente acondicionada. [...] Los músicos mexicanos la encontraron defectuosa [a la guitarra de seis órdenes] en la parte de los bajos, pues la estructura de las composiciones nacionales requería el uso de una octava alta en aquella parte para completar la extensión que sus producciones requerían, agregándole un orden más, aumentando así tres notas Si, Do, Re, lo que vino a colocarla entre los instrumentos clásicos [...].<sup>56</sup>

Sin embargo, del constructor de dicho instrumento, de la fecha de su posible construcción en México, ni de las composiciones nacionales de las que habla el investigador no se hacen mención, ni se conocen datos sobre ellos, por lo que resulta imposible comprobar dicha información. Además, existe la posibilidad de que dicha guitarra haya sido traída de España y que sea probablemente una copia de algún instrumento de algún constructor de ese país, como Francisco Sanguino, activo durante 1752 y 1772 en la ciudad de Sevilla. En 1772, por ejemplo, se sabe de la noticia de la venta de una guitarra de este constructor en el Diario Noticioso de Madrid el 11 de septiembre de 1772 que decía que “quien quisiere comprar una guitarra de 6 órdenes hecha por el famoso sevillano, Sanguino, [acudiera] a casa del Maestro Medina que [vivía] frente al Corral de la Cruz”.<sup>57</sup>

De este constructor, se encuentra en el Museo de la Música de Barcelona una guitarra de siete órdenes y nueve trastes fijos desde la cejuela hasta el punto donde el mástil toca el cuerpo de la guitarra. En este caso la guitarra no tiene trastes sobre el cuerpo de la guitarra como se observa en la siguiente figura:

---

<sup>56</sup> SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la... op. cit.* pp. 194-195.

<sup>57</sup> PASCUAL, B. Keynon de. *Ventas de Instrumentos Musicales en Madrid durante la Segunda Mitad del Siglo XVIII.* (2da. Parte) en *Revista de Musicología*, 6 (1983) Págs. 301-302.

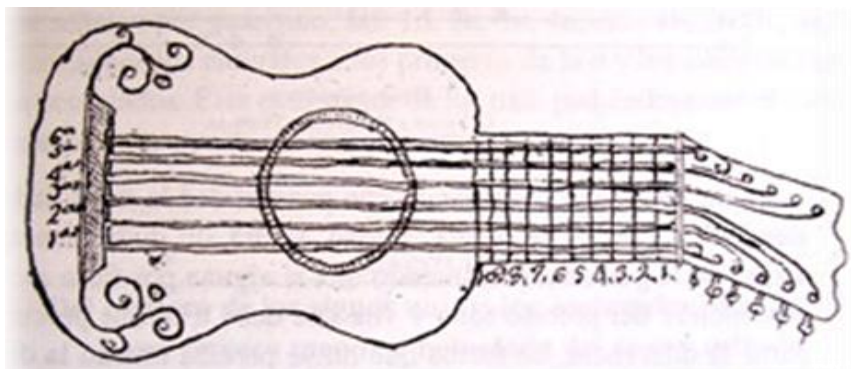


**Fig. 2. Guitarra del constructor Francisco Sanguino<sup>58</sup>**

Para que lograr un mejor entendimiento de los aspectos explicados en este capítulo, Vargas y Guzmán incluyó – sólo en E-CAD – el dibujo hecho a mano de una guitarra el cual obedece a la descripción del manuscrito de Cádiz; posee diez trastes numerados del uno al diez, sin incluir trastes sobre el cuerpo de la guitarra. En el dibujo, los órdenes también son numerados a un costado del puente de la guitarra, siendo el orden inferior el primero y el superior, el sexto.

---

<sup>58</sup> Guitarra de Francisco Sanguino (MDMB 84). Consultado en: [www.museumusica.bcn.es/](http://www.museumusica.bcn.es/), el 20.09.2012.



**Fig. 3. Dibujo de Vargas y Guzmán<sup>59</sup>**

### Las cuerdas

El siguiente tema relacionado con la organología de la guitarra es el de las cuerdas, para el cual, al igual que Pablo Minguet, Vargas y Guzmán transcribió capítulos enteros sin hacer mención alguna de que la información provenía de la *Instrucción de Música* de Gaspar Sanz.<sup>60</sup> En el Capítulo II, por ejemplo, donde se habla de la forma de elegir las cuerdas, Vargas y Guzmán citó a Gaspar Sanz al asegurar que las cuerdas deberían ser “*cristalinas e iguales*”; además de que la vibraciones producidas por éstas deberían ser homogéneas al momento en que se les percutiera. Para corroborarlo era necesario hacer la siguiente prueba:

“Cogiendo un trecho de la distancia de la cuerda, se tira con ambas manos, y rebatiéndola con un dedo, se atiende a que, si muestra dos distintamente hasta que se quiete, es buena a satisfacción; más si se viere confusión de muchas que se revuelven como ondas, no sirve el tercio o trecho en que se ha hecho la prueba”.<sup>61</sup>

La práctica de esta prueba fue generalmente conocida entre músicos que utilizaban las cuerdas de tripa en sus instrumentos desde el siglo XVI (o antes) y fue descrita en libros de teoría en donde se hablara sobre la manera de seleccionar las cuerdas adecuadas para sus instrumentos, como en el caso de Adrian le Roy, quien sobre la elección de las cuerdas declara:

<sup>59</sup> Tomado de: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación...* Ed. Ángel Medina. *op. cit.* p. 10. El permiso para la inclusión en esta tesis de todas las ilustraciones tomadas de la edición de E-CAD del doctor Ángel Medina Álvarez, fue dado amablemente por el doctor Medina y por el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

<sup>60</sup> Dichas citas textuales se deben a que, siendo estos temas una constante entre los métodos, no haya más forma de explicarlos o abordarlos; y se tengan que utilizar las mismas palabras. Por otro lado, la costumbre y la enseñanza a través de las generaciones puede ser otra razón ya que estaba de más mencionar de dónde provenía una información, porque se asumía que se sabía su procedencia. Tampoco en esos años, existía un órgano regulador, que controlara el plagio de obras literarias y publicaciones escritas; por lo que se convertía en una costumbre seguida por quien se disponía a publicar algún trabajo escrito.

<sup>61</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación...* Ed. Ángel Medina. *op. cit.* p. 10.

“Las mejores [cuerdas] nos llegan de Múnich, Alemania y de Aquila, Italia: antes de poner las cuerdas en el laúd, es necesario tomarlas con las manos, en la forma como se expone en las figuras siguientes, en las que se demuestra [...] a la vista, la diferencia de la verdadera con la falsa: a la verdadera se le reconoce por lo siguiente: al tocarse ésta entre los dedos, se debe demostrar que se dividirá sólo en dos y por tanto deberá ser así desde el puente abajo, hasta la parte superior del cuello: ya que no importa el resto de la cuerda [...]. También la cuerda falsa que se conoce por la demostración de muchas cuerdas, que se observan cuando se le toca entre los dedos: así es necesario seguir el mismo proceso de tocar la cuerda, hasta que se perciba la señal del trozo bueno, para separarlo de lo malo, de acuerdo a las siguientes figuras:”<sup>62</sup>

La primera de las figuras a las que se refiere el autor demuestra “*a good stryng*” o “una cuerda buena” donde se pueden observar claramente que al jalar la cuerda se la vibración de la cuerda es perfecta y se perciben dos cuerdas; mientras que en la vibración de la cuerda en la segunda figura, la de “*a false stryng*” o “cuerda falsa” al ser irregular, se perciben más de dos cuerdas.<sup>63</sup>

En cuanto a los materiales de las cuerdas Vargas y Guzmán no ofreció datos. Es de conocimiento general que el material de las cuerdas durante mucho tiempo provenía de las tripas de diferentes animales como se explica en el *Diccionario de Autoridades* en su edición de 1729 en donde se definía la palabra cuerda al “hilo delgado que se [hacía] de tripa de carnero, de alambre o plata y [que servía] para poner en los instrumentos músicos como vihuelas, arpas, cítaras y clavicordios, las cuales heridas, [hacían] sonar el instrumento.”<sup>64</sup>

Este tipo de cuerdas eran de difícil afinación ya que durante los procesos de fabricación no se podían controlar defectos como los bordes irregulares o que no fueran *iguales*, que hacían que

---

<sup>62</sup> “The best [*strings*] come to us of Almaine, on this side the toune of Munic, and from Aquila in Italie: before ye putte them on the Lute, it is nedefull to prove them betwene the handes, in maner as is sette forth in figures hereafter pictured, whiche shewe (...) and to the eye, the difference from the true with the false: that is to wete, the true is knowen by this, that in strickyng hym betwene the fingers, hee muste shewe to divide hymself juste in twoo, and that for so muche as shall reche from the bridge belowe, to the top of the necke: because it maketh no matter for the reste of the strynges. (...) Also the false stryng is knowen by the shewe of many strynges, whiche it representeth, when it is striken betwene the fingers: so muste you continewe the same triall in strikyng the stryng, till you perceive the token of the good, to separate hym from the badde, accordyng to the figures following:” Traducido de: LE ROY, Adrian. *A briefe and plaine instruction to set all musicke of eight diuers tunes in tableture for the lute*. James Rowbothome, London, 1574. Fol. 61. Consultado en: [www.earlymusiconline.org/](http://www.earlymusiconline.org/), el 15.10.2012.

<sup>63</sup> Véase Ídem, Fol. 61.

<sup>64</sup> REAL ACADEMIA ESPANOLA. *Diccionario de la Lengua Castellana*. Tomo Segundo. Imprenta de Francisco del Hierro, Madrid, 1729. p. 684. Consultado en: [www.books.google.com/](http://www.books.google.com/), el 13.10.2012.

las cuerdas no tuvieran una vibración homogénea y por tanto no afinaran correctamente, no sirviera el trozo de cuerda o incluso se rompieran fácilmente. Por si fuera poco, las maquinarias dispuestas para afinar los instrumentos tampoco eran del todo precisas. Dicha situación generaba uno de los defectos descritos por el autor, como la falta de la consonancia entre las cuerdas. La propuesta de Vargas y Guzmán, en dado caso de que la cuerda no afinara y no hiciera consonancia, era la de cambiar los extremos de la cuerda, considerando que, al hacerlo, el trozo de cuerda podría ser aprovechado.

Sobre la procedencia y las cuerdas en específico que Vargas y Guzmán pudo haber utilizado, tampoco es posible encontrar información en los tres manuscritos. Sin embargo, durante tres siglos – del XVII al XIX – se utilizaron mayormente cuerdas provenientes de Italia por ser las más famosas en cuanto a su calidad, claridad y durabilidad, además de que éstas tenían ventajas sobre las demás en Europa por las condiciones naturales que les daban materia prima de mejor calidad como lo explica José Oriol Ronquillo al describir que los intestinos de los carneros en Italia eran de una gran calidad. Oriol Ronquillo asegura que:

“La buena calidad de las primas fabricadas en Italia debe atribuirse a la naturaleza de las mismas materias primeras; y en efecto, en aquel país los carneros que son de una raza pequeña, producen abundantemente intestinos poco voluminosos que, reunidos enteros en número de tres, deben formar naturalmente las primas de primera calidad.”<sup>65</sup>

En Francia, la reputación de las cuerdas italianas también fue reconocida. Según Michel Corrente “las mejores cuerdas de tripa [provenían] generalmente de Roma, Florencia, Nápoles y Lyon, etc.” De acuerdo con el autor, “las más iguales y cristalinas bajo el dedo [eran] las mejores”.<sup>66</sup>

Por el contrario la fabricación de cuerdas en España estaba rezagada, “no porque [los] fabricantes no [hubieran] hecho todos los esfuerzos posibles para introducir en esta industria todas las mejoras que pudieran ponerla al nivel de la extranjera, sino en razón de que sus desvelos se [estrellaban] siempre contra el inconveniente de que los intestinos de los animales

---

<sup>65</sup> ORIOL RONQUILLO, José. *Diccionario de Materia Mercantil, Industrial y Agrícola: Que contiene la indicación, la descripción y los usos de todas las mercancías*, Tomo 2. Barcelona, D. A. Gaspar, 1853. p. 305. Consultado en: [www.books.google.com/](http://www.books.google.com/), el 3.10.2012.

<sup>66</sup> Les bonnes cordes à boyaux sont ordinairement de Rome, de Florence, de Naples et de Lyon &cc. Les plus unies sous le doigt et transparentes sont les meilleurs. Traducido de: CORRENTE, Michel. *Les Dons D'Apollon, Methode pour apprendre facilement à jouer de la Guitarre*. París, Bayard, Lachevardiere, Castagnerie, 1762. Ed. Caroline Delume. En: DELUME, Caroline: *Méthodes & Traités Guitare*, Volume 1: France 1600-1800. Bressuire, Anne Fuzeau Productions. 2004. p. 158.

del país, [que constituían] la primera materia [eran] de calidad inferior respecto a los intestinos de los carneros de Italia”.<sup>67</sup> De las pocas menciones de una fábrica de cuerdas en España durante el siglo XVIII, la hace Antonio Abreu al asegurar que las cuerdas “tiradillas de la Fábrica de Madrid” eran las mejores que se conocían.<sup>68</sup>

### Del modo en que se ponen los trastes

El Capítulo III del manuscrito de Cádiz, el cual trata el modo de poner los trastes sobre la guitarra resulta obsoleto para finales del siglo XVIII ya que, como se aprecia en las guitarras de Sanguino y Frías, las guitarras poseían trastes fijos, descartando el capítulo definitivamente de los ejemplares de Veracruz.

### Encordadura

Vargas y Guzmán utilizó dos tipos de encordadura que tenían un efecto distinto y que se utilizaban para técnicas distintas. Para la técnica del rasgueado y del punteado, el guitarrista empleó todos los órdenes duplicados, los primeros tres al unísono y los segundos, con intervalos de octava; para la guitarra de bajo, el autor emplea todos los bordones al unísono como queda demostrado en el siguiente cuadro:



**Cuadro 1. Afinación de Vargas y Guzmán**

La deducción de la encordadura presentada en este cuadro proviene del capítulo intitulado “*Del modo de encordar la guitarra y lo que conduce a este efecto*”, el cual se encuentra en los tres manuscritos. En este capítulo, Vargas y Guzmán hizo una comparación del grosor de las cuerdas de la guitarra con respecto a las del violín y habla del “grosor de *las primeras*”, “*las segundas*”, “*las terceras*” y de “*los bordones o entorchados*” y asegura que “esta regla es general para tocar la guitarra de rasgueado y punteado; pero haciendo la parte del bajo

<sup>67</sup> ORIOL RONQUILLO, José. *Diccionario de Materia Mercantil, Industrial y Agrícola...op. cit.* p. 305. Consultado en: [www.books.google.com/](http://www.books.google.com/), el 3.10.2012.

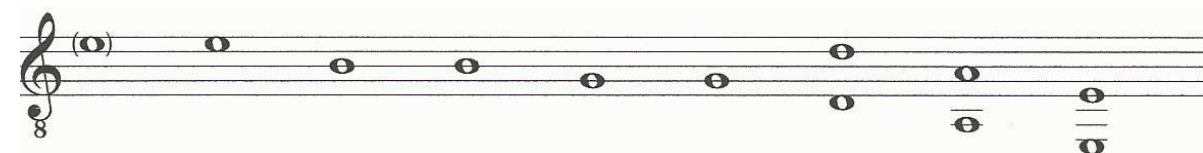
<sup>68</sup> ABREU, Antonio. *Escuela para Tocar con Perfección la Guitarra de Cinco y Seis Órdenes*. Imprenta de la Calle del Prior, Salamanca, 1799. p. 35.



[especialmente si se acompaña a muchos instrumentos] es mejor estén los bordones duplicados.”<sup>69</sup> En este sentido el término “duplicados” significa estar al unísono y, por ende, resulta una afinación y una encordadura como la que se ve en el cuadro anterior.

Esta forma de interpretar la encordadura de Vargas y Guzmán fue descrita por Robert Stevenson al asegurar que Vargas y Guzmán propone que “en [la] música para solistas se escriben las cuerdas sueltas: mi 1 mi 1, sisi, solsol, rere 1, Lala, Mimi [, pero] cuando se usa la guitarra como instrumento acompañante, especialmente en conjuntos numerosos, las cuerdas 4, 5 y 6 deberían preferentemente ser afinadas al unísono – no octavas –, en cuyo caso la notación para las cuerdas sueltas sería: mi 1 mi 1, sisi, solsol, rere, LaLa, MiMi.”<sup>70</sup> Por su parte Gerardo Arriaga, también sustentó dicha forma de encordadura en su artículo referente a la *Explicación de la Guitarra*.

Sin embargo, Ángel Medina, en su *Estudio Introductorio*, sugiere que “Vargas y Guzmán permite una sola cuerda en el primer orden, aunque habitualmente teoriza sobre dos. Al mismo tiempo” continua el doctor Medina, “propone bordones a la octava en los órdenes cuarto, quinto [y] sexto (...)”.<sup>71</sup> Más adelante el doctor Medina asegura que para la guitarra de bajo se admite una segunda afinación sin explicar cuál. Así, la forma de encordar la guitarra de Vargas y Guzmán, de acuerdo con Medina, queda de la siguiente manera:



**Fig. 4. Afinación de Vargas y Guzmán de acuerdo con Ángel Medina**

No obstante, la primera afirmación hecha por el doctor Medina – donde propone que el primer orden de la guitarra *puede* tener una o dos cuerdas – se aleja de lo que Vargas y Guzmán plantea en su método de guitarra al asegurar que “el instrumento de la guitarra se compone y consta de seis órdenes de cuerdas duplicadas respectivamente”.<sup>72</sup> En este sentido, tanto Robert Stevenson como Gerardo Arriaga, en sus interpretaciones de la encordadura para las diferentes técnicas de ejecución propuestas por Vargas y Guzmán – encordadura que yo comparto – coinciden en que son dos las cuerdas que componen el primer orden; siguiendo así

<sup>69</sup> VARGAS Y GUZMÁN. *Explicación...* Ed. ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO. Vol. ii. *op. cit.* p. 6.

<sup>70</sup> STEVENSON, Robert. “*Un olvidado manual mexicano...* (segunda parte) *op. cit.* p. 6.

<sup>71</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Estudio Introductorio...* En: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio. *Explicación...* *op. cit.* p. XX.

<sup>72</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio. *Explicación...* Ed. Ángel Medina Álvarez. *op. cit.* p.9.

lo enunciado por Vargas y Guzmán en su método de guitarra. De esta manera, la encordadura propuesta por el doctor Medina se aleja sensiblemente de las posibilidades sugeridas por el autor.

### **Diferencias en la encordadura de Vargas y Guzmán y otros autores**

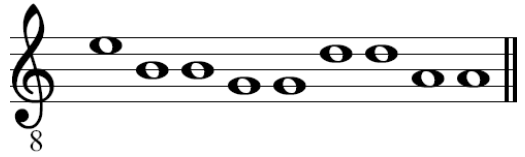
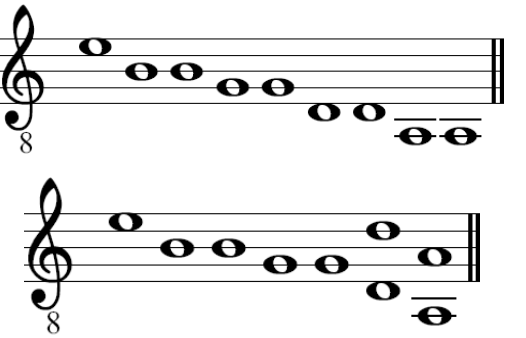
La diferencia en la forma de encordar la guitarra expuesta en los métodos de autores como Vargas y Guzmán, Gaspar Sanz y Pablo Minguet, se distingue entre cada autor principalmente por el gusto personal, aunque también influían la técnica empleada (rasgueado o punteado), su función (ya se tocara acompañamiento o fuera solista) y su procedencia. Gaspar Sanz y Pablo Minguet, el último citando al anterior, reconocen esta situación en sus métodos y en lugar de discutir las ventajas y desventajas de cada una de ellas, plantean los efectos que conllevan afinar de una forma o de otra. Gaspar Sanz planteó las diferentes posibilidades de la forma siguiente:

“En el encordar hay variedad, porque en Roma aquellos maestros sólo encuerdan la guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordón, ni en cuarta, ni en quinta. En España es al contrario; pues algunos usan de dos bordones en la cuarta, y otros dos en la quinta, y a 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 hacer música ruidosa, o acompañarle el bajo con algún tono, o sonada, es mejor con bordones la guitarra, que sin ellos; pero si alguno quiera puntear con primor, y dulzura, y usar de las campanelas, que es el modo moderno con que ahora se compone, no salen bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas, así en las cuartas como en las quintas, como tengo grande experiencia; y es la razón, porque para hacer los trinos, y extrasinos, y demás galanterías de [la] mano izquierda, si hay bordón impide, por ser la una cuerda gruesa, y la otra delgada, y no poder la mano pisar con igualdad, y sujetar también una cuerda recia, como dos delgadas [...] así puedes escoger el modo que te gustare de los dos, según el fin que tañeres.”<sup>73</sup>

De acuerdo con las diferentes funciones se obtienen las distintas formas de afinación de Gaspar Sanz. La primera de ellas – de la que Sanz se muestra partidario – demuestra sólo cuerdas delgadas y la segunda, bordones o cuerdas gruesas en el cuarto y quinto orden; siendo la primera de ellas con bordones al unísono y la segunda, a la octava:

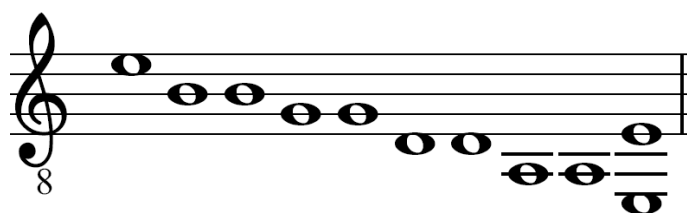
---

<sup>73</sup> SANZ, Gaspar. *Instrucción de Música...op. cit.* Fol. 1. Consultado en: [www.bdh.bne.es/](http://www.bdh.bne.es/), el 15.4.2013.

<p><i>El modo moderno usado en Italia para puntear con primor y dulzura y usar campanelas, trinos, extrasinos y demás galanterías</i></p>	<p><i>Usado en España Para hacer música ruidosa y acompañar el bajo tonos y sonadas</i></p>
	

**Cuadro 2. Afinaciones de Gaspar Sanz**

Ya para finales del siglo XVIII, con la adición del sexto orden, la forma de encordar la guitarra seguía experimentando modificaciones a gusto de los guitarristas compositores. Fernando Ferandiere, en su *Arte de Tocar la Guitarra Española por Música*, publicado en 1799, afirmaba que “la guitarra española [debía] tener diez y siete trastes si [había] de llegar hasta Alamirre agudísimo; [constaría] de seis órdenes, y [tendría] seis bordones, y cinco cuerdas.”<sup>74</sup> Los seis bordones en Ferandiere, se encuentran en los bajos, los sextos de éstos, se componen de un bordón y un *sextillo*, llamado así por ser más delgado además de que se encuentra a intervalo de octava. Las cuerdas delgadas se encuentran repartidas de manera que las segundas y terceras tienen dos de estas; y la primera, sólo una, como se ve a continuación:



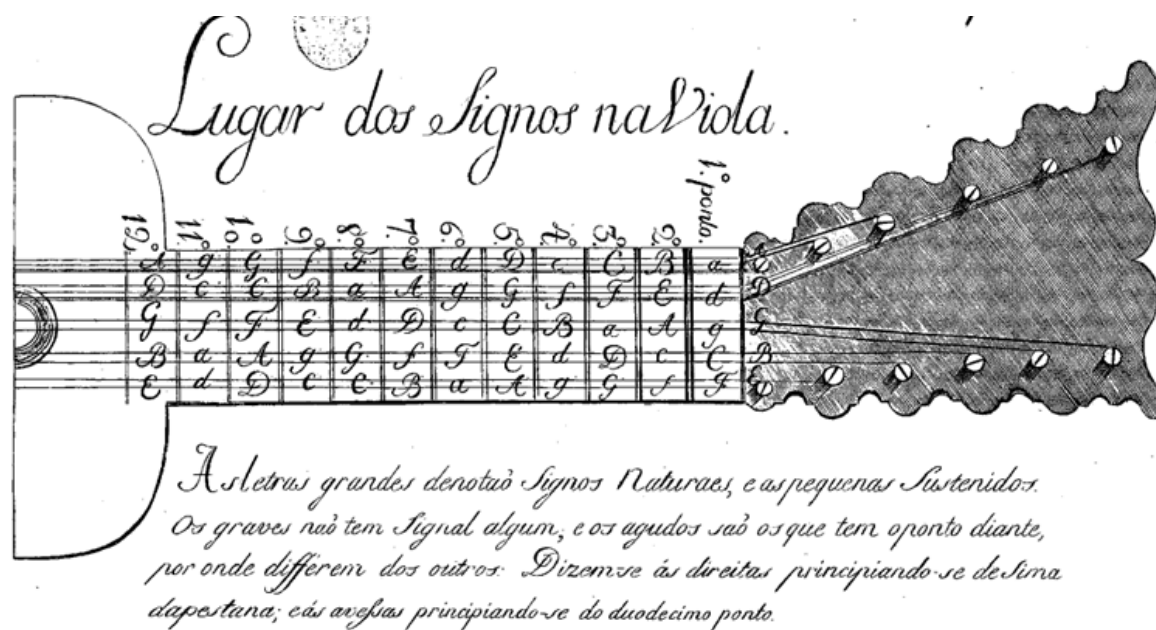
**Fig. 5. Afinación y encordadura de Fernando Ferandiere, 1799**

Otro de los autores que cita a Gaspar Sanz en su definición de la guitarra es Antonio Abreu, conocido como “*el portugués*”. Sin embargo, en su descripción sobre la encordadura de los bajos se encuentra la posibilidad de colocar hasta tres bordones cuando la función de la guitarra es acompañar un grupo de instrumentos numeroso. Abreu asegura que:

<sup>74</sup> FERANDIERE, Fernando. *Arte de Tocar... op. cit.* p.1.

“Para encordar las cuartas, las quintas, y las sextas (...) hay tantas opiniones como tocadores [...] Gaspar Sanz decía que los italianos y aquellos maestros que había en su tiempo en Roma, usaban poner las cuartas y quintas cuerdas delgadas [...] “Estos modos de encordar son para varios usos, no hay la menor duda que para tocar con mucha delicadeza, y corresponderse unas voces con otras, y hacer variedad de campanelas, es mejor encordar con cada bordón una cuerda delgada [; pero] para acompañar una orquesta donde haya muchos instrumentos, es muy bueno usar de los dos o tres bordones, para hacer sentir la parte del bajo, que regularmente le toca la guitarra.”<sup>75</sup>

Esta encordadura, la que incluye la posibilidad de utilizar tres bordones en los bajos, fue empleada por otros guitarristas como Manuel da Paixao Ribeiro, también portugués, de quien en su método de guitarra publicado en 1789,<sup>76</sup> se incluye una ilustración de una guitarra de cinco órdenes la cual coincide con la encordadura propuesta por Antonio Abreu, con los órdenes cuatro y cinco triplicados, de acuerdo con la siguiente figura:



**Fig. 6. Guitarra con tres cuerdas en los órdenes superiores<sup>77</sup>**

Por esos años, el guitarrista italiano Federico Moretti, que vivió en España, aseguró haber cambiado la manera de encordar su guitarra de acuerdo a la forma en que se hacía en España.

<sup>75</sup> ABREU, Antonio. *Escuela para Tocar...* op. cit. pp. 36-37.

<sup>76</sup> PAIXAO, Ribeiro Manuel da. *Nova arte de Viola que ensina a tocalla con fundamento sem mestre*. Coimbra, Real Officina da Universidade, 1789. Consultado en: [www.bne.es/](http://www.bne.es/), el 30.09.2012

<sup>77</sup> Tomado de Ídem, p. 53.

De este autor se publicaron los *Principios para Tocar la Guitarra de Seis Órdenes* primeramente en Italia en 1792<sup>78</sup> y posteriormente en 1799,<sup>79</sup> en España, en cuyo prólogo el autor establece algunas diferencias de procedencia sobre la forma de encordar la guitarra en España como en Italia. El guitarrista italiano lo decía de la siguiente manera:

“Aunque yo uso de la guitarra de siete órdenes sencillos, me ha parecido más oportuno acomodar estos principios para la de seis órdenes, por ser la que se toca generalmente en España; esta misma razón me obligó a imprimirlos en italiano en el año de 1792 adaptados a la guitarra de cinco órdenes; pues en aquel tiempo ni aún la de seis se conocía en Italia.”<sup>80</sup>

No obstante, Federico Moretti, a pesar de haber cambiado su forma de encordar la guitarra de acuerdo a como se hacía en España, reconoce las ventajas de encordar el instrumento con cuerdas sencillas. Considerando los factores que implicaban una buena afinación comenzando por las cuerdas, el número de éstas y la maquinaria y otros factores externos como el clima, la humedad y la sequedad, que en conjunto influían en la duración del proceso de afinar la guitarra, “los franceses y los italianos [usaban] cuerdas sencillas en sus guitarras, y por este medio [conseguían] templarlas muy pronto, y que las cuerdas les [duraban] más tiempo antes de falsearse, siendo muy difícil encontrar dos cuerdas que [dieran] exactamente el mismo tono”.<sup>81</sup>

En resumen, los diferentes usos de la guitarra, fueron factor determinante para que guitarristas como Vargas y Guzmán fueran implementando modificaciones en sus instrumentos de acuerdo a la música escrita para este instrumento. En la *Explicación de la Guitarra* se ve cómo esos procesos de cambio influyeron en el número de trastes, de órdenes y de la colocación de éstos, su forma de encordar la guitarra y las dimensiones de ésta. Por último, para Vargas y Guzmán hacia 1773, el acompañamiento era una actividad principal; en 1776, la guitarra cobra ya importancia como instrumento solista.

---

<sup>78</sup> MORETTI, Federico. *Principj per la Chitarra Composta dal dilettante Signor Don Federico Moretti*. Napoli, Presso Luigi Marescalchi, Editore Privilegiato, 1792.

<sup>79</sup> MORETTI, Federico. *Principios para Tocar la Guitarra de Seis Órdenes*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1799.

<sup>80</sup> MORETTI, Federico. *Principios para Tocar...op. cit.* p. sin número. Consultado en: [www.bne.es/](http://www.bne.es/), el 10.10.2012

<sup>81</sup> MORETTI, Federico. *Principios para Tocar...Introducción de la Explicación de las Veinticuatro Tablas que forman los Principios de la Guitarra...op. cit.* p. 2.

## La vihuela y guitarra de cuatro órdenes como instrumentos de acompañamiento en el Siglo XVI

Las formas de acompañamiento con guitarra tienen su primer antecedente en los libros de vihuela y guitarra de cuatro órdenes publicados durante el siglo XVI en los cuales se incluyó música para voz con acompañamiento de estos instrumentos original y de diferentes autores, transcripciones y arreglos de obras corales, pero principalmente música para vihuela sola y guitarra de cuatro órdenes. Los libros españoles que se conocen con estas características son los de Luis Milán, el *Libro de Música para Vihuela intitulado El Maestro*,<sup>82</sup> el de Luis de Narváez, *Los Seis Libros del Delfín*,<sup>83</sup> el de Alonso Mudarra, *Tres Libros de Música en Cifras para Vihuela*,<sup>84</sup> el de Enríquez de Valderrábano, *Silva de Sirenas*,<sup>85</sup> el de Diego Pisador, *Libro de Música de Vihuela*,<sup>86</sup> el de Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lyra*,<sup>87</sup> y el de Esteban Daza, *El Parnasso*.<sup>88</sup>

Algunos de los autores de estos libros, fueron músicos de renombre y lograron puestos de trabajo en las cortes españolas como lo indica Juan Bermudo quien aseguró tener “por mejores tañedores a Narváez, a Martín de Jaén, a Hernando de Jaén, vecino de la ciudad de Granada, a López, músico del Señor Duque de Arcos, a Fuenllana, músico de la Señora Marquesa de Tarifa, a Mudarra, Canónigo de la Iglesia Mayor de Sevilla, y a Enrique, músico del Señor Conde de Miranda”.<sup>89</sup>

El nivel técnico del vihuelista en esos años se distinguía por poder tocar de manera punteada el instrumento y, eventualmente, coordinar su punteo con el canto, lo cual requería que los interesados en esta música tuvieran el nivel técnico necesario para tocar pasajes virtuosos y de mayor dificultad. Además poder tocar de manera punteada, era necesario conocer las formas de acompañamiento, poder realizar pasajes con acordes de dos, tres o cuatro voces – en ocasiones en contrapunto – y simultáneamente realizar escalas derivadas de la ornamentación

---

<sup>82</sup> MILÁN, Luis. *Libro de Música para Vihuela intitulado El Maestro*. Francisco Díaz Romano, Valencia, 1536.

<sup>83</sup> NARVÁEZ, Luis de. *Los seis libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*. Diego Hernández de Córdoba, Valladolid, 1538.

<sup>84</sup> MUDARRA, Alonso. *Tres Libros de Música y Cifra*. Casa de Juan de León, Sevilla, 1545.

<sup>85</sup> VALDERRÁBANO, Enríquez de. *Libro de Música de Vihuela*. Francisco Fernández de Córdoba, Valladolid, 1547.

<sup>86</sup> PISADOR, Diego. *Libro de Música de Vihuela*. Diego Pisador, Salamanca, 1552.

<sup>87</sup> FUENLLANA, Miguel de. *Libro de Música intitulado Orphenica Lírica*. Libro VI. Sevilla, Martín de Montedoca. 1554.

<sup>88</sup> DAZA, Esteban. *Libro de Música en Cifras para Vihuela*. Diego Fernández Córdoba, Valladolid, 1576.

<sup>89</sup> BERMUDO, Juan. *Declaración de los Instrumentos Musicales. Libro Segundo. Capítulo 35*. Osuna, Casa de Juan de León. 1555. Fol. XXX.

por disminución. Esto hacía indispensable tomar clases del instrumento con algún maestro que dominara los elementos técnicos requeridos para tocar la música incluida en esos libros de vihuela; situación que, como se verá en los capítulos posteriores, contrasta radicalmente con los inicios de la guitarra de cinco órdenes. Este nivel técnico y musical, el cual se observa en la música para vihuela, se reflejó también en la música para guitarra de cuatro órdenes debido a que el vihuelista de la época, además de la vihuela, podía tocar la guitarra de cuatro órdenes a un alto nivel; ayudado en parte por la afinación de los instrumentos, siendo los cuatro órdenes internos de la vihuela iguales a los de la guitarra de cuatro órdenes, por lo que el vihuelista podía adaptarse a uno y al otro instrumento sin ningún problema.

El número de publicaciones para la guitarra de punteado en España en la segunda mitad del siglo XVI se reduce a lo publicado en los *Tres Libros de Música* de Mudarra y el *Libro de Música intitulado Orphenica Lírica*, de Miguel de Fuenllana; los cuales se constituyen como los primeros documentos con música para guitarra conocidos hasta hoy. En ambas publicaciones las posturas de acordes y su formación son el resultado de los movimientos de las voces como una obra coral, siendo esta una cualidad derivada de la facilidad natural que la guitarra tiene para ejecutar acordes de tres o más voces. La misma situación sucede en las obras corales que fueron adaptadas por Fuenllana para el instrumento.

Dentro de la música para guitarra publicada en los *Tres Libros de Música* de Alonso Mudarra, se incluyen cuatro fantasías, una pavana y una romanesca escritas en tablatura de cuatro líneas que indicaban los cuatro órdenes del instrumento. *Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana, por su parte, contiene música original, principalmente fantasías, transcripciones para vihuela y canto de obras de otros compositores como motetes, madrigales, villancicos, romances, ensaladas, himnos y partes de misas. A diferencia de la música publicada por Alonso Mudarra, la música para guitarra de cuatro órdenes de Miguel de Fuenllana, contiene música para voz con acompañamiento de guitarra. Se trata pues, del primer documento para esta instrumentación hasta hoy conocido. La música está escrita en tablatura de cuatro líneas y las notas que deberán ser cantadas, están escritas en tinta roja. Este formato de escritura “permitía que la pieza pudiera ser interpretada como una obra para guitarra sola o con la línea vocal, tocada y cantada, probablemente por el guitarrista”,<sup>90</sup> aunque también era factible que la línea de la voz fuera interpretada por un cantante y que éste fuera acompañado por el guitarrista.

---

<sup>90</sup> Traducido de TYLER, James. *The Guitar and its Music*. Oxford University Press. Oxford, 2007, p. 8. This [...] format enabled the piece to be performed either as a guitar solo, or with the vocal line both played and sung, probably by the guitarist.

Las dos obras para canto con acompañamiento de guitarra de cuatro órdenes, *Covarde Caballero* – villancico de Juan Vázquez – y *Passeava el Rey Moro*<sup>91</sup> comienzan con una pequeña introducción en forma de imitación y la melodía del canto igualmente imita el contenido temático tocado por la guitarra, una quinta abajo en el primer caso y una quinta arriba en el segundo. Esta forma de imitación se repite en otras secciones en donde la guitarra expone la idea central de la melodía y es retomada por el canto. También sucede esta situación de manera contraria; la parte de la voz se desarrolla después de la exposición de la idea central y añade contenidos temáticos los cuales son retomados en forma de imitación por la guitarra añadiendo a esta imitación una voz una segunda voz con distancia de tercera. Al igual que como sucede con la música para voz con acompañamiento de vihuela, en dado caso de que un guitarrista que quisiera tocar y cantar estas obras, requería tener un nivel técnico suficiente para tocar acordes, pasajes ornamentados y poder coordinar el canto y dicho acompañamiento.

En general, la música para canto con acompañamiento en estos libros se escribía en tablatura de vihuela<sup>92</sup> o de guitarra de cuatro órdenes. La melodía, se podía distinguir en la tablatura por estar señalada por puntos o comas puestos al lado derecho de los números que identificaban los trastes a ser pisados o por estar escrita en tinta roja, como se ve en el ejemplo de la figura siguiente (Fig. 8). Hay otros casos en donde esta música se escribía sobre dos sistemas puestos el uno sobre el otro en donde el sistema superior, dedicado al canto, se escribía en notación antigua y el inferior, en tablatura destinado al acompañamiento de la vihuela.

De la música para “cantar y tañer” del primer libro de Luis Milán se distinguen dos formas de canto: una en “canto llano” y otra para “hacer garganta”. Las obras en donde se indicaba *canta llano*, eran las obras en donde la melodía de la voz proponía notas largas para que el vihuelista tuviese la oportunidad de lucir su habilidad sobre el instrumento. En este caso, el acompañamiento de vihuela, es que presenta una mayor dificultad técnica. Cuando una obra tenía la indicación de *hacer garganta* se ornamentaba la parte de la voz y la vihuela debía acompañar de manera más lenta y principalmente con acordes en bloque. Para determinar

---

<sup>91</sup> FUENLLANA, Miguel de. *Libro de Música intitulado Orphenica Lírica*. Libro VI. Sevilla, Martin de Montedoca. 1554. Folios CLXII bis al CLXIII bis. Consultado en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 8.5.2014.

<sup>92</sup> La tablatura de vihuela o *cifras* de vihuela, al igual que en el de la guitarra, servía para escribir la música por medio de líneas horizontales que representaban las cuerdas del instrumento y números escritos sobre éstas que identificaban los trastes que se deberían pisar. La tablatura de vihuela contenía seis líneas; una para cada cuerda del instrumento.



cuándo una obra era en *canto llano* y para *hacer garganta* se especificaba al inicio de cada obra como se ve en el ejemplo siguiente donde se indica que:

“Este soneto que sigue se ha a tañer algún tanto regocijado: y el cantor ha de cantar llano. Y donde cabera glosar con la voz sea quiebro o trinar que dicen.”

**Fig. 7. Soneto de Luis Milán**<sup>93</sup>

La música para vihuela sola y para voz con acompañamiento de vihuela incluida en los *Seis Libros del Delphin* está llena de genialidad y virtuosismo. Tal es el caso de las *22 Diferencias sobre Conde Claros* y las *7 Diferencias sobre Guárdame las Vacas*, ejemplos de obras para vihuela sola llenas de virtuosismo.

Dentro de la música para canto con acompañamiento de vihuela la cual se encuentra en el *Libro Quinto*, se incluyen romances y villancicos, algunos de ellos con “*diferencias*” – variaciones y contrapuntos – sobre sus melodías tocados por la vihuela. La parte del canto se caracteriza por tener notas largas mientras que el acompañamiento de la vihuela tiene un acompañamiento punteado cuya armonía es realizada de manera melódica y con un énfasis en la ornamentación por diminución. En la música de Narváez el virtuosismo recae plenamente en el acompañamiento que realiza la vihuela el cual se contrapone con la sencillez de las notas largas de la línea melódica del canto. En este caso, la línea melódica del canto se distingue sobre la tablatura con tinta roja.

Por su parte, en los *Tres Libros de Música y Cifra* de Alonso Mudarra, específicamente en el *Tercer Libro*, se incluyen motetes, romances, canciones, sonetos en castellano e italiano, versos en latín, villancicos y salmos. La mayor parte de esta música se encuentra escrita en dos sistemas, de los cuales el primero de ellos está destinado para la voz y se encuentra

<sup>93</sup> Tomado de: MILÁN, Luis. *Libro de Música para Vihuela intitulado El Maestro*. Valladolid, Fol. Sin número. 1536. Consultado en: <http://www.bne.es/>. el 20.10.2012.

escrito en notación ordinaria de la época; mientras que el segundo, escrito en cifras, corresponde al acompañamiento de la vihuela como se ve en la siguiente figura.



**Fig. 8. Escritura de la voz y de la vihuela en dos sistemas**<sup>94</sup>

La excepción al empleo de dos sistemas la hacen los primeros dos motetes, los cuales son transcripciones para vihuela de motetes compuestos por Adrian Wuilliar y Nicolas Gomberth en donde la melodía de la voz se indica con apóstrofes colocadas en la parte superior derecha de cada cifra.

La parte que corresponde a la vihuela en estas obras se caracteriza por acompañar la voz con acordes de manera vertical y en su mayoría se componen de dos o tres voces, aunque los hay de cuatro. Pero cuando la melodía de la voz no se observa, el acompañamiento demuestra una ornamentación por disminución.

Por el mismo periodo fueron publicados en Francia cerca de 22 libros para guitarra entre los que se encuentran cuatro *Livres de Guiterne* de Guillaume Morlaye publicados en París entre 1551 y 1553;<sup>95</sup> *Tabulature de guiterne*, publicado en 1550, del mismo autor;<sup>96</sup> *Briefve et*

<sup>94</sup> MUDARRA, Alonso. *Tres Libros de Música y Cifra* Sevilla, Casa de Juan de León. 1545. Fol. V. Consultado en [www.bdh.bne.es/](http://www.bdh.bne.es/), el 8.5.2014.

<sup>95</sup> MORLAYE, Guillaume. *Le premier livre de, chansons, gaillardes, pavannes, bransles, almandes, fantaisies, reduictz en tablature de guiterne par maistre Guillaume Morlaye joueur de lut*. Imprimerie de Robert GranIon & Michel Fezandat, Paris 1552.

MORLAYE, Guillaume. *Le second livre de, chansons, gaillardes, padvanes, bransles, almandes, fantaisies, reduictz en tablature de guiterne par maistre Guillaume Morlaye joueur de leut*. Imprimerie de Michel Fezandat, Paris 1553.

MORLAYE, Guillaume. *Le troysieme livre contenant plusieurs duos, et trios, avec la bataille de Janequin a trois, nouvellement mis en tablature de Guiterne, par Simon Gorlier, excellent joueur*. Imprimerie de Robert GranIon & Michel Fezandat, Paris 1551.

MORLAYE, Guillaume. *Le quatriesme livre contenant plusieurs fantaisies, chansons, gaillardes, padvanes, bransles, reduictes en tablature de guiterne, & au jeu de la cistre, par maistre Guillaume Morlaye, & autres bons auteurs*. Imprimerie de Michel Fezandat, Paris 1552.

<sup>96</sup> MORLAYE, Guillaume. *Tablature de Guiterne*. Imprimerie de Michel Fezandat, Paris, 1550.

*facile instruction pour apprendre la tablature*, de Adrian Le Roy, publicado en 1551;<sup>97</sup> “*Tiers Livre de Tavlature de Guiterre*”, del mismo autor, publicado en París entre 1552;<sup>98</sup> por mencionar algunos.

Los libros se encuentran editados en tablatura francesa de cuatro líneas, las cuales identifican los trastes que se deberán pisar con letras en lugar de números como en los libros españoles y representan cada uno de los cuatro órdenes de la guitarra. En la tablatura francesa cada letra significa un traste, comenzando por la letra “a” que significa que se tocará la cuerda al aire, la “b” que indica que se deberá tocar en el primer traste y así sucesivamente. El ritmo está escrito en la parte superior de la tablatura mientras que una de las letras puestas sobre la tablatura, ya sean acordes o notas aisladas, tienen un ritmo definido debidamente en la parte superior; tal y como sucede en los libros españoles.

En cuanto a los contenidos, los libros incluyen música original para guitarra sola, transcripciones para guitarra de canciones y cantos religiosos de otros autores y música para canto con acompañamiento de guitarra. La forma en que se presenta la música de estos libros se caracteriza por ser polifónica y, como en los libros españoles, con sus contenidos temáticos presentados en forma de imitación y con elementos contrapuntísticos.

Así como se vio en los libros para vihuela y guitarra en España, las transcripciones para guitarra de canciones de obras corales de otros autores fueron una práctica común en los libros para guitarra y laúd en Francia, las cuales fueron transcritas y arregladas con ornamentaciones por disminución.

Las canciones para voz con acompañamiento de guitarra, como en el caso del *Second livre de guiterre, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville nouvellement remises en tablature* de Adrian Le Roy, están escritas en dos pentagramas de los cuales uno, el que incluye la parte de la voz, se encuentra en la parte izquierda de los folios y el que incluye la parte de la guitarra, en la derecha. En los tiempos fuertes de cada compás, la parte de la guitarra realiza el acompañamiento con acordes en bloque en los que se incluyen hasta tres voces; aunque también incluye la parte de la melodía de la voz en la parte superior con algunas variaciones rítmicas. Por el contrario, en los tiempos débiles del compás, el acompañamiento se reduce a una voz o a la imitación de la melodía del canto a dos voces. En

---

<sup>97</sup> LE ROY, Adrian. *Briefve et facile instruction pour apprendre la tablature*. Paris, 1573.

<sup>98</sup> LE ROY, Adrian. *Tiers livre de tablature de guiterre*. Adrian Le Roy & Robert Ballard, Paris, 1552.

este caso la segunda voz de se encuentra por lo regular, una tercera o una sexta por debajo de la voz del canto.

Al igual que en los libros para guitarra y vihuela de procedencia española, la música para canto con acompañamiento de guitarra en Francia se distinguió por el nivel técnico y musical requerido para ejecutarla y demandaba del intérprete una preparación en su instrumento que contrasta radicalmente con el periodo que se avecinaba con la adición del quinto orden y la decisión de los guitarristas de optar por formas más sencillas de acompañamiento dando lugar a los estilos catalán, italiano y castellano y la técnica del rasgueado.

### **Antecedentes del “*Nuevo Modo*” y los estilos catalán, italiano y castellano**

Con la adición de un orden más a la guitarra a finales del siglo XVI, vino también una nueva forma de tocar que empleaba tablas de acordes conocidas como *alfabetos*, *abecedarios* o *estilos*<sup>99</sup> en las cuales de diferentes maneras se mostraban posiciones de la mano izquierda sobre la guitarra, predispuestas e identificadas con letras, números y signos o la combinación de todos. La función de la mano izquierda consistía en encontrar los acordes ilustrados en dichas tablas; mientras que la mano derecha, tenía que ejecutar todas las cuerdas de esa posición con la técnica del rasgueado. De acuerdo a su inventor y la procedencia de éste, se les dio el nombre de *estilo castellano, italiano y catalán*.

La música compuesta para la guitarra nueva, la de cinco órdenes, fue principalmente interpretada con la técnica de rasgueado y con la utilización de las tablas de acordes de los tres estilos las cuales se utilizaron para ejecutar el acompañamiento de canciones y diversas formas musicales que estaban en auge durante este periodo. En comparación con la música para guitarra de cuatro órdenes, la música compuesta para la de cinco, a pesar de que el rango tonal de la guitarra aumentó y las posibilidades de lograr una mejor ejecución de la polifonía característica de la música para el instrumento de cuatro órdenes, fue simplificada en gran medida con la técnica de rasgueado y la utilización de acordes.

La aparición de los *alfabetos* como nueva forma de ejecución de la guitarra surgió como contraparte a las dificultades técnicas que demandaban la guitarra de cuatro órdenes, su polifonía, sus elementos contrapuntísticos y de imitación que caracterizaban la forma de escritura de la guitarra entre 1530 y 1580, con gran influencia de la música para vihuela en España y el laúd en Italia y Francia. Como se dijo, los elementos técnicos requeridos para

---

<sup>99</sup> Vargas y Guzmán los reconoce con el nombre de *estilos*.

lograr la ejecución de la música para cuatro órdenes necesitaban de un mayor nivel de los guitarristas con respecto a su entendimiento; no solo técnico, sino también musical. Aquellos interesados en aprender el instrumento durante este periodo, necesitaban por ende la ayuda de un maestro, asistir a alguna escuela e invertir el tiempo necesario para su estudio.

Por el contrario, la aparición de los *alfabetos* y su ejecución sobre la guitarra de cinco órdenes de manera rasgueada, proporcionó a los aficionados al instrumento una nueva forma de acercarse a la guitarra sin tener que invertir tanto tiempo ni esfuerzo; y más aún, su aprendizaje fue tan sencillo que la necesidad de un maestro era obsoleta. Esta situación ocasionó que la guitarra dejara de ser un instrumento aristócrata y se convirtiera en un instrumento popular; probablemente el más popular de todos, como lo es hoy en día.

Para otros instrumentos de cuerda pulsada como la vihuela y el laúd esta circunstancia significó su extinción como lo describe Sebastián de Covarrubias Orozco en su *Tesoro de la Lengua Castellana* de 1611 donde señala cómo la guitarra gana terreno sobre la vihuela y cómo la popularidad de la guitarra por su forma de tocar de manera rasgueada suplantó al estilo punteado de la vihuela:

“Este instrumento [la vihuela] ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado y ha habido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música punteada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra”.<sup>100</sup>

No obstante, el creador del estilo castellano, Luis de Briceño, defendió la nueva forma de tocar la guitarra en su derecho de réplica a lo afirmado por Covarrubias en 1611, en su dedicatoria a la “Señora de Chales” incluida en su *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*<sup>101</sup> hacia 1626, donde el autor habla de las burlas que recibían tanto la guitarra, como su “son”. Dice Briceño que los que se burlan hallarán en la guitarra el mejor instrumento de sus tiempos:

---

<sup>100</sup> COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, imp. Luís Sánchez, 1611. Letra R-Z, p. 74. Consultado en: [www.books.google.es/](http://www.books.google.es/), el 13.04.2013.

<sup>101</sup> BRICEÑO, Luis de. *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Pierre Ballard, Paris, 1626.

“[La guitarra] es acomodada y propia para cantar, tañer, danzar, saltar, correr, bailar y zapatear. Ruando con ella cantando y representando mil amorosas pasiones con su ayuda”...“no la ofenden ninguna de las incomodidades que el delicado laúd teme; no hay humo ni calor; ni frío ni humedad que la incomode. Es como la rosa siempre viva, si presto se destempla, bien presto se torna a templar. Si se rompe con dos sueldos se acomoda; de suerte que la guitarra según mi opinión y de muchos, lleva gran ventaja al laúd”...” dejando laúd, *mandorra*, arpa, violón, cansona, lira, tiorba, cítara, y clavicordio; todo por la guitarra...más cosas yo dijera en su alabanza pero todas las dejaré por una consideración y es que dos mil personas entretienen y pasan sus pensamientos y enojos con ella y por más justificación del valor de mi guitarra considere V. S. si los reyes príncipes y caballeros dejan la guitarra por el laúd como dejan el laúd por la guitarra...los que osan decir mal de la guitarra...no sólo me ofenden a mí, que eso es poca cosa, pero ofenden a la mayor parte de la Francia...”<sup>102</sup>

Por si fuera poco, Briceño incluye un romance titulado *Romance hecho por el señor Luis contra los que se burlan de su guitarra y de sus canciones*, en el cual critica fuertemente con frases ofensivas a los que juzgan su instrumento y a los que se burlan de él.<sup>103</sup>

Los tres estilos aparecen por primera vez en tres libros publicados entre 1586 y 1626. El primero de ellos, titulado “*Guitarra Española, y Vandola en dos maneras de guitarra, Castellana y Catalana de cinco órdenes...*” fue publicado en 1586<sup>104</sup> y escrito por Joan Carlos Amat quien se adjudica ser el inventor del estilo conocido como *catalán*. El segundo fue publicado en 1606 con el título *Nuova inventione d'Intavolatura per sonare li Balletti sopra la Chitarra Spagnuola senza numeri e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza Maestro potrà imparare*,<sup>105</sup> y fue escrito por Girolamo Montesardo, a quien se le

---

<sup>102</sup> BRICEÑO, Luis de. *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Facsimile Edition, Minkoff Reprint, Genève, 1972. Folio sin número.

<sup>103</sup> Ídem, fol. 24

<sup>104</sup> Monica Hall asegura que en los permisos y dedicatorias que se encuentran en las páginas preliminares de la copia más antigua de este ejemplar, el cual se encuentra en la Biblioteca Newberry de Chicago, están fechadas en 1596. Sin embargo, en la copia facsimilar editada por Chantarelle de Heidelberg y de la que la musicóloga escribe la introducción, se encuentra una “*Carta del Padre Maestro Fray Leonardo de San Martín al autor*” en la que se asegura que el “*librito*” (*Guitarra Española y Vandola...*) fue impreso por primera vez en Barcelona en 1586. HALL, Monica. *Introduction*. En: AMAT, Joan Carlos. *Guitarra Española y Vandola*. Ed. Monica Hall. Editions Chanterelle, S. A., Monaco, 1980.

<sup>105</sup> MONTESARDO, Girolamo. *Nuova inventione d'Intavolatura per sonare li Balletti sopra la Chitarra Spagnuola senza numeri e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza Maestro potrà imparare*. Christofano Farescotti, Florence, 1606.

adjudica el *estilo italiano*. El tercero de ellos es el que corresponde al *Método mui facilissimo* de Luis de Briceño.

### **El Estilo Catalán**

El primero de estos libros, *Guitarra Española, y Vandola* de Joan Carlos Amat, explica aspectos como la afinación, el número de órdenes, el número de trastes de la guitarra de cuatro órdenes y finalmente incluye un apartado con una versión en el idioma catalán de algunos de los temas contenidos en su libro en español.

Es en el capítulo cinco de *Guitarra Española* donde Joan Carlos Amat incluye la tabla de acordes conocida como *estilo catalán* con el cual, según el autor, se pueden tocar diferentes formas musicales como vacas, *passeys*, gallardas, villanos, italianas y *pavanillas*. La tabla se encuentra en forma circular dividida en dos secciones que corresponden a dos categorías de acordes. En la parte superior se encuentran doce acordes “naturales” o mayores y en la parte inferior, doce “bemolados” o menores; sumando de esta manera los 24 acordes del estilo catalán. Los números colocados en el círculo exterior; identifican el acorde por lo que de esta manera se puede formar un acorde “1N” o 1-natural y “3B” o 3-bemolado.

Los cinco círculos interiores representan cada uno de los órdenes de la guitarra, en donde el círculo interior corresponde al orden primero y el exterior, al quinto. Las subdivisiones en cada círculo en donde se hayan números, representan los trastes que se deberán pisar para tocar el acorde. Los cuadros vacíos significan cuerdas al aire. Así por ejemplo el acorde 1N, se realiza pisando el segundo traste de la cuerda quinta y cuarta; el primer traste de la cuerda tercera; y las primeras dos cuerdas, se tocan al aire o sin pisar traste alguno.

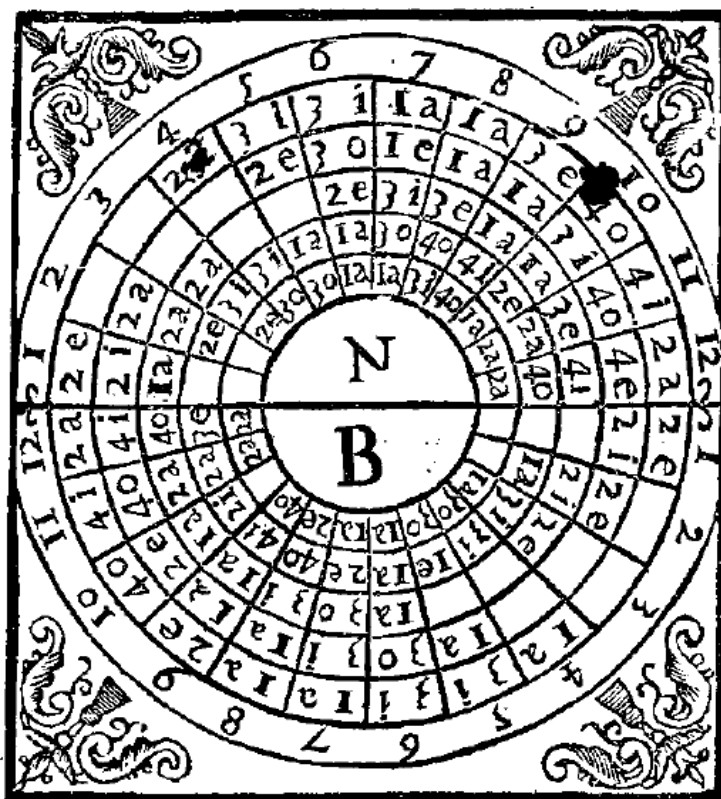


Fig. 9. Tabla de Acordes del *Estilo Catalán* de Joan Carlos Amat<sup>106</sup>

Los acordes del estilo catalán están ordenados por cuartas, en sentido de las manecillas del reloj, comenzando desde el acorde de Mi mayor, el cual se identifica como “1N”, hasta llegar al acorde de Do bemol mayor, que se identifica como “12N”. La parte inferior, con los acordes “bemolados” o menores, se conforma de la misma manera. Se nombran “1B”, “2B”, comenzando con el acorde de Mi menor; y, ordenados en cuartas, hasta el acorde de Do bemol menor, identificado como “12B”.<sup>107</sup>

En el capítulo sexto de su *Guitarra Española* Joan Carlos Amat asegura que no hay más que los 24 acordes explicados en su tabla ya que los demás se repiten y tienen la misma consonancia. Es decir, si los acordes están ordenados por cuartas justas como hemos visto, el acorde “13N”, si lo hubiese, correspondería al acorde de Fa bemol mayor, el cual sería enarmónico del acorde “1N” o Mi mayor. Por esta razón Amat sugiere una guitarra con sólo cuatro trastes.

<sup>106</sup> Tomado de: AMAT, Joan Carlos. *Guitarra Española y Vandola*. p. 16. Consultado en: [www.bdh.bne.es/](http://www.bdh.bne.es/), el 01.07.2014.

<sup>107</sup> El acorde “7N” tiene un error de impresión; ya que el acorde de Si bemol mayor presenta la nota Mi bemol en lugar de Fa en el orden cuarto. Sin embargo, las tablas de acordes que se encuentran en la segunda parte del libro, en idioma catalán, no tienen este error.



En referencia a las formas musicales que se pueden tocar con la tabla de acordes del estilo catalán, Carlos Amat señala en su capítulo siete, que es necesario aprender a tocar por los doce tonos con la finalidad de lograr un acompañamiento de acuerdo a la tesitura de la voz del que se acompaña. Explicada de manera verbal, nos ofrece como ejemplo una secuencia cordal de un *passéo* que habría sido una forma musical comúnmente tocada a finales del siglo XVI. Además de esta secuencia incluye otra de unas *vacas* en la que los acordes se identifican con el número del estilo catalán. De las dos secuencias, no ofrece elementos rítmicos algunos, por lo que el que quisiera tocar cualquiera de estas tonadas populares, debía conocer el ritmo y la forma del rasgueo en la guitarra. La única señalización sobre el ritmo la ofrece en su explicación sobre el *passéo* en la que, dice el autor, el primero de los tres acordes, deberá ser tocado dos veces y los otros dos, sólo una.

### **El Estilo Italiano**

Aunque algunos autores como James Tyler aseguran que el uso del *alfabeto* italiano ya se encontraba en documentos fechados en 1585<sup>108</sup> y que hay manuscritos como el *Cancionero de Mateo Bezón*,<sup>109</sup> que contienen la tabla de acordes del *estilo italiano*, *Nuova inventione d'Intavolatura* es el primer libro publicado en contener la tabla de acordes que se conoce el *estilo italiano*. En *Nuova inventione d'intavolatura*, la propuesta de Montesardo descrita tanto en el título de la obra como en su prólogo, es innovadora y atractiva al sugerir una enseñanza de la guitarra “sin números o notas, por medio de la cual cualquiera será capaz de aprender sin maestro”.<sup>110</sup> Surge como contrapeso al laborioso estudio de tocar la guitarra de manera punteada, como se ve en la música para guitarra de cuatro órdenes. El libro de

<sup>108</sup> TYLER, James. *The Guitar and its Music. op.cit.* pp. 37-51.

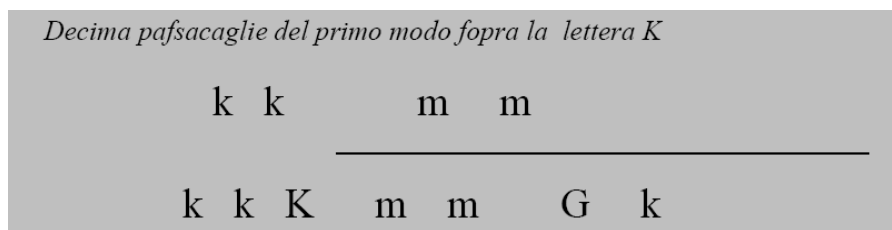
<sup>109</sup> ZULUAGA, Daniel en: *Spanish song, chitarra alla spagnola, and the a.bi.ci: Matheo Bezón and his 1599 alfabeto songbook*. Consultado en: [www.resonancejournal.org](http://www.resonancejournal.org), el 15.04.2012. Sobre este manuscrito Rodrigo de Zayas asegura que el canto improvisado de la ópera “La Selva sin Amor” de Lope Vega está vinculado con el manuscrito firmado por Mateo Bezón. Rodrigo de Zayas describe el manuscrito como poco espectacular. Menciona que “contiene versos estróficos con cifras o letras que indican acompañamientos de acordes sobre la guitarra y esas letras no tienen ni valoración de tiempo, ni ritmo ni nada. Es una especie de manual íntimo de un improvisador que se llamaba Mateo Bezón.” El musicólogo añade que su autor lo firma en el 4 de septiembre de 1599 y que hay obras contenidas en el libro de Mateo Bezón igualmente en la obra de Giulio Caccini; aunque no menciona cuáles. Lamentablemente, no he podido tener acceso a este material debido a que no se encuentra publicado y no logré obtener una copia por parte del musicólogo por lo que la información tomada de la siguiente fuente es la única descripción del documento que se puede incluir en el presente trabajo: PEREZ GUERRA, Ángel. 22 de mayo de 1984. *La Ópera Española Arranca de “La Selva sin Amor”, de Lope de Vega*. ABC de Sevilla, p. 46. Consultado en: [www.hemeroteca.sevilla.abc.es/](http://www.hemeroteca.sevilla.abc.es/), el 15.04.2012.

<sup>110</sup> “*senza numeri e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza Maestro potrà imparare.*” Traducción de: MONTESARDO, Girolamo. *Nuova inventione d'Intavolatura...op.cit.* Fol. III. Consultado en: [www.bibliotecamusica.it](http://www.bibliotecamusica.it), el 23.04.2012.

Montesardo está destinado a la enseñanza de la ejecución de la guitarra de manera sencilla y rápida.

De manera similar a los contenidos de *Guitarra Española y Vandola* de Amat, *Nuova inventione d'Intavolatura* de Montesardo incluye dentro de sus contenidos formas musicales que tuvieron un auge importante en la época en Italia como villanos, gallardas, *pavananillas*, folias, canarios y algunas otras; aunque en cantidad de secuencias cordales, *Nuova inventione d'Intavolatura* incluye un gran número de ellas. De esa manera se aseguraba el que lo nuevos aprendices conocieran las piezas que incluía el libro.

La escritura y ejecución del ritmo en las secuencias cordales, son dos de los elementos que se simplificaron en *Nuova inventione d'Intavolatura*. En los libros para guitarra de cuatro órdenes era necesario escribir todas y cada una de las cifras que se deberían tocar, con sus respectivos ritmos en la parte superior, lo que implicaba al ejecutante encontrar cada una de las posiciones, punteos y ritmos lo cual resulta una tarea bastante laboriosa y tardada. Por el contrario *Nuova inventione d'Intavolatura* no se incluyen figuras rítmicas; es decir, el ritmo no se caracteriza por ser mensural, sino por ser gráfico. Montesardo en este sentido propone una escritura en donde sólo era necesario escribir la letra del *alfabeto* con la que se identificara cada acorde; designar si dicho acorde debería ser tocado de manera rasgueada con la mano derecha hacia arriba o hacia abajo y su duración, que sería determinada por una letra mayúscula cuando el golpe tocado debería ser largo o minúscula, cuando este debería ser corto. Un acorde identificado con una letra mayúscula es dos más largo que uno identificado con una letra minúscula.



**Fig. 10. Pasacalle de Montesardo con signos de rasgueo<sup>111</sup>**

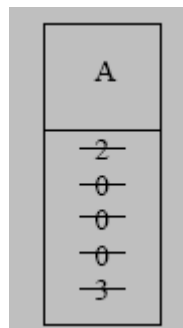
El ritmo en las Montesardo da una idea al interesado en aprender de manera fácil a tocar las formas musicales de ese entonces, ya que, aún sin la ayuda de un maestro, los nuevos guitarristas tenían una idea clara de cómo se escuchaban. Al saber cómo sonaba una pieza, era

<sup>111</sup> MONTESARDO, Girolamo. *Nuova Inventione...op.cit.* Fol. IX. Consultado en: [www.bibliotecamusica.it/](http://www.bibliotecamusica.it/), el 23.04.2012. Por protección a los derechos de autor, no se ha incluido la imagen original.

más fácil entender el ritmo y de esta manera se sabía si los acordes se tocaban hacia arriba o hacia abajo y su duración. Por el contrario, si no se conocía cómo sonaba alguna secuencia, era difícil determinar exactamente la forma de ejecutarse.

Sin embargo, la forma en la que se plasmó la escritura del ritmo en la *Nuova inventione d'intavolatura* continuó utilizándose en los numerosos libros para guitarra que aparecieron durante todo el siglo XVII y XVIII; fue empleado por Vargas y Guzmán en el *Tratado de Rasgueado* e incluso se sigue usando en la actualidad.

Al igual que Amat, Montesardo describe de manera textual la forma de disponer los dedos sobre la guitarra de los acordes que conforman la tabla de acordes de su *Nuova inventione d'intavolatura*, aunque también incluye la tabla de acordes que conforman el estilo catalán los cuales se identifican con letras en lugar de números y letras como en el *estilo catalán*. Cada letra mayúscula implica un acorde el cual se forma al identificar el número del traste puesto sobre las cinco líneas que representan los órdenes de la guitarra. En el acorde A que representa el acorde de Sol mayor, por ejemplo, los órdenes cinco (la línea superior) y uno (la línea inferior) se pisan en el traste dos y tres respectivamente; mientras que los órdenes restantes se tocan al aire.





**Fig. 11. Acorde A del *Estilo Italiano***<sup>112</sup>

Por último, los acordes de la tabla del *estilo italiano*, a diferencia del *estilo catalán* cuyos acordes se ordenan por cuartas en sentido de las manecillas del reloj, no guardan orden entre sus acordes. Sin embargo, los tres primeros acordes forman la progresión I-IV-V en la tonalidad de Sol mayor y, los siguientes tres, en la tonalidad de La menor.

<sup>112</sup> MONTESARDO, Girolamo. *Nuova inventione...op. cit.* Fol. IV. Consultado en: [www.bibliotecamusica.it/](http://www.bibliotecamusica.it/), el 23.04.2012. Por protección a los derechos de autor, no se ha incluido la imagen original.

## El Estilo Castellano

El tercer libro en orden de aparición fue el “*Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*” de donde surgió el *estilo castellano* y fue publicado en París en 1626. En este libro de guitarra se pueden encontrar diversas formas de canciones, algunas que hablan de amor, otras que incitan a danzar y algunas dedicadas a personajes importantes de aquellos años. También ofrece una regla sobre cómo tocar pasacalles para las entradas de teatro de las que el autor asegura, son necesarias para cantar “toda suerte de letrillas y romances graves” ya sean españolas o francesas.

Al igual que en los libros de Joan Carlos Amat y de Girolamo Montesardo, las secuencias cordales del *Método mui facilissimo* aparentemente tuvieron un auge en el ambiente musical de esos años por lo que no Luis de Briceño no incluye la melodía en ninguna secuencia, ni el ritmo mensural en la mayor parte de ellas. En algunos casos se colocan los acordes sobre el texto aunque también hay textos sin indicación de ellos. Las únicas figuras rítmicas que se incluyen en algunas secuencias del libro de Briceño dejan más interrogantes abiertas – si se quisieran interpretar en la actualidad – ya que no ofrece una explicación del valor de las figuras las cuales parecerían ser una redonda , una blanca , y, en algunos casos, las mismas figuras con puntillo.

Un ejemplo de esta situación se puede observar en la secuencia cordal del “Pasacalle o Fantasia” en donde indistintamente se observa la sucesión de estas figuras y sin división de compás. La única división aparente es por el número aparente de golpes en una frase que se observa de manera visible por el espacio entre el golpe doce y el trece, el veinticuatro y el veinticinco y así sucesivamente.

La tabla de acordes del *estilo castellano* se encuentra en tablatura francesa donde las líneas horizontales indican la cuerda sobre la que se colocarían los dedos, de las cuales la línea superior representa el orden inferior. En ellas se encuentran 16 posiciones identificadas con números que van del uno al nueve, de los cuales se identifican dos acordes con el número 1 y otros dos con el número 4, dos acordes identificados con el símbolo de cruz (+) y uno de párrafo (§) y las letras *P* y *G*.<sup>113</sup> Los acordes que se identifican con el mismo número o símbolo, no es posible diferenciarlos en las secuencias cordales. Es en este sentido que la

---

<sup>113</sup> De acuerdo con Vargas y Guzmán, al acorde *P* se le nombra *patilla* y al acorde identificado con la cruz, *cruzado*.

importancia de conocer las secuencias cordales se vuelve indispensable para lograr interpretar las formas incluidas del *Método mui fassilísimo*.

*LOS PVNTOS O AQVERDOS.*

*DE LA GVITARRA.*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	P	+	§	4	G	1	+
d	a	b	b	b	a	a	e	e	a	e	a	e	d	e	d
d	b	b	d	d	b	a	c	d	e	d	d	e	b	b	e
a	a	e	d	e	e	b	e	e	e	e	a	e	a	b	d
a	c	d	d	a	c	e	e	e	c	a	a	e	b	b	b
e	d	d	b	a	a	e	e	e	a	a	e	c	d	d	b

*ESTOS SON LOS AQVERDOS MAS NECESARIOS*

*PARA CANTAR Y TANER. Y POR QVE EN NVESTRO*

*Libro no quede nada olvidado según la horden de mostrar pondre a qui*

*un metodo para aprender a templar la Gvitarra.*

**Fig. 12. Tabla de acordes del *Estilo Castellano***

### **Evolución de los Tres Estilos**

La nueva forma de tocar la guitarra, con énfasis en el uso de las tablas de acordes de los estilos expuestos, facilitó el trabajo a los guitarristas que no tenían las habilidades técnicas o el tiempo necesario para el estudio del instrumento de manera fácil y rápida. Con el sólo hecho de conocer una de las tablas de acordes y saber cómo iba la tonada, podía el interesado tocar y acompañar al mismo tiempo sin problema alguno. En los casos de Amat y Montesardo esta situación es reiterada en sus prólogos ya que según ellos, no habría necesidad de tener un maestro, ni de leer notas, ni cifras como en la guitarra de cuatro órdenes para que cualquiera que quisiera, aprendiera la “nueva forma de tocar”.

La evolución de cada uno de los estilos fue distinta. Se sabe que hasta el momento, el *estilo castellano* sólo fue empleado en *Luz y Norte Musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz publicado en Madrid en 1677,<sup>114</sup> publicado medio siglo después del método de Briceño; y en *Reglas y Advertencias Generales* de Pablo Minguet, publicado ya a mediados del siglo XVIII. El *estilo catalán*, por su parte, sólo lo utilizó su inventor; aunque Gerardo Arriaga menciona al *Cancionero de Olot* como segunda fuente.<sup>115</sup> El *estilo italiano* por su parte, ejerció un

<sup>114</sup> RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. *Luz y Norte Musical*. Melchor Álvarez, Madrid. 1677.

<sup>115</sup> ARRIAGA, Gerardo. *Técnica de la Guitarra Barroca*, en RIOJA, E. *La Guitarra en la Historia*, Vol. III, Córdoba, Ediciones de la Posada. 1992, p. 75.

dominio sobre los otros dos, siendo utilizado en un gran número de publicaciones para canto con acompañamiento de guitarra y de laúd; para guitarra sola, durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII en Italia y España.

Antes de que Vargas y Guzmán escribiera su método para guitarra, el *estilo italiano* sufrió varios cambios y añadiduras. Ya cuando la guitarra dominaba el terreno sobre instrumentos como la vihuela y el laúd y por la necesidad de los guitarristas de romper con la simplicidad de la música que se tocaba con el empleo único de la técnica del rasgueado, se fue integrando la técnica del punteado. Así, la forma de tocar evolucionó y rompió con el paradigma de la sencillez en su composición. Los guitarristas optaron por combinar los efectos producidos por el punteado practicado durante todo el siglo XVI en la guitarra de cuatro órdenes y otros instrumentos como la vihuela y el laúd y la música de las secuencias cordales de rasgueado por la que optaron los guitarristas de finales del siglo XVI.

En esta concepción lograda por esta conjunción de elementos, florecieron una gran cantidad de publicaciones para guitarra ricas en producción pedagógica y musical, siendo a partir de Giovanni Paolo Foscari y sus *Cinque Libri della Chitarra alla Spagnuola* publicados en el año de 1640,<sup>116</sup> cuando se manifestó por primera vez el empleo de ambas técnicas en una obra para guitarra de cinco órdenes. A partir de ese año, continuaron publicándose un número importante de libros que empleaban ambas técnicas de ejecución, principalmente en Italia, aunque en España, autores importantes como Gaspar Sanz, Santiago de Murcia y Francisco Guerau<sup>117</sup> este último utilizando únicamente la técnica del punteado, escribieron obras cúspides en la historia de la guitarra.<sup>118</sup>

### **Los tres estilos de acuerdo con Vargas y Guzmán**

La larga tradición del uso de las tablas de acordes de los tres estilos, principalmente el *estilo italiano*, siguió hasta los años de la *Explicación de la Guitarra* de Vargas y Guzmán quien, como un último suspiro, considera importante incluirlas en el manuscrito de Cádiz de 1773, pero siendo crítico de ellas, pone a disposición una nueva versión a la que denomina “*Nuevo*

<sup>116</sup> FOSCARINI, Giovanni Paolo. *Li 5 libri della chitarra alla spagnuola*, Roma, 1640.

<sup>117</sup> Guerau, Francisco. *Poema Harmónico*. Madrid. Imprenta de Manuel Ruiz de Murga. 1694. Consultado en: [guitareclassiquedelcamp.com](http://guitareclassiquedelcamp.com).

<sup>118</sup> De éstas, se hablará en el Capítulo II de esta tesis. Un listado de libros publicados para guitarra durante los siglos XVII y XVIII y sus características lo hacen los autores: BOETTICHER, Wolfgang. *Handschriftlich Überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*. G. Henle, München, 1978; TYLER, James. *The Guitar...op. cit.*; y POHLMANN, Ernst. *Laute, Theorbe, Chitarrone: die Lauten-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart*, 2. Aufl. Edition Eres, Bremen, 1972.

*Modo*”, con la que busca facilitar el aprendizaje y práctica de los acordes a partir del empleo del nombre de las notas en lugar de números o letras para identificarlos.

Sin embargo, a pesar de que el *estilo italiano* fue el más utilizado en las publicaciones para guitarra durante los siglos XVII y XVIII, para Vargas y Guzmán es el *estilo catalán* el más completo de los tres por ser éste con el que se pueden transportar los diversos *sones* y formas musicales de la época sobre las doce tonalidades. Dicha situación se observa principalmente con el *estilo castellano* en la tabla de acordes del *Nuevo Modo*, en la cual se pueden observar las equivalencias de los acordes de los tres estilos con los propuestos por Vargas y Guzmán.

En la mencionada tabla Vargas y Guzmán identifica sólo 12 de los 16 acordes incluidos en el *estilo castellano*. Carece de las repeticiones de los acordes 1 y 4, los cuales corresponden a los acordes de La bemol mayor y Si mayor respectivamente. A este último acorde, Vargas y Guzmán lo identifica con el número 8 del *estilo castellano*, el cual corresponde al acorde de Fa sostenido menor en la tabla de acordes del *estilo castellano*.

Carece también del acorde identificado con el símbolo de párrafo (§), el cual corresponde al acorde de Sol con sexta; del acorde identificado con la letra “G” el cual corresponde al acorde de Do menor y que no incluye Vargas y Guzmán en sus correspondientes del *estilo castellano*; de la repetición del acorde *cruzado* (+), el cual corresponde a un acorde de Mi bemol mayor el cual no se incluye en sus correspondientes del *estilo castellano*. En cuanto al *estilo italiano* y al *catalán*, las equivalencias con los acordes propuestos en la tabla de acordes del *Nuevo Modo* son las mismas, es decir, ambos estilos tienen 24 acordes.

### **El Nuevo Modo de Vargas y Guzmán**

No obstante, al encontrar deficiencias en las tablas de acordes de los tres estilos en cuanto a la nomenclatura y la relación del nombre del acorde con la naturaleza del mismo y, al ser una novedad la adición del sexto orden en la guitarra, el autor propone una tabla nueva de acordes a la que el guitarrista denominaría como *Nuevo Modo* y que cumpliría con las necesidades requeridas para las nuevas disposiciones del instrumento. Los objetivos primordiales de Vargas y Guzmán en la invención del *Nuevo Modo* y en la eficacia de su nueva tabla de acordes son seis:

1. La creación de una tabla de acordes con una nueva nomenclatura, que emplea sólo las siete notas y que reduce en gran número los símbolos que representan los acordes.

2. Ofrecer el mismo número de acordes que se encuentran en las tablas de acordes de los demás estilos.
3. Dependiendo del bajo, incluir la fundamental, la tercera, la quinta o la sexta en el acorde.
4. Ampliar el espectro de acordes con la adición de las *posturas añadidas* en 23 de los 26 acordes del *Nuevo Modo*.
5. Explorar y adaptar en la medida de lo posible la novedad del sexto orden en la guitarra para cada uno de los acordes.
6. Poder tocar en doce tonalidades diferentes.

## **1. - 2. La Nomenclatura y el Número de Acordes**

Siguiendo la tradición que habían dejado los estilos italiano, castellano y catalán en la técnica del rasgueado para la realización del acompañamiento, Vargas y Guzmán retoma los acordes incluidos en las tablas de acordes de dichos estilos y les da un nuevo enfoque de nomenclatura que se fundamenta en renombrar los acordes que ya eran del conocimiento, para los guitarristas de Europa y de América, utilizando las siete notas musicales. La esencia de la nomenclatura del *Nuevo Modo* se basa en la asignación de los nombres de los acordes con los *signos*, entendidos por Vargas y Guzmán como G, A, B, C, D, E y F, junto con sus alteraciones; con lo que reduce de esta manera la cantidad de símbolos que representan los acordes de los estilos tradicionales.

Para Vargas y Guzmán, las tablas de acordes de dichos estilos de rasgueado son imprácticos para el nuevo guitarrista. La deficiencia que Vargas y Guzmán observa en los tres estilos y que intenta mejorar en su *Nuevo Modo* es el de nomenclatura ya que para aprender la guitarra con dichas tablas de acordes, era necesario aprender la referencia dada por las letras, números, signos o la combinación de ellos con respecto a su significado; generándole al guitarrista dos tareas simultáneas: aprender el acorde y el símbolo por el que este es representado (una letra, un número, un signo o la combinación de éstos). De esta manera, cuando el aprendiz olvidase lo que significara el símbolo, tendría que volver a la tabla de acordes con las referencias de su nomenclatura.

Es de relevancia la referencia que realiza Vargas y Guzmán entre el acorde, su naturaleza y el nombre asignado en su *Nuevo Modo*. En cierto sentido, ya se acercaba el *Nuevo Modo* a una



nomenclatura más de acuerdo a los cambios en la armonía universal de la música, tal y como se muestra en los métodos de guitarristas en Francia e Italia con la reducción de los modos a mayor y menor. Dicha situación es comentada por Ángel Medina al asegurar que el *Nuevo Modo* es un “sistema que resulta útil en todos los aspectos del estudio de la música, frente a la asignación de una serie de números o letras [...] el cual no está nada alejado [...] de la praxis de numerosas variedades del día de hoy”.<sup>119</sup>

No obstante, la nomenclatura de Vargas y Guzmán no resulta sencilla de entenderla si se trata de analizar desde un punto de vista armónico moderno o si se consideran los modos mayor y menor como cualidades de los acordes. La propuesta del “*Nuevo Modo*” en este sentido tiene fines prácticos. Su objetivo es el de facilitar la memorización de las tablas de acordes o *alfabetos* utilizados hasta entonces y darles un sentido práctico empleando las iniciales de las notas. Es por eso que la tabla de acordes del *Nuevo Modo* no excede en número a los acordes incluidos en los *alfabetos* tradicionales a excepción de un acorde, el de Si mayor con séptima de dominante; el cual es una excepción en todos los sentidos.

Con esta nueva concepción de nomenclatura le ahorraría tiempo y esfuerzo al guitarrista para memorizar letras, números o ambas, como se ve en los estilos tradicionales y reducir en la medida de lo posible el hecho de que se tenga que consultar la relación y el significado del símbolo con el acorde. A la naturaleza de los acordes, Vargas y Guzmán les añade una letra “s” para los que “demuestran sostenido”; una letra “b” para los acordes que “demuestran bemol”; un número “3” para los acordes que admiten tercera menor; “s3”, para los acordes sostenidos con tercera menor; y por último los acordes que “demuestran bemol con la tercera menor” serían representados por “b3”. La nueva nomenclatura es capaz de asignar un nombre a cada uno de los 24 acordes conocidos con las siete notas y las añadiduras que le ayudaron a cubrir la totalidad de los nombres de los acordes.

Así, Vargas y Guzmán comienza por los acordes cuya composición es “natural” por el hecho de no tener alteración alguna. A estos acordes, los identifica con la letra de su *signo*. El autor inicia su escala y su nomenclatura de acordes con la nota G, hasta la nota F, es decir G, A, B, C, D, E y F; notas y símbolos que darían nombre a los acordes naturales o sin alteración alguna. Por ejemplo, un acorde identificado como G, representaría en términos actuales un acorde de Sol mayor, dado que dicho acorde no tiene ninguna alteración. Un acorde identificado con la letra D en el *Nuevo Modo*, representa un acorde de Re menor en términos

---

<sup>119</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Estudio Introductorio*. En: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio. *Explicación...op. cit.* p. XXIII.

actuales porque el acorde de Re menor no posee alteración alguna. No obstante el acorde B, sin alteración, formaría un acorde disminuido bajo esta concepción, el cual es evitado por el guitarrista por no existir en ninguna de las tablas de acordes de los otros estilos.

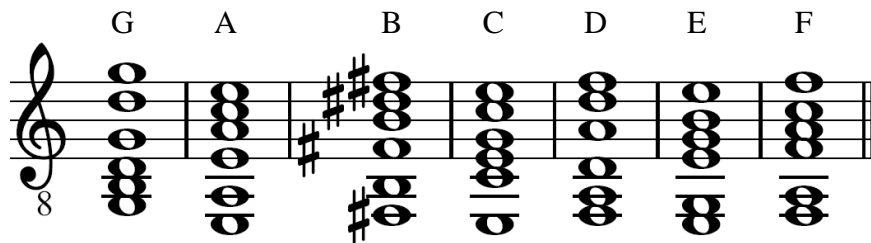




Fig. 13. Acordes Naturales del *Nuevo Modo*

### 3. Construcción de los acordes

La consonancia o la forma de construir los acordes en el *Nuevo Modo* propone que los acordes cuyos *signos* son naturales se acompañarían con la tercera, la quinta y la octava; los sostenidos, identificados con una letra “s”, con la tercera y la sexta; y los *bemolados*, identificados con un número 3, con la tercera y la quinta. En otras palabras, es el *signo* o el nombre de la nota, la que resulta relevante en la formación del acorde y su nomenclatura. Por ende un acorde “Cs” en Vargas y Guzmán, de acuerdo a su definición de la consonancia de los acordes, debería acompañarse con la tercera y la sexta; es decir la nota Mi y la nota La. Un acorde de “Gs” se acompañaría con la notas Si y Mi.

Pero esta concepción y formación de acordes cambia si lo vemos desde un punto de vista guitarrístico. Dadas las posibilidades que ofrecía la guitarra de seis órdenes, la cual a diferencia de la de cinco, le daba mayores posibilidades y amplitudes en su rango tonal; Vargas y Guzmán añade notas consonantes a las triadas construidas por la concepción de su forma de acompañar los *signos*. De esta manera el acorde “Cs” formado por la triada Do sostenido-Mi-La se ampliaría, duplicando las notas de la triada, para formar un acorde de La mayor en términos de armonía moderna. Un acorde “Gs” formado por la triada Sol sostenido-Si-Mi, con la adición de los tres órdenes restantes, formarían un acorde de Mi mayor en términos modernos. Dicha nomenclatura la logra el autor tomando características del acorde que le sirvieran para utilizar los nombres de las siete notas.

Acorde Cs	Acorde Gs
	

**Cuadro 3. Acorde Cs y Gs del *Nuevo Modo***

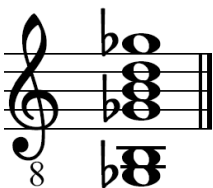

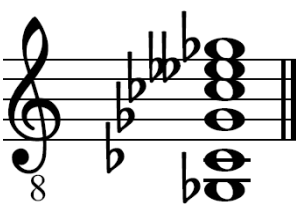
Cabe mencionar que el acorde identificado como “Ds” formado por la triada Re sostenido-Fa sostenido-Si, es el único acorde de los sostenidos en el grupo II, al que Vargas y Guzmán le añade como consonancia la quinta. En este caso en particular, Vargas y Guzmán añade las notas Fa sostenido y Si del sexto y quinto órdenes, respectivamente; y la nota Si del segundo, para formar un acorde de Si mayor con séptima de dominante, único en su tabla de acordes.<sup>120</sup>

Una letra “b” añadida a un acorde indica en la *Nuevo Modo* que el acorde será bemol mayor. Por ende, un acorde “Eb” indica un acorde de Mi bemol mayor; un acorde “Ab”, uno de La bemol mayor. Pero la excepción en este grupo de acordes, la hace el de “Gb”, el cual en términos modernos corresponde al acorde de Si menor con la quinta en el bajo, por lo que no cabe en esta clasificación. Si nos apegamos a lo dicho por Vargas y Guzmán en el sentido de que los *signos* bemoles se acompañan con la tercera y la quinta o la sexta, el *signo* “Gb” tocado en este caso en el cuarto orden, está siendo acompañado por una tercera aumentada y una sexta lo cual provoca una inconsistencia en cuanto a los intervalos y en relación y los otros acordes del mismo grupo.

No obstante, Vargas y Guzmán manipula la nomenclatura de las notas y decide nombrarlo “Gb” e incluirlo dentro de ese grupo porque la postura del acorde es idéntica a la de “Gb3”<sup>121</sup> y “B3”. En este caso, el acorde de Gb3 trasgrede la inexistencia de una alteración descendente sobre el *signo* de C y, el de B3, se incluye ya entre los acordes naturales con tercera bemolada (grupo III).

<sup>120</sup> Para consultar el análisis de la inclusión de este acorde y su ausencia en las posturas añadidas, véase el punto número 5, “La novedad del sexto orden”.

<sup>121</sup> El acorde Gb3 no se incluye en la tabla de acordes del *Nuevo Modo*. Sin embargo en la progresión con el número 12 del cuadro de las “*Diferencias de las Follías Italianas*” en la página 28 del manuscrito de Cádiz, se observa dicho acorde.

Acorde Gb	Acorde B3	Acorde Gb3
		

**Cuadro 4. Acordes Gb, B3 y Gb3 del *Nuevo Modo***

El número tres puesto al lado derecho de la nota significa en el *Nuevo Modo* que el acorde natural sería menor. Por ejemplo el acorde identificado con las siglas “G3”, correspondería al acorde de Sol menor; el acorde identificado con “B3”, correspondería al acorde de Si menor en términos actuales. En este caso un acorde “A3” no existe porque para Vargas y Guzmán el acorde de “A” está incluido entre los naturales; es decir, que el acorde “A” al no tener ninguna alteración es de por sí, menor. El mismo caso sucede con los acordes de “D” y “E” naturales.


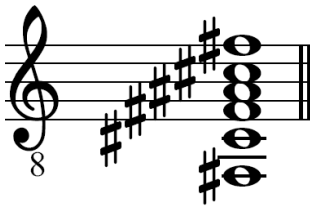
Caso contrario sucede con el acorde “B” natural y su contraparte, el acorde “B3”. Los acordes llamados naturales en la *Explicación de la Guitarra* Vargas y Guzmán no poseen alteración alguna. Sin embargo el acorde de “B” natural contiene un Re sostenido que lo hace por consiguiente un acorde mayor. Su contraparte, el acorde “B3”, no contiene ninguna alteración por lo que se forma un acorde menor. Recordemos que el acorde que llevaba la nota Re sostenida, le correspondía el nombre de “Ds” en el *Nuevo Modo*; el cual representa en términos modernos al acorde de Si mayor con séptima de dominante, acorde que no se incluye en ninguno de los estilos tradicionales.

Por último un acorde con una letra “b” y el número 3, corresponden a un acorde bemol menor en términos actuales. De esta manera un acorde “Ab3”, en términos de armonía actual representa un acorde de La bemol menor. Un acorde que en Vargas y Guzmán se identifica como “Db3” tiene su equivalente en la armonía actual en un acorde de Re bemol menor.

Dentro de la clasificación de los acordes en el *Tratado de Rasgueado*, Vargas y Guzmán determina ciertas posibilidades e impedimentos con relación a su naturaleza, lo cual se refleja en la nomenclatura de los acordes y el número de ellos en su *Nuevo Modo*. Vargas y Guzmán determina que de los siete *signos* naturales cinco tienen sostenido y cinco tienen bemol,

tomando en cuenta que de los sostenidos los *signos* “B” y “E” no tienen esta posibilidad dentro del rasgueado porque su sonoridad sería idéntica a la de “C” y “F”. Por el contrario, los *signos* que no admiten bemol son los de F y C. Los acordes naturales que admiten tercera menor son, asegura Vargas y Guzmán “G”, “B”, “C” y “F”; de los sostenidos, “F” y los bemolados “A”, “B”, “D” y “E”.

Otra cuestión sobre la construcción de los acordes tiene que ver con la planteada por Ángel Medina en su “*Estudio Introductorio*”. El doctor Medina hace una observación en cuanto a que la nomenclatura de acordes como el de “Fs”, representa para Vargas y Guzmán un acorde de sexta con la triada Fa sostenido-La-Re y afirma que para el guitarrista, en este caso, el bajo es el que determina ser un acorde de sexta. Sin embargo, esta situación no sucede en los acordes “Gs”, “As”, “Cs” ni “Ds”; es decir, que los nombres de ellos no proviene de la nota más grave del acorde tocada en la guitarra. Tanto el acorde denominado “Gs”, como el denominado “As” tienen su nota más grave en el sexto orden al aire (Mi). En ambos casos, la nomenclatura de los acordes, está determinada en gran medida por sus posibilidades, por sus triadas y cómo se acompañan estas y no tanto por la nota más grave la cual es el resultado, que busca Vargas y Guzmán, de completar el acorde con consonancias y utilizar el mayor número de órdenes (si no es que todos) y de esta manera aumentar las posibilidades del volumen en el caso de que se requiera tocar con otros instrumentos o acompañarlos.

Acorde Fs	Acorde As
	

**Cuadro 5. Acorde Fs y As del *Nuevo Modo***

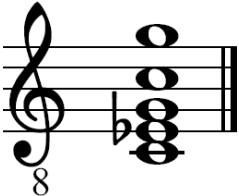

#### 4. Posturas Añadidas

A la par de la evolución de las características físicas de la guitarra, el *Nuevo Modo* también desarrolla en gran forma la manera de digitar los acordes. A diferencia de los estilos practicados durante el siglo XVII y parte del XVIII, el propuesto por Vargas y Guzmán hace uso del recurso de la cejilla para proponer que cada uno de los acordes tiene equivalentes o “*posturas añadidas*”. Con la adición de *posturas añadidas*, el guitarrista logra ampliar el

espectro de acordes, digitaciones y sonoridades de 23 de los 24 acordes de los estilos tradicionales, para dejar de lado una situación como la de Amat quien proponía una guitarra con cuatro trastes y una tabla de acordes en la que éstos se podían tocar en la primera posición; a pesar de que tenía el conocimiento de que los acordes tendrían equivalentes y podrían ser tocados en otras posiciones.

La idea de las *posturas añadidas* se fundamenta en digitar los acordes que se encuentran dentro de los primeros tres trastes o en las primeras tres posiciones con acordes de cejilla. Las *posturas añadidas*, a excepción del acorde “C3”, comprenden acordes con cejilla, ya que éste, propone una digitación con cuerdas al aire, a diferencia del C3 que se encuentra dentro de las posturas principales. La ausencia de los acordes “Ds” (Si mayor con séptima de dominante) y “Eb3” (Mi bemol menor) resulta inexplicable dado que sus digitaciones no son un problema ni tampoco son difíciles de tocar. La ausencia del acorde “Db3” (Re bemol menor), se justifica en que su digitación iría más allá del traste diez.

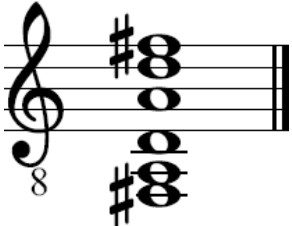

Cabe mencionar que la digitación del acorde “C3” de las posturas añadidas en el *Nuevo Modo* sufrió modificaciones en su digitación con respecto al segundo orden en los *estilos italiano* y *atalán* debido a las dificultades que presenta el acorde. Tanto en el *estilo italiano* (L) como en el *atalán* (5b) la postura propuesta implica la nota Do en el quinto orden, Mi bemol en el cuarto, Sol al aire en el tercer orden, Do en el segundo orden y Sol en el primer orden; postura que en términos guitarrísticos resulta ser incómoda; y que con el cambio en el *Nuevo Modo* de la nota Do por la nota Mi bemol en el segundo orden facilita en gran medida su ejecución.

Acorde de C3 en los <i>estilos italiano</i> y <i>atalán</i>	Acorde de C3 en las posturas añadidas del <i>Nuevo Modo</i>
	

**Cuadro 6. Acorde C3 de los estilos italiano y atalán y acorde C3 de las posturas añadidas del *Nuevo Modo***

## 5. La novedad del sexto orden

Si se analiza el ya comentado acorde Fs (Re mayor), considerado por el doctor Medina como un acorde de sexta, desde un punto de vista armónico actual, evidentemente estamos frente a un acorde de sexta (Fa sostenido-La-Re). Sin embargo, en las tablas acordes de los estilos tradicionales, este acorde consiste en un acorde de Re mayor. En este caso, si el acorde de estos estilos se analizara desde el mismo punto de vista, estaríamos frente a un acorde de Re mayor en segunda inversión, dado que la guitarra se componía de cinco órdenes; comenzando con la quinta cuerda al aire, produciendo un acorde con las notas La, Re, La, Re, Fa sostenido (desde la nota más grave hasta la más aguda). Dicha cuestión se ve en el siguiente cuadro:

Acorde Fs del <i>Nuevo Modo</i> de Vargas y Guzmán	Acorde 3n del <i>estilo catalán</i> y C del <i>estilo italiano</i>
	

**Cuadro 7.** Acorde Fs del *Nuevo Modo* y 3n del *estilo catalán* y C del *estilo italiano*

En este caso, lo que está de por medio es otro factor. El autor quiere poner a toda costa en práctica el sexto orden; sin importar errores de armonía o digitaciones técnicamente difíciles de realizar hecho que no se ve en ningún otro método de guitarra. Al añadirse el sexto orden a la guitarra, Vargas y Guzmán añadió la nota Fa sostenida al acorde de Re mayor. Este hecho se observa en acordes a los que se le añaden tonos que se encuentran en el sexto orden y que armónicamente no tienen razón de ser en el acorde. Vargas y Guzmán los añade por utilizar a toda costa el sexto orden, como se ve en el acorde de Mi bemol mayor (Eb) y Mi bemol menor (Eb3), donde se incluye la nota Fa del sexto orden en el bajo. En otros casos, como el acorde de D (Re menor), propone la posibilidad de ejecutar la nota Fa del sexto orden con el pulgar, lo cual resulta técnicamente difícil de ejecutar por la mano izquierda, sobre todo si se toca en el contexto de una obra.



**Fig. 14. Acorde D del *Nuevo Modo* (Re Menor con el pulgar sobre la nota Fa)**

Otro acorde difícil de tocar es el de “Ds” – Si mayor con séptima de dominante – si se le añade la nota Fa sostenido en el bajo, como lo propone el autor. En este caso el dedo medio tendría que tocar los órdenes 5 y 6 en el segundo traste, lo cual, obstruye la nota Re sostenido del cuarto orden como se ve a continuación:

--	--

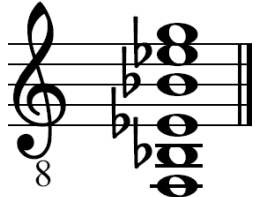



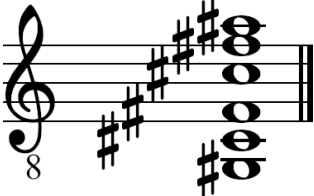

**Cuadro 8. Acorde Ds del *Nuevo Modo***

Por otro lado, los acordes “Eb” (Mi bemol mayor), “Eb3” (Mi bemol menor) y “As” de las posturas añadidas – Fa sostenido mayor – contienen en sus bajos una segunda mayor con respecto de la fundamental. La razón es que debido a la digitación de dichos acordes, la segunda mayor es fácil de añadir a la posición ya que sólo se requiere ampliar la cejilla al



sexto orden y parece que para el guitarrista es válido que la segunda haga consonancia con la quinta.

La preocupación de Vargas y Guzmán es, en este sentido, la de lograr una técnica de rasgado en la que se emplearan los seis órdenes de la guitarra y con esto lograr una sonoridad más presente en caso de que a los instrumentos a los que se les acompañase tuvieran un mayor volumen que el de la guitarra, como en el caso del violín o el de una orquesta.

Acorde Eb	 <p>Musical notation for the Eb chord (E-flat major) in treble clef, showing the notes G4, Bb4, and Eb5 on the staff. A circled '8' is below the staff.</p>	 <p>Close-up photograph of a right hand on a guitar fretboard, showing the fingers positioned to play the Eb chord: index on the 2nd fret of the 4th string, middle on the 2nd fret of the 3rd string, and ring on the 3rd fret of the 5th string.</p>
Acorde Eb3	 <p>Musical notation for the Eb3 chord (E-flat major triad) in treble clef, showing the notes G4, Bb4, and Eb5 on the staff. A circled '8' is below the staff.</p>	 <p>Close-up photograph of a right hand on a guitar fretboard, showing the fingers positioned to play the Eb3 chord: index on the 2nd fret of the 4th string, middle on the 2nd fret of the 3rd string, and ring on the 3rd fret of the 5th string.</p>
Acorde As de las posturas añadidas	 <p>Musical notation for the As chord (A major) in treble clef, showing the notes C#4, E4, and G#4 on the staff. A circled '8' is below the staff.</p>	 <p>Close-up photograph of a right hand on a guitar fretboard, showing the fingers positioned to play the As chord: index on the 2nd fret of the 4th string, middle on the 2nd fret of the 3rd string, and ring on the 3rd fret of the 5th string.</p>

**Cuadro 9. Acordes Eb, Eb3 y As (de las posturas añadidas)**

Sin embargo, dicha situación no se observa en los acordes “E” (Mi menor), “F” (Fa mayor) “Gs” (Mi mayor), “Ab” (La bemol mayor), “G3” (Sol menor), “F3” (Fa menor), “Fs3” (Fa sostenido menor) y “Ab3” (La bemol menor) de las posturas añadidas, a pesar de que tienen la misma construcción de voces; con lo que se deduce que en todos estos acordes, el sexto orden no se toca.

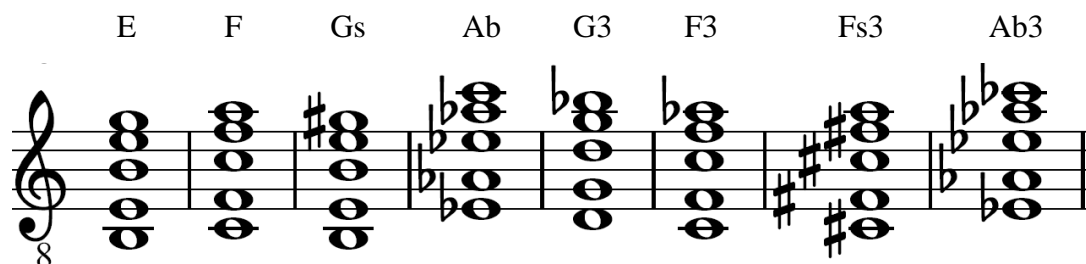


Fig. 15. Acordes donde no se toca el sexto orden

## 6. Doce Tonalidades

El factor primordial que determina la esencia del *Nuevo Modo* y los acordes propuestos por Vargas y Guzmán se define por la importancia de poder tocar en doce tonalidades diferentes; por lo que construye su tabla de acordes basándose en su clasificación y en esa necesidad tonal. Vargas y Guzmán propone 26 acordes dispuestos por estas dos clasificaciones principales que hace el autor sobre la naturaleza de los acordes y sus posibilidades e impedimentos. De los siete los *signos* naturales reconocidos por Vargas y Guzmán no todos tienen la posibilidad de tener tercera menor o ser acordes sostenidos o bemolados como lo hemos visto. Los acordes, cuyos *signos* son naturales, en términos modernos corresponden a acordes mayores y menores dado que no presentan alteraciones. Los acordes cuyos *signos* pueden ser sostenidos son formados por las triadas correspondientes a la tercera y la sexta del *signo*.

Dentro de los acordes sostenidos se encuentran acordes como el denominado “Ds” que corresponde a un acorde de séptima, único acorde en su especie dentro de su tabla de acordes y de los estilos tradicionales; de lo que se deriva una inconsistencia en el *Nuevo Modo* por no haber expandido esa naturaleza de dominante con séptima a los demás *signos* de su tabla de acordes. La única razón posible de esta deficiencia es que, dentro de las secuencias cordales de rasgueo que se muestran al final del tratado, sólo en las *Seguidillas del Gorjeo* se practica dicho acorde. Tampoco en las posturas añadidas incluye el acorde “Ds” pudiendo ampliar su gama de acordes por medio de la cejilla como lo hace con las otras posturas. Otra razón de su ausencia puede deberse a que este tipo de acordes no fue incluido en las tablas de acordes de

los otros estilos. No obstante, en su *Tratado de Bajo*, incluye en su bajo cifrado acordes que incluyen la séptima de dominante.

Al igual que Pablo Minguet, Vargas y Guzmán asegura que es el estilo catalán el mejor de los estilos por que con éste se puede tocar sobre todas las tonalidades. El *Nuevo Modo*, de la misma manera, le permite cumplir con este requerimiento necesario para lograr una ejecución en gran medida de las secuencias cordales de rasgueo en las doce tonalidades; exceptuando las *Seguidillas del Gorjeo* por el acorde de Si mayor con séptima de dominante. El *Nuevo Modo* presume en este sentido que su efectividad es equivalente a los estilos de Amat, Briceño y Montesardo.

La estructura de los acordes de acuerdo a su nomenclatura queda agrupada en cuatro grupos:

Grupo	Acorde en la armonía actual
<b>I. Acordes naturales</b> (con tercera y quinta): G, A, B, C, D, E, F.	Sol mayor, La menor, Si Mayor, Do mayor, Re menor, Mi menor, Fa mayor
<b>II. Acordes con alteración:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Con sostenido #: As, Cs, Ds, Fs (con tercera y sexta).</li> <li>• Con bemol b: Gb, Ab, Bb, Db, Eb (con tercera y quinta)</li> </ul>	Con #: Fa# mayor, La mayor, Si7, Re mayor  Con b: Si menor, La bemol mayor, Si bemol mayor, Re bemol mayor, Mi bemol mayor
<b>III. Acordes naturales con tercera menor</b> (con tercera y quinta): G3, B3, C3, F3.	Sol menor, Si menor, Do menor, Fa menor
<b>IV. Acordes con alteración y tercera menor</b> (con tercera y quinta): <ul style="list-style-type: none"> <li>• Con sostenido: Fs3</li> <li>• Con bemol: Ab3, Bb3, Db3, Eb3.</li> </ul>	Con #: Fa sostenido menor  Con b: La bemol menor, Si bemol menor, Re bemol menor, Mi bemol menor

**Cuadro 10. Grupos de acordes del *Nuevo Modo***

## Instrumentos Acompañados

Vargas y Guzmán incluyó en su *Tratado de Rasgueado* dos capítulos que nos indican que, entre los instrumentos a los que él acompañó, se encuentran el tiple, el violín y otra guitarra. Para lograr el acompañamiento de estos instrumentos, el autor incluyó formas de afinación y en el caso del tiple, describió cómo tocarlo. Al igual que Pablo Minguet en sus *Reglas y Advertencias*, describió al tiple como un “instrumentillo” el cual se toca de la misma manera que la guitarra por tener las mismas posiciones y cuya afinación se encuentra una quinta arriba de la de la guitarra.

En cuanto a su afinación, Vargas y Guzmán coincide con Pablo Minguet en que la afinación del tiple se logra al igualar las terceras del éste con el cuarto orden de la guitarra. Sin embargo, la forma de tocar el instrumento con respecto a la guitarra se encuentra descrita de forma distinta entre los dos autores. Mientras que Pablo Minguet asegura que el tiple se debe tocar un punto más alto que la guitarra, Vargas y Guzmán señala que son cuatro, los puntos más altos. Ambas afirmaciones se contraponen y no coinciden con las relaciones armónicas resultantes entre ambos instrumentos. No obstante, en el caso de Pablo Minguet, el término “punto más alto” se refiere al acorde que le sigue en el *estilo catalán*, cuyos acordes se encuentran a distancia de una cuarta.

Vargas y Guzmán también habla de la posibilidad de acompañar al violón para lo que especifica cómo lograr la afinación de la guitarra con respecto de este instrumento. Asimismo, recomienda el uso de su *Nuevo Modo*, el cual ayudará al acompañante a saber las secuencias cordales de rasgueo con tan sólo preguntarle al del violín el tono por el que se le tiene que acompañar.

El instrumento más importante de los que menciona Vargas y Guzmán que podrán ser acompañados y por las que aconseja al aprendiz el hecho de saber las secuencias cordales de rasgueo de los sonos en los doce tonos posibles es otra guitarra. La labor de tocar con otro guitarrista o realizar el acompañamiento de una segunda guitarra, determinó en gran medida la inclusión del *Tratado de Punteado* y la música escrita por nota en los ejemplares E-CAD y MEX-Magn. En dado caso que se tuviera que acompañar a una o varias guitarras con afinación distinta, para el autor sería indispensable saber las secuencias cordales de rasgueo por los doce tonos para que el acompañamiento fuera consonante. Los factores que determinaban la afinación entre varias guitarras tenían que ver con factores como la naturaleza de las guitarras, su construcción, su tamaño, así como la manera personal que tenía

cada guitarrista para afinar su instrumento y emplear órdenes sencillos, dobles o triples en caso de que se necesitara más volumen en el rasgueado.

### **Golpes de Rasgueo en el *Nuevo Modo***

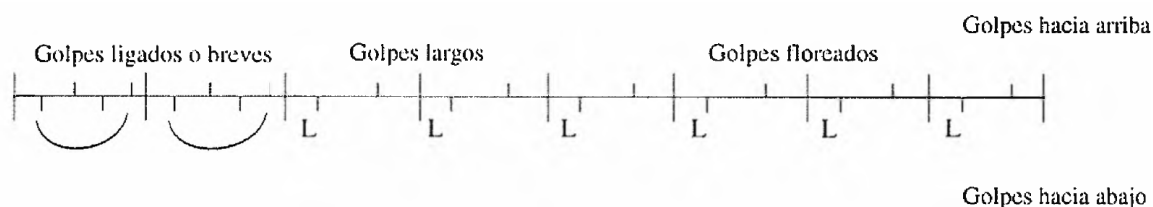
Esencialmente, son tres los tipos golpe de rasgueo incluidos por Vargas y Guzmán en su *Tratado de Rasgueado: golpes largos*, ejecutados con los dedos índice, medio, anular y meñique; *golpes ligados o breves*, ejecutados con el dedo índice – hacia abajo – y el pulgar – hacia arriba; y *golpes floreados*, ejecutados con los cuatro dedos. Para señalarlos en las secuencias de rasgueo, Vargas y Guzmán retomó la forma de representar dicha técnica por parte de Girolamo Montesardo en la *Nuova inventione d'Intavolatura*. Al igual que en el *estilo italiano*, las secuencias cordales de rasgueo del *Tratado de Rasgueado* están escritas sobre una línea horizontal sobre la que se escribe una sucesión de acordes que se tocan de manera progresiva y que con pequeñas líneas hacia arriba y hacia abajo se determina los acordes que serán ejecutados hacia arriba y hacia abajo por la mano derecha.

En la *Explicación de la Guitarra*, las letras son prescindidas y en lugar de añadir una letra por cada golpe de rasgueo escribe una línea hacia arriba o hacia abajo las cuales indican cuando un golpe de rasgueo se daría hacia arriba o hacia abajo respectivamente. La diferencia entre los valores de la duración que tendría cada acorde en una secuencia cordal determinada sería expresada con “*medio círculo*” para los acordes que deberían ser rápidos, denominados por Vargas y Guzmán como *golpes ligados o breves* y los *largos* con una letra “L”, los cuales deberían tener una duración dos veces mayor a los anteriores. A diferencia de Montesardo, el acorde en el *Tratado de Rasgueado* está escrito sólo una vez y el número de líneas que señalan la dirección del rasgueo determinan la cantidad de veces que el acorde se repetiría en la secuencia cordal. Además de estos dos golpes de rasgueo, Vargas y Guzmán menciona uno tercero, el denominado *golpe floreado* cuya duración estaría regida por las indicaciones de los golpes *breves* y los *largos*. Describe que los golpes *floreados* se dan *redoblando el golpe* con los mencionados, considerando que, “cuando se den los golpes, se han de encoger los dedos un poco para herir las cuerdas con el llano de las uñas”.<sup>122</sup>

De estos tres golpes de rasgueo, la indicación del *golpe floreado* no se puede determinar, ya que como el doctor Ángel Medina lo indica, la tinta del manuscrito es ilegible. En este caso, Vargas y Guzmán declara que dichos golpes *floreados* distinguen su escritura sobre la línea en la que se señalan las secuencias de acordes, por tener una *rayita encima con puntitos*.

<sup>122</sup> Tomado de: VARGAS Y GUZMÁN. *Explicación...Ed. Medina...op. cit.* p. 29.

Dicha indicación no se observa en el capítulo XIV ni en la tabla con la *Variedad de Sones* al final del tratado. El guitarrista gaditano, tampoco hace uso de él en su descripción de las secuencias cordales de los *Pasacalles* y las *Folias Italianas* en el Capítulo XV.



**Fig. 16. Golpes de Rasgueo de Vargas y Guzmán**<sup>123</sup>

Como se observa en varios métodos de guitarra publicados entre el siglo XVII y XVIII, la *Explicación de la Guitarra* presenta pocos elementos e indicaciones referentes a la manera de realizar el rasgueo con la mano derecha y la ejecución y posición de los dedos para realizar las posturas de los acordes con la mano derecha. Las pocas indicaciones descritas son las que encontramos en el Capítulo XIV, en el que describe la escritura del rasgueo sobre la línea horizontal sobre la cual se escriben las secuencias cordales sobre los que se practicaría lo visto en este tratado.

En lo referente al efecto conseguido por la ejecución del rasgueo con los cuatro dedos de la mano derecha para realizar los golpes *largos*, se deduce que dichos golpes tendrían por naturaleza un mayor volumen y fuerza que los *breves* por ser tocados con un mayor número de dedos. Además, en su descripción de las *Folias Italianas* en el Capítulo XV Vargas y Guzmán utilizó la expresión “rematándose las folias con tres golpes largos hacia abajo” refiriéndose a los tres últimos acordes de la secuencia cordal que denotan tener mayor fuerza.

En cuanto al efecto producido por el *golpe floreado* se puede deducir que, al ser un golpe *redoblado* ejecutado por los cuatro dedos, la fuerza y el volumen tendrían que ser mayores a lo producido de los otros golpes. Vargas y Guzmán describe en su Capítulo XVI que los golpes *floreados* realizados por el tiple deben provocar que *el ruido sobresalga* y, siendo los golpes y las posturas de acordes de este instrumento las mismas que las de la guitarra, el efecto conseguido sería también de mayor volumen al encoger los dedos, ya que al desplegar la mano como un abanico, se obtendría más fuerza en cada dedo que golpea las cuerdas.

<sup>123</sup> Tomado de: VARGAS Y GUZMÁN. *Explicación...* Ed. Medina...*op. cit.* p. 29.

## Golpe floreado en otros autores

El *golpe floreado* ha venido acompañando la historia del instrumento desde que las primeras guitarras fueron inventadas. No obstante, podemos encontrar en otros manuscritos diferencias notables por ser ésta una técnica cuya ejecución y su forma de realizarse depende de factores que tienen que ver con las posibilidades técnicas de cada guitarrista. Montesardo, por ejemplo, lo define como una ornamentación a la que llama *trillo* realizado con la mano derecha. Para ejecutarla, Montesardo sugiere al guitarrista mantenga:

“dos dedos juntos los como si estuvieran unidos, es decir, el dedo largo, el de al lado llamado pulgar y el índice, y así dará un golpe con estos dedos hacia arriba y otro hacia abajo sin doblar los dedos nunca tocando todas las cuerdas de este modo, advirtiéndolo ahora que si desea producir una música más dulce, buscará tocar hacia la rosa, incluso cerca del cuello. Es cierto que esta regla te llevará por el camino para hacer el *trillo*, y su uso cotidiano te ayudará a tocar de manera galante, advirtiéndolo ahora que su práctica es deberá hacerse incluso en donde no se señala, y aunque empieces a tocar con dureza sobre las cuerdas, después con la costumbre logrará tocar al propósito y con el tiempo conseguirá su objetivo<sup>124</sup>.

Para otros autores como Tommaso Marchetti, el *golpe de floreo* se distingue en dos categorías: el golpe de *trillo* y el golpe de *repicco*. A diferencia de Montesardo la forma de ejecutar el *trillo* implica cuatro golpes ejecutados, el primero y el tercero hacia abajo; y el segundo y el cuarto, hacia arriba. Del golpe de *repicco* Marchetti declara que consta de cuatro golpes. “Los primeros dos”, dice Marchetti, “se hacen con el dedo medio y el pulgar, uno después del otro y hacia abajo; los siguientes dos golpes se hacen hacia arriba, primero el

---

<sup>124</sup> Regola per fare il trillo con la mano dritta; prima farà di bisogno haver molta sicurezza del tasteggiare della mano manca, & haver bene avezze le dita al sonare, dopò che sarà arrivato in questo termine, terrà due dita distese e bene come fussero incordate, cioè il dito grosso & l'altro vicino al grosso chiamati pollice, & indice, e così tirerà una strisciata con queste dita da sù; in giù;, & un'altra da giù; in sù; toccando tutte le corde senza torcere mai quelle dita: ma così distese al modo sudetto; Avertendo ancora che chi vorrà farlo più; soave bisognerà sonare su la rosa, alcuna volta vicino il manico, & anco per addolcire alcuna volta sù; li'istesso manico. E ben vero, che questa regola giova assai à saperla per pigliare la strada, di far il trillo; ma la consuetudine, & l'esercizio farà arrivare presto, chi desisidera sonar galante: avertendo ancora, che l'esercizio bisognerà, che sia tale, che alcuna volta s'inchioda in loco; dove non sia niuno, & incominci à sonar' al sproposito, e strisciare tanto quelle corde insin, che la mano si assuefacci, che con tal'essercitio in poco tempo conseguirà suo fine. Traducido de MONTESARDO, Girolamo. *Nuova inventione d'Intavolatura...op. cit.*, pp. 1-2.

dedo pulgar y luego el índice, el cual sólo toca el tiple, la cual es la primera cuerda. Un *repicco* sirve para dos golpes”.<sup>125</sup>

En este sentido, Marchetti en *Il Primo Libro D’Intavolatura*, hace uso de un mayor número de dedos, como lo hace Vargas y Guzmán, al utilizar cuatro. Es de llamar la atención el hecho de que Marchetti sólo hace uso de la primera cuerda para dar el último “*golpe de floreo*”; provocando que el volumen y la intensidad del golpe vaya de manera descendente. Más adelante Marchetti coincide con Montesardo en que el *repicco* se ejecuta sobre la roseta de la guitarra.

En autores como Francesco Corbetta, se observan diferencias notables con Montesardo y con Marchetti. Francesco Corbetta es de los pocos guitarristas que escriben con notación mensural este tipo de efecto. Asimismo, el *golpe de floreo* o *repicco* resulta tener más variedad en su ejecución por el uso indistinto de los dedos los cuales no siguen un orden, provocando que estos pasajes tengan una mayor dificultad técnica. Un ejemplo de esta situación es la que se observa en la obra titulada *Caprice de Chacone* incluida en *La Guitarre Royale* de 1671. Para la ejecución de dicha *Chacone*, Corbetta se dirige al lector en su prólogo diciendo:

“Verás el ejemplo de un *repicco* en una chacona, donde la nota más larga significa el pulgar, comenzado primero con los dedos [anular, medio e índice] continúa el pulgar, el cual toca lo mismo, y esto se repite como tiempos débiles. Observa que las cuatro notas ligadas significan que hay que tocar el primero con el segundo dedo, y el siguiente con la primera, y así de nuevamente y hacia arriba, todo ello a una velocidad más rápida, y luego continuar con los dedos y el pulgar”<sup>126</sup>.

En la sección con *golpes de floreo* o *repicco* en la mencionada *Ciaccona*, Corbetta propone que los dedos se repitan en varias ocasiones durante su ejecución, lo que alarga el rasgueo en 14 golpes ejecutados por los cuatro dedos de la mano derecha. Después de los 14 golpes, la digitación de la mano derecha se repite, como se observa a continuación:

---

<sup>125</sup> Per far un reipcco si danno quattro botte, cioè doi in giù, e doi in sù, la prima in giù vâ data con il medio, la seconda in giù va data con il pollice, la terza in sù vâ data con il pollice; la quarte in sù va data con l'indice, toccando però solo il cantino, quale è la prima corda, & un repicco serve per doi botte. Traducido de MARCHETTI, Tomasso. *Il Primo Libro D’Intavolatura della Chitarra Spagnola*. Francesco Moneta, Roma, 1660, p. 9. Consultado en [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 30.11.2013.

<sup>126</sup> Vedrai lesempio dun repicco posto in una Ciaccona, dove la nota piu longa significa il polzo, cominciando prima i diti poi con il polzo facendo listesso all in sù e osserva che le quatro note legate significano doversi far prima con il secondo dito e poi con il primo appresso, e cosi all in sù sotto a un tempo pie presto, e poi con i diti el il polzo. Traducido de: CORBETTA, Francesco; *La Guitarre Royale*, Paris, 1671. Fol. 3. Consultado en: [www.delcamp.net](http://www.delcamp.net), el 27.02. 2014.



*m p p m m i m i i i m p p m m p p m m i m i i i m p p m*

*m p p m m i m i i i m p p m m p p m m i m i i i m p p m*

**Fig. 17. Transcripción del *repicco* en el *Caprice de Chacone* de Francesco Corbetta, 1671**

En *outré Chaconne* Francesco Corbetta hace la ejecución aún más difícil al cambiar el número de órdenes o cuerdas que serán ejecutados según el dedo en turno; es decir, el dedo en turno, toca un diferente número de órdenes. De esta manera no tocan todas las cuerdas como sucede en el tercer compás del ejemplo anterior. Además añade signos de dinámica para ser ejecutados en medio de un rasgueo y cambios en la posición de la mano.<sup>127</sup>

Con esta manera de tocar el *golpe de floreio* se obtendrían dos resultados: una mayor velocidad y una mayor dinámica lograda de manera natural, ya que cada dedo tiene una fuerza distinta. No resulta extraño que esta técnica requiriera de un mayor entrenamiento y de una mayor agilidad de la mano derecha; pues se dice que Francesco Corbetta, fue un virtuoso de la Guitarra.<sup>128</sup> En efecto, las posibilidades técnicas de Francesco Corbetta relucen en cada uno de los pasajes de rasgueado en donde esta técnica guitarrística es indicada en sus obras.

<sup>127</sup> Nel altra ciaccona d'apresso vedrai un altro repicco messo gio in stampa dove a confusione ho posto il medesimo piu perfettionato cosi; la dove vedrai sei battute di tempo di crome, ne farai quattro d'alla terza in gui e portando la mano farai laltre due battute su laltre due corde prima e seconda senza toccar laltre, dopo mutando il dito sul tasto, farai il medesimo alle altre sei e mutando il dito alle altre quattro dappresso, batterai la prima batuta forte, e le altre tre, piano cosi all altre in mutar il dito farai il medesimo, sino che cominci le sei prime, onde troverai un f che vol dir forte nella prima battuta delle quattro, e cosi ti riuscira il repicco piu bello. CORBETTA, Francesco; *La Guitarre Royale*, Paris, 1671. Fol. 3. Consultado en: [www.delcamp.net](http://www.delcamp.net), el 27.02.2014.

<sup>128</sup> HAMILTON, Anthony. Citado en: TURNBULL, Harvey. "The Guitar from the Renaissance to the Present Day". The Bold Strmmer, LTD., Connecticut, 1991. pp. 48-49.

Las técnicas del rasgueo de guitarristas y compositores italianos y franceses fueron del conocimiento de Vargas y Guzmán; aunque la época y la finalidad hayan sido distintas. Mientras que en autores como Corbetta, el rasgueado se encontraba en pleno apogeo y donde lo logrado con esta técnica era novedoso, la finalidad de Vargas y Guzmán obedece más una tradición pedagógica. Por eso no abunda más en dar más reglas que las suficientes para lograr de manera eficaz la ejecución de las piezas que se ofrecen al final del tratado y que incluyen formas del rasgueado importantes por su uso frecuente en obras para guitarra de la época.

### **Los *Sones* o Secuencias Cordales de Rasgueo de Vargas y Guzmán y su presencia en Iberoamérica**

En cuanto a las formas musicales a las que Vargas y Guzmán se refiere como *sones*, los cuales son mencionados durante todo el *Tratado de Rasgueado*, encontramos pasacalles, folías italianas, villanos, canarios, gaitas, fandangos, seguidillas, marchas, minuets y danzas. No obstante, en la tabla de *sones* incluye una forma de cada una de las siguientes secuencias cordales de rasgueo: Pasacalles, Bizarro, Villano, Gaita, Folías Italianas, Fandango, Marcha de Nápoles, Minueto de la Habana y Seguidillas del Gorjeo. La inclusión de dichas formas musicales tuvo fines pedagógicos: obedeció al objetivo de practicar los acordes del *Nuevo Modo* y la manera de tocar los golpes de rasgueo sobre los acordes con la mano derecha explicados por Vargas y Guzmán en su *Tratado de Rasgueado*.

Cabe recordar que la mayor parte de estas secuencias cordales presentadas en la *Explicación de la Guitarra* fueron conocidas y practicadas en Europa y América mucho antes de que la ésta fuera escrita y que específicamente fueron introducidas al Nuevo Continente en métodos de guitarra de autores como Gaspar Sanz, Pablo Minguet y Santiago de Murcia; los cuales fueron conocidos y estudiados en México y sirvieron como puente directo en la enseñanza de la guitarra entre España y América, coadyuvando a propagar dichas formas musicales entre los guitarristas del nuevo continente.

#### ***Pasacalles***

El primero de los *sones* que se encuentran en la tabla incluida al final del *Tratado de Rasgueado* es el pasacalle. Este género musical se caracterizaba por ser, en España “[un] cierto tañido en la guitarra y otros instrumentos, muy sonoro”. Se le conocía con ese nombre porque era “el que regularmente se [tocaba] cuando se [iba] en alguna música por la calle”<sup>129</sup>;

---

<sup>129</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Castellana*. Tomo Quinto. Imprenta de la Real Academia Española, Madrid, 1737. p. 145.

por lo que es de suponerse que siendo la música “sonora” no cabría otra forma de tocarse más que la “ruidosa”; es decir, utilizando la técnica del rasgueado.

Autores como Johann Gottfried Walther le dan a la forma musical el crédito de la procedencia española. Sin embargo, en cuanto a la tonalidad no concuerda con la secuencia cordal de Vargas y Guzmán, ya que Walther asegura que se trata de una forma musical en modo menor:

“El pasacalle es más lenta que la chacona, la melodía [del pasacalle] es más tierna, con una expresividad no tan festiva, y por lo tanto los pasacalles casi siempre se encuentran en modo menor...De acuerdo con el diccionario etimológico *Mènege*, se trata de un término español, el cual fue retomado en las óperas en Francia; en el idioma francés utilizado como *Passe-rue*...que significa canción de la calle.”<sup>130</sup>

Pero la regla de que un pasacalle debería estar en modo menor no siempre se cumplió en España, como lo vemos en Vargas y Guzmán y sus predecesores.<sup>131</sup> En efecto como lo describe Allison Latham “en teoría, la *passacaglia* debía estar en tonalidad menor, con carácter ligeramente menos solemne que la chacona, nunca vocal y no siempre debía mantener el *ostinato* en el bajo; pero, a juzgar por los ejemplos contemporáneos, esto no se reflejó en la práctica.”<sup>132</sup>

Es evidente que el pasacalle cumplía una función popular en las calles de las ciudades españolas y que la forma más popular de hacerlo era con el instrumento más popular ejecutado de la forma más popular, la del rasgueado. Con dicha forma musical, es probable que se hayan compuesto coplas o versos que se cantaron en serenatas y fiestas de la calle y que, de manera contraria a como se interpretaba en otros países de Europa, en España no tendría características de solemnidad; mucho menos de sentimiento triste. Lo mismo sucede con el *basso ostinato*, cuya repetición constante tiene una representación singular de una conducta que pudo haberse ensayado en las calles de los pueblos. Al respecto, Felipe Pedrell asegura que:

---

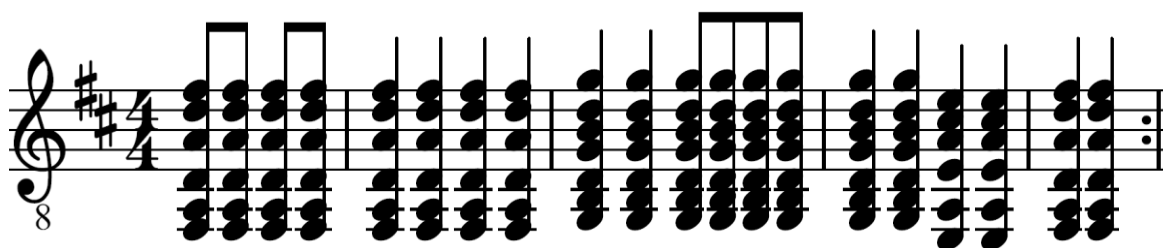
<sup>130</sup> Passacaglio oder Paffagaglio (...) sie [die Passacaglio] ordinairement langsamer als die Chaconne gehet, die Melodie mattherziger (...) und die Espression nicht so lebhaft ist; und eben deswegen werden die Passacailen fast allerzeit in den Modis minoribus. (...) Nach dem *Dictionnaire Etymologique des Mènege* ist es eigentlich ein spanischer Terminus, der in der Zeit die Opern in Frankreich aufgenommen, in die Französische Sprache eingeführt worden ist, un so viel als *Passe-rue*, (...) ein Strassen-Lied bedeutet. Traducido de: WALTHER, Johann Gottfried. *Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek*. Verlegts Wolfgang Deer, Leipzig, 1732. pp. 464-465. Consultado en [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 24.04.2012.

<sup>131</sup> Estos son: Gaspar Sanz, Santiago de Murcia, Pablo Minguet.

<sup>132</sup> LATHAM, Allison. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2008. p. 1165.

“El pasacalle es el acto de pasear por una calle. Se entiende de ordinario por el paso repetido de los que tienen en ella algún amorío. De aquí el nombre de Pasacalle, especie de tocata o danza, como quieren algunos, que se ejecutaba, regularmente, cuando se iba en alguna música por la calle. Llámase también pasacalle en algunos pueblos de España, la ronda con música que pasea las calles antes de empezar una serenata, un baile o diversión. El pasacalle, de origen español tiene algún parecido, en cuanto al movimiento con la chacona. Se compone ordinariamente sobre un bajo obstinado (*basso ostinato*), introduciendo variaciones o un tema variado. Se escribe en compás ternario y se ejecuta en movimiento moderado, casi grave. G.S. Bach idealizó este género de composiciones introduciéndolas en el género orgánico más severo a pesar de su origen profano. Usáronlas mucho y con verdadera originalidad nuestros antiguos tañedores.”<sup>133</sup>

Aunque, en lo que respecta a la manera de interpretar los sones, los únicos datos que podemos tomar como información directa del guitarrista es lo referente a lo explicado sobre los golpes de rasgueo y sus duraciones, se puede determinar que el pasacalle de Vargas y Guzmán, tiene más bien un carácter festivo; primero por su tonalidad y, segundo, porque el ímpetu que el rasgueo produce al tocar de manera “ruidosa”. El objetivo de lograr un efecto *ruidoso* en este, como en todas las estructuras armónicas del rasgueado, es alcanzado y enfatizado por la ejecución de los acordes sobre todos los órdenes de la guitarra, a pesar de que la dificultad técnica para la mano izquierda sea mayor. El pasacalle se encuentra en un compás binario y la estructura de la secuencia cordal se repite en dos ocasiones.



**Fig. 18. Pasacalle de Vargas y Guzmán**

El pasacalle de Vargas y Guzmán es muy similar al que Pablo Minguet publica en sus *Reglas y Advertencias*. La única diferencia reside en que el pasacalle de este último autor se encuentra en compás ternario. Su estructura armónica muestra los mismos acordes los cuales son anotados en los estilos castellano, en la parte superior de la línea y, el italiano, en la parte

<sup>133</sup> PEDRELL, Felipe. *Diccionario Técnico de la Música*. Edición facsímil de Isidro Torres Oriol, Segunda Edición, Barcelona, 1897. p. 351. Consultado en: [www.bdh.bne.es/](http://www.bdh.bne.es/), el 30.05.2013.

inferior. Al igual que la secuencia cordal de Vargas y Guzmán, la de Pablo Minguet, comienza en anacrusa, en el segundo tiempo.



Fig. 19. *Pasacalle* de Pablo Minguet<sup>134</sup>

Ambas secuencias cordales coinciden con lo expresado por Heinrich Christoph Koch en lo que respecta al tipo de compás sobre el cual el pasacalle se escribe. El mencionado autor asegura que “el pasacalle se encuentra en compás de  $\frac{3}{4}$ , aunque también se pueden encontrar en  $\text{♩}$  ... así mismo puede comenzar con una anacrusa en la última corchea”<sup>135</sup>.

En el mismo orden de ideas, tanto Pablo Minguet, como Vargas y Guzmán coinciden con incluir una tabla con secuencias cordales de Pasacalle en diferentes tonalidades; similar a la de Santiago de Murcia del Códice Saldívar. No obstante, la tabla de los primeros dos autores, muestra secuencias cordales sólo en modo mayor. En el *Códice Saldívar*, al tomar como tónica cada una de las posiciones de la tabla de acordes del estilo italiano, las secuencias cordales resultantes demuestran estar en el modo mayor, como en el menor. Además, las secuencias cordales de pasacalle de este códice, se acomodan a dos tipos de compás; uno cuaternario – *A compasillo* – y otro ternario – *A proporción* – mostrados en la parte superior de la tabla. Así por ejemplo, se muestra un pasacalle en el tono *por cruzado* (+) del estilo italiano, es decir Mi menor que puede tocarse *a compasillo* o *a proporción*. El pasacalle en los tres autores, se construye sobre los grados I-IV-V-I.



Fig. 20. Tipos de compás en el *Pasacalle* de Santiago de Murcia<sup>136</sup>

<sup>134</sup> Tomado de: MINGUET, Pablo. *Reglas y Advertencias...op. cit.* fol. 21, consultado en: <http://www.bne.es/>.

<sup>135</sup> Für gewöhnlich steht er im  $\frac{3}{4}$  Takt, wenn auch der  $\text{♩}$  kommt...kann aber auch im Aufschlage des letzten Viertels anheben“. Traducido de: KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr, Heidelberg, 1865. p. 670. Consultado en: [www.books.google.de/](http://www.books.google.de/), el 30.07.2012.

<sup>136</sup> Tomado de: MURCIA, Santiago. *Códice Saldívar*...Ed. Michael Lorimer. Fol. sin número. Imagen © 1987 de Michael Lorimer. Utilizado con el amable permiso del editor.

## ***Bizarro***

Aunque las secuencias cordales del *Bizarro* y del *Fandango* tabla de *Sones* de Vargas y Guzmán no son similares entre sí, ambas progresiones son consideradas como idénticas en el *Compendio de las Principales Reglas del Baile*, donde Antonio Cairón asegura que:

“El bizarro es un baile que se inventó en el Reino de Granada; su compás y sus movimientos son idénticos a los del fandango; y así muchos lo llaman el fandango bizarro; con efecto, en nada difiere de él, más que en cada siete compases, se hace una suspensión, quedando siempre en una actitud graciosa toda la extensión de un compás, volviendo de nuevo a ejecutar lo mismo en todo el discurso del baile, que como se ha dicho es realmente el fandango sin diferencia alguna.”<sup>137</sup>

No obstante, la secuencia cordal del *Bizarro* de Vargas y Guzmán, no coincide con su propia estructura armónica del Fandango ni con las de otros autores. Por otro lado, del *Bizarro*, en cuanto a publicaciones para guitarra, Vargas y Guzmán es el único compositor español que incluye una progresión de esta naturaleza. En lo que al nombre se refiere, en Italia, *Le Gratie d'Amore* y *Nuove Inventioni Di Balli* de Cesare Negri, contiene dos obras pequeñas para laúd, que acompañan musicalmente un paso de baile llamado *Bizzaria*<sup>138</sup> y, otro, llamado *Bizarria d'Amore*.<sup>139</sup> Sin embargo, ninguna de las estructuras armónicas, ni tampoco la forma, coinciden con el *son* de Vargas y Guzmán.

Como sucede en las secuencias cordales de rasgueo de la mayoría de las publicaciones para guitarra de cinco órdenes, no es posible determinar con certeza el motivo rítmico del rasgueo en la progresión del *Bizarro* de Vargas y Guzmán. El problema específico del *Bizarro* de Vargas y Guzmán se encuentra en el primer compás, en donde se encuentran seis golpes de rasgueo dentro de un compás; por lo que resulta contrastante con el resto de los compases de la secuencia cordal, dado que los demás guardan una postura con características de compás binario.

---

<sup>137</sup> CAIRON, Antonio. *Compendio de las Principales Reglas del Baile, Traducido del Francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antigua como moderna*. Imprenta de Repullés, Plazuela del Angel, Madrid, 1820. P. 121. Consultado en [www.bdh.bne.es/](http://www.bdh.bne.es/), el 30.06.2013.

<sup>138</sup> NEGRI, Cesare. *Le Gratie d'Amore y Nuove Inventioni Di Balli*. Apresso Girolamo Bordone, Milano, 1604. Folios 219-220.

<sup>139</sup> Ídem, Folio 255.

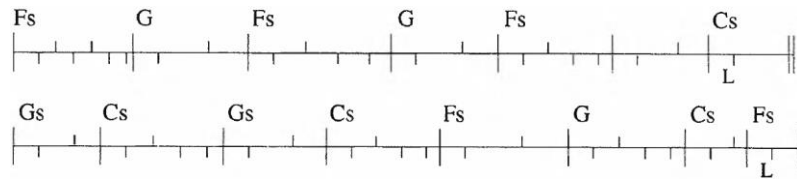


Fig. 21. Secuencia cordal del *Bizarro* de Vargas y Guzmán<sup>140</sup>

La única opción posible es que los dos primeros golpes (acorde de Re mayor) representan una anacrusa de dos semicorcheas en compás de dos cuartos para comenzar con el mismo acorde el siguiente compás con cuatro golpes con valor de semicorchea. Los golpes largos señalados en la figura de la secuencia del rasgueo, tendrían una duración de negra con puntillo.

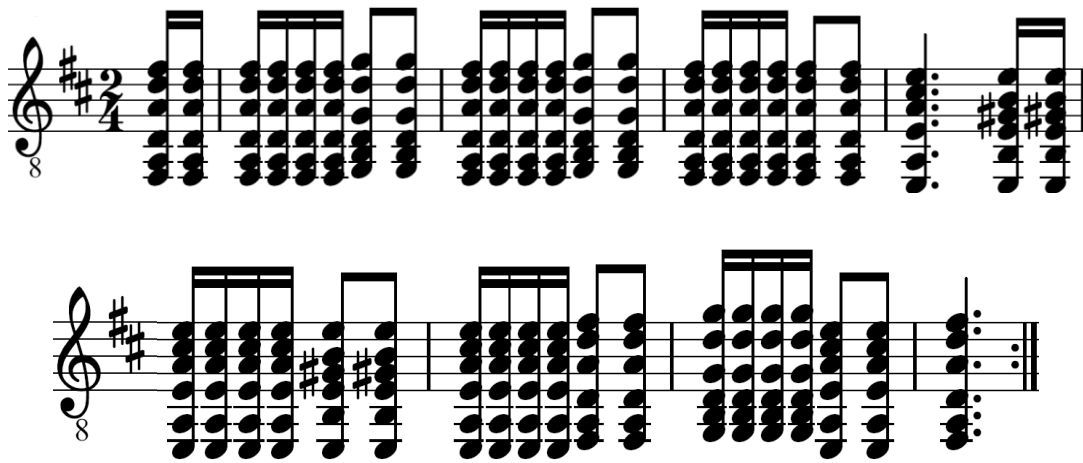


Fig. 22. Transcripción de la secuencia cordal del *Bizarro* de Vargas y Guzmán

En este contexto, quizás la única secuencia cordal de rasgueo que se asemeja al *Bizarro* de Vargas y Guzmán es la del *Rujero* de Gaspar Sanz, sobre todo, a partir del compás 5. En un compás de 4/4, el *Rujero* contiene, una estructura armónica muy similar a la del *Bizarro* y además utiliza los mismos acordes; éstos, en el estilo italiano, que corresponden a Re mayor, Sol mayor, La mayor y Mi mayor y cuyo orden se presenta de la siguiente manera:



Fig. 23. Estructura armónica del *Rujero* de Gaspar Sanz, 1674

<sup>140</sup> Tomado de: Vargas y Guzmán, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra...* Ed. Medina. *op. cit.* p. sin número.

## Villano

Aunque Vargas y Guzmán no determinó si los *sones* de la *Explicación de la Guitarra* fueron utilizados para la práctica de algún tipo de baile o danza, la forma del Villano fue incluida como un paso de baile en varios libros dedicados a este arte. Gaspar Sanz, por su parte, incluyó la secuencia cordal del villano en su *Instrucción de Música*, entre las “danzas españolas para los que empiezan a tañer rasgueado y aprenden a danzar”. De la secuencia cordal del villano como un baile, Antonio Cairon asegura que se trata de un:

“baile que se acompaña su tañido dando golpes con las manos, y dándose alternativamente con ellas en los pies, y algunas veces en el suelo: se hacen varias posturas corriendo a un lado y a otro, y algunas veces sentándose en el suelo se elevan los pies haciendo una especie de pataletilla: este bailé es propio de los labradores de las aldeas; razón porque se llamó villano”.<sup>141</sup>

Por otro lado, de acuerdo con Maurice Esses, el Villano fue usado “como una forma de poesía, una melodía vocal, una danza aristócrata, una danza de clase social baja y una pieza instrumental. En 1611”, asegura Maurice Esses, “Covarrubias [afirmó] que el Villano [era] un baile nombrado por su texto popular que comienza con la frase *Al Villano que le dan*”.<sup>142</sup> De dicho texto popular, el cual se encuentra en el *Acto Primero* de *San Isidro Labrador de Madrid* de Lope de Vega,<sup>143</sup> se conoce un Villano incluido en el *Método muy Facilísimo* de Luis de Briceño sobre el que la guitarra acompaña el texto descrito por Covarrubias con algunas diferencias en el texto.<sup>144</sup> La estructura armónica del Villano de Briceño, es la misma que la de Vargas y Guzmán y de Gaspar Sanz. La única diferencia es que, Vargas y Guzmán, añade *golpes ligados* o breves al motivo rítmico del rasgueo señalados en este caso con los “medios círculos”, representados en el siguiente ejemplo con las figuras de corchea:



Fig. 24. Estructura armónica del Villano de Briceño

<sup>141</sup> CAIRON, Antonio. *Compendio de las Principales... op. cit.* p. 123.

<sup>142</sup> “[...] as a type of poem, a vocal melody, a dance of aristocracy, a dance of the lower classes and an instrumental piece. In 1611 Covarrubias asserts that the *villano* is a *baile* which is named after its popular song text, beginning *Al villano que le dan*.” Traducido de: ESSES, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, Volume 1. Pendragon Press, New York, 1994. p. 726.

<sup>143</sup> Umpierre, Gustavo. *Songs in the Plays of Lope de Vega: A Study of Their Dramatic Function*, Lóndres, Támesis, 1975. p. 81.

<sup>144</sup> BRICEÑO, Luis de. *Método mui facilissimo...op. cit.* fol. 6b.



## Gaita

La *Gaita* es una estructura armónica propia de los guitarristas españoles. Dicha secuencia cordal fue contemplada en el llamado *Códice Saldívar* de Santiago de Murcia y *Luz y Norte Musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz, al igual que en otras, como en el *Libro de Diferentes Cifras*.<sup>145</sup> Entonces, no resulta extraño que Felipe Pedrell, en su *Diccionario Técnico de la Música*, asegure que se trata de una “tocata, muy frecuente en las obras de (...) antiguos tañedores de vihuela, en la cual se imitaban los efectos especiales de esta clase de instrumentos y el género de música adecuado a los mismos.”<sup>146</sup>

De esta forma musical se tiene noticia en México que se conocía entre los músicos populares como narra Antonio López Matoso cuando, al encontrarse varado preso en el puerto de Veracruz, le venían a la mente memorias de familiares, amigos y eventos de su vida. Uno de esos recuerdos tiene que ver con su amigo Dionisio Carrasquedo quien “reverdecando sus canas, se entremetía con las muchachas, nuestras hijas y entonaba la gaita:

Si Iturbide supiera  
tus desbaratos,  
¿Cómo le vendría la horma  
de tus zapatos?  
¡Ah! ¡Viejo verde!  
Mira como recuerdas  
que fuiste alegre.”<sup>147</sup>

La secuencia cordal de la *Gaita* de Vargas y Guzmán contiene tres golpes de rasgueado en cada compás y, de acuerdo con las progresiones contenidas en las tres publicaciones mencionadas, se puede concluir que se trata de un compás de 3/4 y que los golpes de rasqueo tienen un valor de negra con puntillo, el primer golpe; la segunda de corchea y la tercera de negra. Las tres publicaciones también coinciden en lo que se refiere a la estructura armónica de la secuencia cordal y en cuanto al contenido temático de la melodía.



Fig. 25. *Gaitas* en *Luz y Norte Musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz

<sup>145</sup> ANÓNIMO. *Libro de Diferentes Cifras* (1705).

<sup>146</sup> PEDRELL, Felipe. *Diccionario Técnico...* op. cit. p. 196.

<sup>147</sup> LÓPEZ MATOSO, Antonio. *Viaje de Perico Ligero al País de los Moros*. En: *Cien Viajeros...* op. cit. p. 195.

Tanto en Ribayaz como en Santiago de Murcia la misma melodía es acompañada por una estructura I – I – V – I – I – I – V – I; mientras que en el *Libro de Diferentes Cifras* la melodía es acompañada por una estructura armónica I – V – V – I – I – V – V – I.

Dicha melodía debió haber sido popular desde ya desde el siglo XVII debido a que su estructura en los tres casos es casi idéntica. Sin embargo, para corresponder a la estructura armónica de Vargas y Guzmán la melodía debió, en algún momento, sufrir modificaciones. La secuencia cordal de Vargas y Guzmán, la cual se encuentra en la misma tonalidad, se estructura de la siguiente manera:

I – I – IV – I – I – I – V – I

En efecto, la melodía, como se observa en los tres ejemplares anteriores, no cabe del todo en la estructura armónica de Vargas y Guzmán debido a que en el tercer compás la melodía se encuentra en el segundo grado de la escala de Re mayor, en este caso la nota Mi; mientras que en dicho compás, la secuencia cordal de Vargas y Guzmán se encuentra en el acorde de subdominante.

Sin embargo, si la melodía en lugar de descender en el segundo compás, ascendiera por grados conjuntos hacia la nota Re, en el tercer compás, el mencionado acorde de dominante estaría acompañando el primer grado de la escala o la quinta del acorde de Sol mayor, compaginando de esta manera el acompañamiento y la melodía como se demuestra a continuación:

Fig. 26. Secuencia cordal de la *Gaita* de Vargas y Guzmán

Como se observa en la figura anterior y si este fuera el caso, nos encontraríamos frente a la melodía de una canción popular catalana conocida como *El Noi de la Mare*; la cual habría evolucionado de las secuencias cordales y contenidos melódicos de Ribayaz, Murcia y del *Libro de Diferentes Cifras* entre los años 30 y los 70 del siglo XVIII. El número de notas en este caso, concuerda con la observación hecha por Felipe Roxo sobre los versos de un cántico que se pudo haberse adaptado al ritmo de la *gaita gallega*. Asegura que “se trata de coplas compuestas de versos (...) de once sílabas, o a imitación de los versos sáphicos o de los italianos que introdujo en España el poeta Juan Boscan a instancia de Andrés Naugero y Garcilaso de la Vega”.<sup>148</sup>

Felipe Roxo se refiere a las *Coplas de Gaita Gallega* sobre las que Josef Francisco de Isla detalla en su *Descripción de la máscara o mogiganga que hicieron los jóvenes teólogos de Salamanca con motivo de la Canonización de S. Luis Gonzaga y S. Estanislao de Koska* de 1787. Las coplas, como se observa a continuación, se componen de once sílabas y se adaptan a la melodía de la canción popular catalana *El Noi de la Mare* y a la secuencia cordal de la *Gaita* de Vargas y Guzmán.

Francisco de Isla describe que el último día de las fiestas la gente se habría retirado a comer “[...] excepto un poeta, que, no teniendo puchero, ni cuartos para acudir a la pastelería, por ocupar su tiempo se entretuvo en componer y cantar al son de una guitarra vieja las siguientes coplas de Gaita Gallega:

*Los Toros mozos con sus travesuras*  
*Como lunáticos hacen locuras*  
*Y cómo entre ellos no hay Toro Maestro*  
*¡Echan montantes a diestro y siniestro.*  
*A un Aguador que metido a Danzante,*  
*Quiso bailarles el agua adelante,*  
*Súpole un Toro tocar la corneta*  
*Y le hizo dar una breve volteta [...]*”<sup>149</sup>

<sup>148</sup> ROXO DE FLORES, Felipe. *Tratado de Recreación Instructiva sobre la Danza*. Imprenta Real, Madrid, 1793. pp. 113-114.

<sup>149</sup> ISLA, Josef Francisco de. *Descripción de la máscara o mojiganga que hicieron los jóvenes teólogos de Salamanca con motivo de la Canonización de S. Luis Gonzaga y S. Estanislao de Koska*. Imprenta de D. Antonio Espinosa, Madrid, 1787. pp. 167-168. Consultado en: [www.books.google.de/](http://www.books.google.de/), el 20.07.2013.

### ***Folías Italianas***

La folía ha sido en general un esquema armónico-melódico preferido por un número importante de compositores para guitarra, quizás desde la invención de esta forma musical hasta nuestros días, debido a que esta forma musical se presta para desarrollar un gran número de variaciones para ejecutarse tanto con la técnica del rasgueado como la del punteado. Guitarristas como Gaspar Sanz y Santiago de Murcia escribieron variaciones sobre las *Folías Italianas*, por la influencia que recibieron de la música de ese país. Gaspar Sanz, la obtuvo de su estancia en ése Italia; mientras que Santiago de Murcia, de su gusto particular por la música de compositores italianos como Arcangelo Corelli.

Se sabe que la música de estos dos últimos compositores, Santiago de Murcia y Arcangelo Corelli, fue tocada en México y que los libros de Santiago de Murcia, los cuales contenían transcripciones para guitarra de Corelli, fueron conocidos por guitarristas de la Nueva España. Por otro lado, las famosas folías de Corelli son mencionadas en las *Reglas y Advertencias* de Pablo Minguet en sus anotaciones sobre los pasos y la manera de danzar las folías añadidas sobre sus propias variaciones de folía escritas para violín, además de que en él se exhorta al aprendiz a consultar otras variaciones de Corelli.

Sobre el paso de Folía, Pablo Minguet describe que “*las baila una persona sola, haciendo toda suerte de pasos y sainetes con su braceo; y tañer las castañuelas (...)*”. Añade que “*si quiere tañer más diferencias de folias muchas y muy buenas; [se vea] a Corelli, opera quinta parte segunda, folio 60*”.<sup>150</sup>

Además de Pablo Minguet, Antonio Carón comparte esta característica al describir la presencia del acompañamiento percutido de las castañuelas. Asegura que eran bailadas antiguamente por una y, algunas veces entre dos personas, utilizando castañuelas:

“De este baile y su tañido han sacado los franceses y los italianos ciertas variaciones (...) que llaman *Folías de España*. Comúnmente las bailan en los teatros, pero tan desfiguradas que de folías solo les queda el nombre, pues (...) [no] las bailan acompañadas de las castañuelas, que es el principal requisito en casi todos los bailes Españoles. ¿Qué sería del *fandango* y del *bolero* si le quitasen las castañuelas? Seguramente estos bailes conservarían el género y el carácter español; pero desde luego

---

<sup>150</sup> MINGUET, Pablo. *Reglas y Advertencias... op. cit.* Fol. 54.

perderían aquel chiste y aquella sal, que el redoble de las castañuelas da a todos los bailes característicos españoles.”<sup>151</sup>

Otro dato referente a la presencia de folías en México lo da Gabriel Saldívar al hablar de la existencia de folías portuguesas en el folklore mexicano. Sin dar datos precisos de las piezas o canciones a las que se refiere asegura que éstas:

“Datan de una época bastante lejana para poderla precisar. [...] Es indudable que dieron su contingente para la formación de la canción mexicana; nadie nos dice nada sobre el particular y sólo hallamos una mención de ellas en un edicto de fines del siglo XVII, que prohíbe un papel manuscrito en verso que empieza: Habrá cinco o seis días, que tocando y bailando unas *folías*.”<sup>152</sup>

Del origen preciso de éstas, de si fueron las españolas o las portuguesas, el investigador no las puede precisar.

La secuencia cordal de la folía de Vargas y Guzmán coincide en todos los sentidos con el esquema armónico de las folías de sus antecesores. Así como los otros guitarristas, Vargas y Guzmán incluye una versión para ser interpretada con la técnica de rasgueado y de punteado, la cual aparece en el *Tratado de Punteado*.

En la pequeña composición de las *Folías Italianas* para punteado, los acordes de tónica y de sensible están conformados por tres notas con un bajo a distancia de una octava entre las voces superiores escritas con intervalo de tercera; y el bajo. El acorde de dominante se compone por el bajo, la tercera y la quinta; estas últimas formando un intervalo de tercera entre sí. Dicha disposición de las voces superiores que se encuentran a una distancia de tercera es una característica que se observa en toda la música del autor.

---

<sup>151</sup> CAIRON, Antonio. *Compendio de las Principales...op. cit.* p. 96.

<sup>152</sup> SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la Música...op. cit.* p. 302.



**Fig. 27. Folías Italianas de punteado de Vargas y Guzmán**

### ***Fandango***

El fandango es la secuencia cordal de rasgueo más sencilla de las propuestas por Vargas y Guzmán en el *Tratado de Rasgueado*. Cuenta con seis compases comenzando por el acorde de dominante, lo cual obedece a la descripción de Felipe Pedrell cuando este asegura que “la parte de canto o coplas del *Fandango* no tiene punto determinado para su entrada, efectuándose en cualquier compás y aun en cualquiera de los tiempos. Tampoco hay un orden de sucesión en las diferentes variantes de que se suele componer el preludio.”<sup>153</sup>

Hay casos en que composiciones sobre el esquema armónico del fandango comienzan con una pequeña introducción como se observa en el fandango de Pablo Minguet.<sup>154</sup>



**Fig. 28. Fandango de Pablo Minguet**

Felipe Pedrell lo describe como uno de los bailes más antiguos y usados en España el cual suele ser acompañado por la guitarra e instrumentos de percusión como las castañetas, palillos y otros como el triángulo, contando a veces con la presencia del violín.

<sup>153</sup> PEDRELL, Felipe. *Diccionario Técnico... op. cit.* p. 175.

<sup>154</sup> También se puede encontrar esta situación en composiciones de Mozart (*Le nozze di Figaro*, K.492; Acto 3, Escena XIV – Andante), Luigi Boccherini (Quinteto G448) y Dionisio Aguado (Variaciones sobre el Fandango, Opus 16), ya en el siglo XIX.

Sobre el origen del fandango, el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española asegura que son los que han estado en los *Reinos de las Indias* los que introdujeron por primera vez el fandango en España.<sup>155</sup> De hecho, en el *Libro de Diferentes Cifras* de 1705 se incluyeron 3 de los fandangos más antiguos encontrados en un manuscrito para guitarra. Uno de ellos se titula *Fandango Yndiano* y se trata de una pequeña composición de cinco compases con la técnica de punteado y rasgueado, con acordes del *estilo italiano* cuya armonía se define de la siguiente manera:



**Fig. 29.** *Fandango Yndiano* del *Libro de Diferentes Cifras* de 1705

Sobre la procedencia de las indias, de la que el *Diccionario de Autoridades* señala, Felipe Roxo de Flores amplía la información y contradice lo expuesto por Felipe Pedrell sobre su antigüedad. Asegura que el fandango “no se deberá conceptuar un baile de los primeros de la Nación, si atendemos a lo que nos dice el *Diccionario de la Lengua Castellana* [en] 1732; a saber, que vino de Indias, cuya conquista no es de antigüedad muy remota.”<sup>156</sup>

Asegura además que Juan Hugues de Linschot en el año de 1619 habla de las costumbres de los habitantes de Perú, Brasil, la Provincia de Nicaragua y México de las que este viajero pudo constatar durante sus viajes. El viajero francés, citado por Felipe Roxo, describe que:

“Las Danzas en la Provincia de Nicaragua, [...] se componen de la turba numerosa de dos o tres mil Personas con mucho estrépito y gestos ridículos, imitando a los ciegos, sordos y a otros hombres defectuosos: las del Brasil, y de los remotos Peruanos, las cuales en la alegría, bullicio, y algazara son semejantes al Fandango [...]. [...] Entre todas estas danzas [...] hay alguna imitación general con el gran baile llamado en México Mitote, de que nos da noticia Don Antonio Solís y antes lo hizo el Dr. Leonardo de Argensola. Tales bailes son muy frecuentes en aquellas provincias, bien cogidos de las manos, a lo que dicen *Macebaliztli Titaona*, danza enlazada con las manos; o asidos de los hombros, y entonces se le da el nombre de *Macebaliztli Titonava*. Las ejecutan también sin agarrarse, tocando castañuelas de barro que denominan *Cacotmitli*, y para

<sup>155</sup> REAL ACADEMIA ESPANOLA. *Diccionario de la Lengua Castellana*. Tomo Tercero. Imprenta de Francisco del Hierro, Madrid, 1729. p. 719. Consultado en: [www.books.google.com/](http://www.books.google.com/), el 13.10.2012.

<sup>156</sup> ROXO de Flores, Felipe. *Tratado de Recreación...op. cit.* p. 105.

tales diversiones tañen el *Mecavevetl* que es la Vihuela; *Tepuzayacachtli*, que son las sonajas; o la flauta, que es a lo que corresponde entre ellos la voz *çoçolactli*.”<sup>157</sup>

Sobre las formas musicales en México y otros temas abordados en la *Historia de la Música en México*, Gabriel Saldívar realiza una investigación e interpretación de documentos históricos de la Inquisición del Archivo General de la Nación; entre los que se incluye un testimonio de un testigo que habría hecho una declaración en un proceso sobre alguien que cantaba y bailaba *una tonada insolente* llamada *jarro*, pero que también se le llamaría *bureo* y *fandango* durante el proceso.<sup>158</sup>

Por esta inconsistencia del uso del nombre de la forma musical y por otras citas el siglo XVIII nombradas por Gabriel Saldívar donde se habla de una *especie de fandango* deduce que el término en dichos casos “se refiere a los bailes populares, lo que hace sospechar que el término se había generalizado, aplicándose a los bailables semejantes que se acostumbraban en [México]”.<sup>159</sup>

Gabriel Saldívar también relaciona la semejanza existente entre el fandango y el huapango. El musicólogo asegura que el primero es una variedad del segundo, dentro de los bailes de tarima de las costas del Estado de Veracruz y parte de Tamaulipas, en el Golfo de México. Coincide con Felipe Pedrell en el sentido de que con el nombre de fandango se conocen también la malagueña, la rondeña, las granadinas y las murcianas<sup>160</sup> y añade que con estos nombres se le conocía al huapango en las zonas geográficas mencionadas.<sup>161</sup>

De su forma de bailar en el puerto de Veracruz, Antonio López Matoso realizó una comparación entre el fandango y el tango bailado por los habitantes del puerto mencionado en 1816. López Matoso lo describió de la siguiente manera:

“Iba yo por un callejón hacia la Merced y, oyendo una accesoria música de arpa (...) y vi (...) un gran concurso de madamas y caballeros, todos negros atezados y una y uno de ellos bailando un zapateado sin moverse de un lugar. “¿Qué es esto?” Pregunté y un curro con mucho salero me contestó: “Señor guachinango, eso se llama tango”. “Muy bien. Con que aquí cada oveja con su pareja.

<sup>157</sup> ROXO de Flores, Felipe. *Tratado de Recreación...op. cit.* pp. 105-109.

<sup>158</sup> SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la Música...op. cit.* p. 258.

<sup>159</sup> Ídem, p. 291.

<sup>160</sup> PEDRELL, Felipe. *Diccionario Técnico... op. cit.* p. 175.

<sup>161</sup> SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la Música...op. cit.* p. 291.

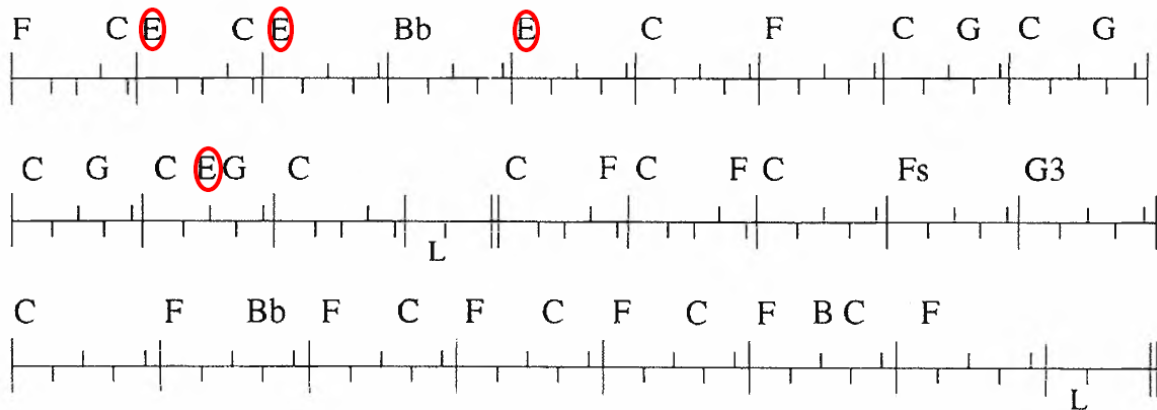


Lo mismo que en los negros  
 es este tango,  
 entre las otras gentes,  
 es el fandango.  
 Baile tan nuevo  
 Que se usó desde Uvanba  
 y sus abuelos.”<sup>162</sup>

### ***Marcha de Nápoles***

La *Marcha de Nápoles* es otra de las obras que se pueden comparar en sus dos versiones de rasgueado y de punteado. Sobre dicha obra, se sabe de otra *Marcha de Nápoles* que fue incluida en el *Libro de Zifra*.<sup>163</sup> El parecido también se puede observar en ambas versiones, tanto la de Vargas y Guzmán, como la del *Libro de Zifra*. Las estructuras armónicas, los contenidos temáticos y rítmicos se desarrollan de manera muy similar.

El hacer el análisis comparativo entre las dos versiones de Vargas y Guzmán, la de rasgueado y la de punteado, permite observar que éstas no coinciden del todo. La tonalidad de la secuencia cordal de rasgueo se encuentra en Fa mayor, por lo que el acorde de Mi menor (E del *Nuevo Modo*) de los compases 2, 3, 5 y 11, que apuntan a ser errores de edición, no tiene razón de ser en la secuencia. De acuerdo con la versión del punteado, éste debería ser Fa mayor (F del *Nuevo Modo*).



**Fig. 30. Secuencia cordal de rasgueo de la *Marcha de Nápoles***<sup>164</sup>

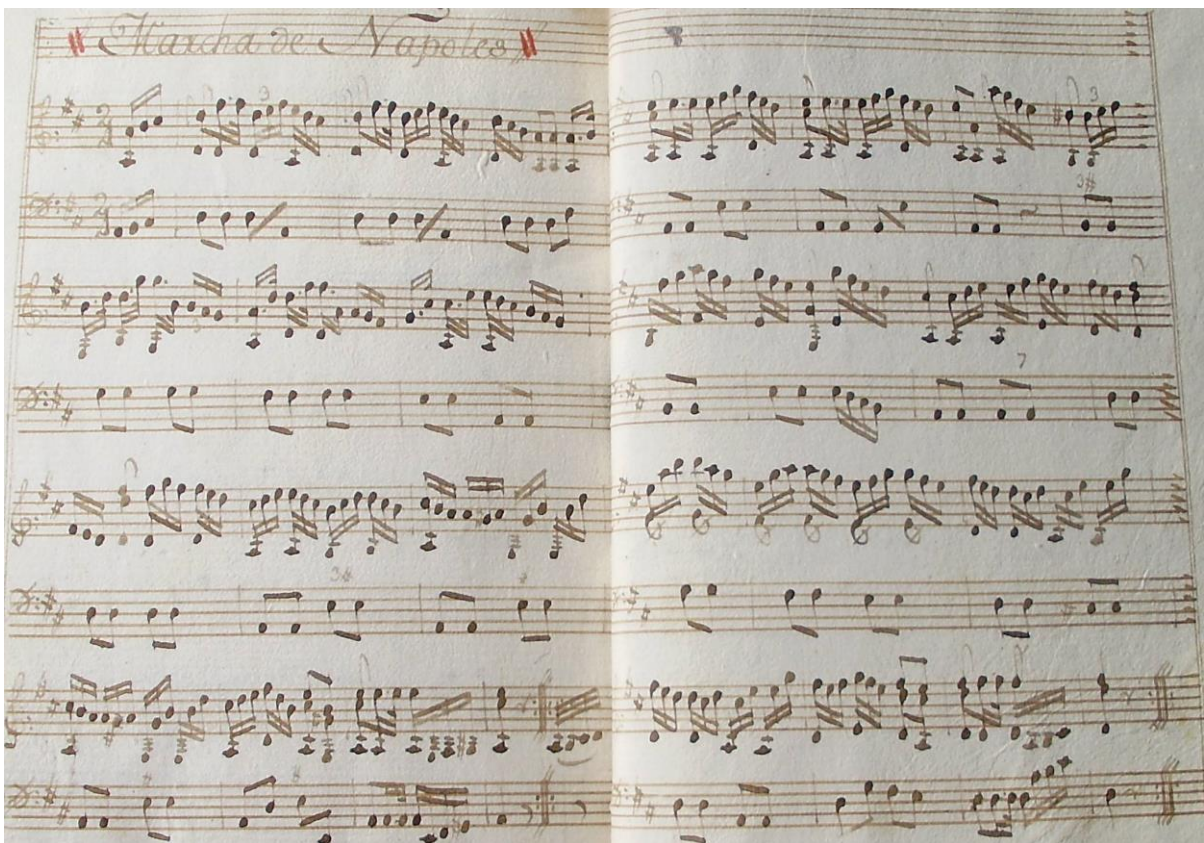
<sup>162</sup> LÓPEZ MATOSO, Antonio. *Viaje de Perico... En: Cien Viajeros... op. cit.* p. p. 209

<sup>163</sup> ANÓNIMO. *Libro de Zifra, op. cit.* p. sin número. Según Javier Echeopar, en el mencionado libro, se encuentra una marcha más, la *Marcha de Parma*, la cual decidió no incluir en la nueva edición por su parecido con la *Marcha de Nápoles*.

<sup>164</sup> Tomado de: Vargas y Guzmán, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra...Ed. Medina. op. cit.* p. sin número. Los círculos en rojo son propios de esta tesis.

La secuencia cordal de la *Marcha de Nápoles* para la guitarra de rasgueado obedece a la pequeña composición de la *Marcha de Nápoles* de punteado. Sin embargo, en la versión de la composición para punteado, existen secciones en donde el bajo cifrado propone una triada con la séptima de dominante, específicamente en el compás 21. Dicho acorde, al no encontrarse en la tabla de acordes del *Nuevo Modo*, es suplantado por un acorde mayor sin la séptima en la secuencia de rasgueado.

La *Marcha de Nápoles* está escrita en forma binaria A-B de forma re expositiva en compás de 2/4. Cada una de estas secciones se compone de 14 compases, comenzando por una anacrusa en el primer compás de cada una de ellas y con barras de repetición en cada uno de sus finales. Como en la gran mayoría de las obras del compositor, la primera sección (A) termina con una cadencia suspensiva hacia la dominante, mientras que la segunda (B), termina con una cadencia conclusiva en el acorde de tónica.



**Fig. 31. *Marcha de Nápoles* de Vargas y Guzmán, 1773<sup>165</sup>**

<sup>165</sup> Tomado de: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra*. Cádiz, 1773. Manuscrito en posesión de Ángel Medina. Imagen capturada de: [www.youtube.com/watch?v=dqiKeK5avRc](http://www.youtube.com/watch?v=dqiKeK5avRc), el 24.04.2013. La imagen de la “*Marcha de Nápoles*” representa la única imagen del manuscrito original de 1773 de Vargas y Guzmán disponible en este trabajo. La tinta, en este caso en particular, permite leer cada una de las notas plasmadas sobre la pauta.

### *Minuete de la Habana*

La forma del minueto es una de las formas más utilizadas en el ejemplar de E-CAD. Sin embargo, a pesar de que de esta forma musical se encuentran 11 minuetos para guitarra de punteado en el tercer tratado, la versión propuesta para guitarra de rasgueado en el primer tratado no corresponde armónicamente con ninguna de ellas.

La secuencia cordal tiene una estructura armónica en la que usa los acordes de tónica-subdominante y dominante de la escala de Fa mayor. Al igual que la *Marcha de Nápoles*, se encuentra dividida en dos secciones por una doble barra en el compás 8; en este caso, sin que la tonalidad module a la dominante. La primera sección se compone de dos cadencias compuestas perfectas como se observa a continuación:



**Fig. 32. Primera sección de la Marcha de Nápoles**

La segunda sección, la cual contiene los mismos acordes, se compone de cadencias plagales y una cadencia compuesta perfecta, con la cual finaliza la secuencia cordal como se observa en el siguiente esquema:



**Fig. 33. Segunda sección de la Marcha de Nápoles**

### *Seguidillas del Gorjeo*

Las *Seguidillas del Gorjeo* en España constituyen una forma musical que habría evolucionado de la conjunción del canto ornamentado e improvisado, el quiebro de la voz en la garganta,<sup>166</sup> tanto del ambiente aristócrata, con la huella que habrían dejado cantantes como Farinelli, como del ambiente popular. De este célebre contratenor se escribieron unas seguidillas alusivas al cantante con respecto a la protección que recibió de los Reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza, las cuales decían:

<sup>166</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Castellana...* Tomo Cuarto. Imprenta de Francisco del Hierro, Madrid, 1734. p. 62. Consultado en: [www.books.google.com/](http://www.books.google.com/), el 13.10.2012.

A muchos los castigan  
 porque solfean,  
 y a muchos, por lo mismo,  
 dan grandes rentas.  
 Hoy llora España  
 los trinos y gorjeos  
 de muchas arias.<sup>167</sup>

Sin embargo, la interpretación de la música española en España llegó a un punto en el que la influencia de técnicas provenientes de Italia no era del todo aplaudida. De acuerdo con una aseveración nacionalista hecha por Don Preciso, considerado por Felipe Pedrell como el gran vindicador en el siglo XVIII de los bailes nacionales españoles,<sup>168</sup> critica el pobre interés de los jóvenes a interpretar su música y a la influencia de la música extranjera en los teatros españoles. En este caso se refiere a la música italiana y arremete contra los profesores de música que prefieren interpretar arias italianas:

“[...] haciendo gorgoritos y enjuagatorios capaces de dar náuseas al estómago. [Ésa moda] hizo tal estrago y revolución en la música española, que no pudiendo los profesores de nuestros teatros hacer adoptar en el público las arias que arrancaban de las piezas italianas, tomaron el abominable partido de hacer una ridícula mezcla entre su música y nuestra poesía lírica”. [Lamento que los guitarristas] corrompan la armonía del instrumento y prefieran las arias italianas que las seguidillas, tiranas, polos y demás canciones características de España”. [Los cantantes tienen] el hábito grosero [...] forzando la voz a que salga de quicios, y admitiendo la extravagante manía de amontonar gorjeos y gorgoritos violentos, como si en ellos se cifrase la belleza de nuestra música, hace decaer su mérito hasta el desprecio”.<sup>169</sup>

Aunque Don Preciso no establece relación alguna entre la música de estos guitarristas diestros y los aficionados compositores de seguidillas con la música de los gitanos españoles cuya presencia en España se remonta siglos atrás, estamos frente a lo que podría ser uno de los antecedentes de este arte andaluz, como lo comenta Gerhard Steingress, quien apunta que la afirmación hecha por Don Preciso no se refería a un cantante de arias, sino más bien a la

---

<sup>167</sup> LINDT, Lawrence. *Historias curiosas de la música*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2004. p. 137.

<sup>168</sup> PEDRELL, Felipe. *Diccionario Técnico...op. cit.* p. 412. Consultado en: [www.bdh.bne.es/](http://www.bdh.bne.es/), el 20.06.2013.

<sup>169</sup> ZAMÁCOLA, Juan Antonio de. (Don Preciso). *Colección de las Mejores Coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para Cantar a la Guitarra*. Tomo I. Imprenta de Villalpando, Madrid, 1799. p. 26,29, 31, 38-39. Consultado en: [www.bsb-muenchen.de/](http://www.bsb-muenchen.de/), el 36.06.2014.

“música vulgarizada y ejecutada quizás por aquellos *dilettanti* a los que se referiría más tarde Demófilo al comparar a los *cantaores* flamencos con éstos”.<sup>170</sup>

Pero esta moda que surge del canto de la música italiana y la poesía lírica podría en dado caso significar el antecedente de un nuevo arte que incluso habría de tener presencia en la Nueva España, específicamente en Veracruz como lo narra Antonio López Matoso:

“Con mil madamas y caballeros me encontré el 16 de noviembre [de 1816] en un baile en celebridad de una Tulitas [...]. Dios le perdone un susto que le dio un reverendo viejo tocando una soberbia arpa [...]. A la arpa acompañaba una bandurria, no bandolón; una flauta y un bajo, por cuanto andaba por los pies en mano de un enano embutido en su joroba [...]. “Pero en lo que bailaban y cantaban. ¡Qué cosas! Bailaron congot, bamba, afandangado, amable, paspié, guastala. Vámonos, dije a mi compañero, que era un fraile, vámonos, no sea que nos salgan con las seguidillas del gorjeo, porque ya han empezado con las boleras de la aurora, el conejito y la maturranga.

En este anciano baile  
según yo veo,  
ya suenan en mis oídos  
las del gorjeo.  
Y yo no aguanto,  
Que como viejo el baile,  
Sea viejo el canto”.<sup>171</sup>

Aunque la secuencia cordal de rasgueo de las *Seguidillas del Gorjeo* de Vargas y Guzmán se encuentra lejos de tener cadencias frías características del flamenco, la progresión muestra por primera vez una novedad. Se trata del acorde de Si mayor con séptima de dominante, el acorde Ds de la tabla de acordes del guitarrista gaditano, cuya naturaleza es única en el *Nuevo Modo*. La secuencia armónica de la progresión se estructura de la siguiente manera:

A: I – IV – V – I – IV – V – I – V //

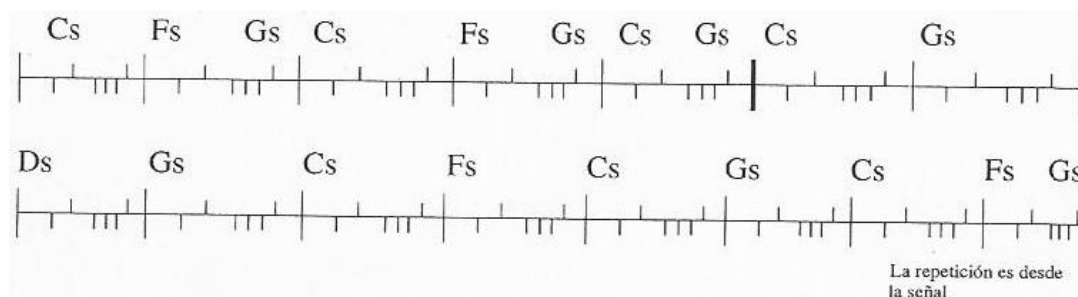
E: IV – I – V7 – I A: I – IV – I – V – I – IV – V

En este caso, la propuesta del compositor de tocar por las doce tonalidades no es posible, por no existir más acordes de séptima en la tabla de acordes propuesta por Vargas y Guzmán. En lo que se refiere al ritmo y, aunque los seis golpes de rasgueo que se observan mantienen la

<sup>170</sup> STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del Cante Flamenco*. Signatura Ediciones, Sevilla, 2005. p. 263.

<sup>171</sup> LÓPEZ MATOSO, Antonio. *Viaje de Perico... En: Cien viajeros... op. cit.* pp. 208-209.

misma dirección entre cada división de compás, resulta imposible descifrar con exactitud el valor de cada uno de ellos en la progresión. Tampoco son claros los cambios de acorde, debido a la inexactitud con la que los acordes son colocados sobre la línea del rasgueado; situación que probablemente sucede también en el documento original como se ve a continuación:



**Fig. 34. Rasgueado de las *Seguidillas del Gorjeo* de Vargas y Guzmán<sup>172</sup>**

Como se ve en la figura anterior, no es posible determinar el momento en el que el acorde Gs debe ser ejecutado en la secuencia, lo que puede deberse a la edición, aunque no se descarta la posibilidad de que el manuscrito presente el mismo problema.

La secuencia cordal de las *Seguidillas del Gorjeo* como tal es única ya que no se encuentran en ningún otro ejemplar para guitarra de la época. Las únicas seguidillas anteriores a las escritas por Vargas y Guzmán se pueden encontrar en el *Códice Saldívar* de Santiago de Murcia, con el nombre de *Seguidillas Manchegas*, así como las *Seguidillas* de Pablo Minguet. De éstas, la primera no tiene relación en cuanto a su forma ni su estructura armónica con la de Vargas y Guzmán. Las *Seguidillas* de Pablo Minguet, escritas originalmente en tablatura, se asemejan en la construcción armónica y en la secuencia de acordes del rasgueo. Además, de la versión en tablatura de las *Seguidillas* de punteado, Pablo Minguet incluye la melodía escrita en notación y debajo de ella el texto de la melodía:

<sup>172</sup> Tomado de: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación...* Ed. Medina. *op. cit.* p. sin número.

La Mi La Mi Si La Mi

Embarcose mi amado yo iré a buscarle, por el mar por el mar de mis ojos, a chu-

La Mi La Mi La<sup>173</sup>

-lita a perlita no faltan mares

**Fig. 35. Transcripción de las Seguidillas de Pablo Minguet**

De acuerdo con Pablo Minguet, el motivo rítmico de las *Seguillas* de punteado, sirve para ejecutar los golpes de rasgueo, los cuales no coinciden con los golpes de rasgueo de Vargas y Guzmán.

<sup>173</sup> Todos los acordes son mayores.

## Conclusiones

Con la exposición de las *Seguidillas del Gorjeo*, termina el *Tratado de Rasgueado* del manuscrito de Cádiz, de cuyo análisis llevado a cabo en el presente Capítulo I, se pueden resumir los puntos esenciales en el siguiente cuadro:

Aspecto estudiado	Conclusión
Descripción de la Guitarra	Guitarra de seis órdenes con 10 trastes. No obstante en el <i>Tratado de Punteado</i> , se señala hasta el traste 14.
Afinación y encordadura	Seis órdenes dobles afinados al unísono para <i>hacer música ruidosa</i> .
<i>Nuevo Modo</i>	Nueva tabla de acordes que se fundamenta en seis principios: <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Una nueva nomenclatura</li> <li>❖ Igualar los 24 acordes de las otras tablas de acordes</li> <li>❖ Acordes construidos con la fundamental, la tercera, la quinta o la sexta</li> <li>❖ Ampliar el número de acordes con las <i>posturas añadidas</i></li> <li>❖ Incluir siempre la novedad del sexto orden</li> <li>❖ Poder tocar en las 12 tonalidades</li> </ul>
Técnica de Rasgueado	Golpes largos ejecutados con los dedos índice, medio, anular y meñique, golpes ligados o breves ejecutados con el dedo índice – hacia abajo – y el pulgar – hacia arriba; y golpes de floreo, ejecutados con los cuatro dedos.
Estructuras armónicas	Son de corte pedagógico. Fueron añadidas por el autor para practicar el <i>Nuevo Modo</i> y la propuesta de una tabla de acordes la cual, con las características citadas, presenta avances y mejorías notables con respecto a las tablas de acordes de los estilos tradicionales de rasgueado.  Fueron utilizadas por guitarristas anteriores a Vargas y Guzmán como Gaspar Sanz, Pablo Minguet y Santiago de Murcia; cuyos libros de guitarra fueron estudiados en México. Algunas de estas formas de rasgueado tienen presencia en México.

**Cuadro 11. Conclusiones del Capítulo I.**



## Capítulo II. El *Tratado de Punteado*

### **Antecedentes de la Guitarra de Punteado**

El último tercio del siglo XVIII significó una época de transición para guitarristas compositores españoles como Vargas y Guzmán, quien en su esfuerzo por desprenderse de las formas tradicionales de tocar y escribir la música para guitarra, logró alejarse de la vieja escuela de la guitarra de rasgueado y de sus tareas como un instrumento de acompañamiento, para colocarla por primera vez en un plano solista en España en su segunda versión de la *Explicación de la Guitarra* – el manuscrito MEX-Magn.

Aunque ya durante el siglo XVI la guitarra había sido meramente un instrumento de punteo, el período dominador de la guitarra de rasgueado durante el siglo XVII relegó a todos los instrumentos que gozaban de popularidad como el laúd, la tiorba, la vihuela y la guitarra de cuatro órdenes. Así, la popularidad ganada por la guitarra sobre estos instrumentos fue tal que a la guitarra de rasgueado se le dedicaron una gran cantidad de publicaciones para su aprendizaje, con música original compuesta para el instrumento, así como transcripciones y arreglos. Es en la cuarta década del siglo XVII que la técnica de punteado volvió a ser incluida en las composiciones para guitarra y, en el último cuarto del siglo, cuando las dos técnicas se fusionaron de manera definitiva para propagarse por toda Europa. Este entorno de la guitarra duró hasta mediados del siglo XVIII y tuvo una influencia significativa en Vargas y Guzmán.

### **Razones de la llegada tardía de la ejecución de la guitarra por nota**

El uso tradicional de la tablatura para escribir la música de los instrumentos punteados como la vihuela, el laúd, la tiorba o la guitarra de cuatro órdenes se remonta al siglo XV y desde entonces, incluso hasta la actualidad, su evolución ha sido nula. Su uso se propagó por varios países europeos como la forma de escritura de los instrumentos de cuerda pulsada y superó también que algunos de estos instrumentos quedaran en el olvido gracias a otros, como la guitarra, que evolucionaron no sólo en sus características sino también en su forma de tocar. La tablatura sirvió como recurso de escritura primeramente del rasgueado – con la guitarra de cinco órdenes – y del punteado, cuando las dos técnicas se fusionaron.

En ese entonces, la gran cantidad de publicaciones que implementaban el uso de la tablatura y el aprendizaje fácil de la música para guitarra ayudó a que dicha forma de escritura se mantuviera como herramienta única, a pesar de que la mayoría de quienes escribían los textos

sabían tocar por nota. Pero la tradición se hizo aún más arraigada a la cultura popular, dado que la guitarra se popularizó cuando las publicaciones prometían una facilidad de aprendizaje “sin necesidad de un maestro”, aunado a la simplicidad de la música que se escribió para la guitarra de cinco órdenes en comparación con la música para la de cuatro órdenes, la cual requería mayores capacidades técnicas y musicales por lo polifónico, lo contrapuntístico y lo virtuoso de su música.

Por otro lado, con el uso de la tablatura, los maestros de guitarra aseguraban un mercado mayor de alumnos ya que su uso prometía un aprendizaje fácil y rápido, generando que el interés por aprender a tocar la guitarra se propagara entre la población, dándole más popularidad al instrumento. Aunque los que tenían conocimientos de música y enseñaban el instrumento usaban como material pedagógico los libros de guitarra que promovían su aprendizaje sin maestro, la necesidad y el interés por aprender a tocar por nota no era considerada como parte del aprendizaje del alumno, ni mucho menos, por razones obvias, se intentó cambiar esta situación. Muestra de ello es que ni Pablo Minguet en sus *Reglas y Advertencias*, ni el mismo Vargas y Guzmán en E-CAD, logran del todo desprenderse de ella.

### **La fusión del rasgueado y el punteado**

A pesar de que los libros de música para guitarra que aparecieron entre 1600 y 1640 y que hicieron de la guitarra de cinco órdenes un instrumento popular y preferido entre los iniciantes en la música por la facilidad de la música de rasgueado, la técnica de punteado no dejó de ser practicada por los guitarristas como aparenta haber sido. Los guitarristas que tenían un mayor nivel siguieron utilizando la técnica de punteado tal y como se utilizó en la segunda mitad del siglo XVI con la guitarra de cuatro órdenes. Entre estos guitarristas, se encontraban músicos que por diversas razones, podían tocar no sólo la guitarra, sino también los instrumentos de punteo cercanos a la guitarra como el laúd, la vihuela o la tiorba. Gracias a ellos, la técnica del punteado no desapareció por completo. Por el contrario, ambas técnicas llegaron a fusionarse.

Fue así que Giovanni Paolo Foscari, quien aseguró ser un músico de varios instrumentos como el laúd y la tiorba,<sup>174</sup> logró por primera vez publicar música para la guitarra de cinco órdenes en 1640 donde el músico fusionó las técnicas de punteado y de rasgueado. Su papel

---

<sup>174</sup> En la introducción de su *Tercer Libro* – dentro de *Li 5 libri della chitarra alla spagnuola* – asegura ser un laudista reconocido en Italia y en el extranjero. En España, esta situación se puede observar en compositores como Alonso Mudarra y Miguel de Fuenllana, en el siglo XVI; quienes tocaban la guitarra de cuatro órdenes y la vihuela.

como compositor de guitarra fue determinante ya que durante los primeros 40 años del siglo XVII la música para guitarra publicada se resumía a acompañamientos de canciones o de obras estandarizadas como las que se encuentran en publicaciones de Montesardo y Briceño. En efecto, la guitarra vino a desplazar al laúd hasta propiciar en gran medida su extinción y, paradójicamente, fue un músico de laúd el que vino a rescatar del olvido la técnica de la guitarra de punteado.

Con las publicaciones de Foscarini, el rango y las posibilidades se ampliaron con la adición del punteado. El hecho de que haya sido un músico adiestrado en el laúd se muestra en la diferenciación que realiza Foscarini para tocar acordes. Por un lado, hace uso del *alfabeto* para especificar cuándo un acorde se tocaría con la técnica del rasgueado; por otro lado, existen acordes sin indicaciones de letras del *alfabeto* los cuales se tocarían con tres o cuatro dedos de la mano derecha de manera punteada, es decir, que no todos los acordes eran tocados con la técnica del rasgueado.

Dichos acordes punteados los escribe sin necesidad de un símbolo del *alfabeto*, por lo que sólo se encuentran indicados con números en las tablaturas. Su libro de guitarra, titulado *Li Cinque Libri della Chitarra alla Spagnola*, fue publicado en 1640 y consiste en una recopilación de cinco libros para guitarra del mismo autor publicados entre 1629 y 1640. Durante estos once años, en *Li Cinque Libri* se observa la evolución de la integración de la técnica del punteado con la del rasgueado practicada durante el primer tercio del siglo XVII.

La integración de ambas técnicas fue hecha por Foscarini de manera paulatina ya que sus primeros libros publicados hacen un uso exhaustivo del rasgueo y, esporádicamente, añade algunas notas aisladas que serían tocadas de manera punteada. El cambio entre los libros 3, 4 y 5 es notable. Sus obras demuestran aspectos de contrapunto e imitación a dos voces y, en otras ocasiones, demandan un mayor nivel técnico, similar a las obras para laúd de la época, dándole un nuevo giro a la concepción de la música para guitarra a mediados del siglo XVII. Los ejemplos de obras que demuestran las características de contrapunto en *Li Cinque Libri* se encuentran a partir del *Tercer Libro*, en obras denominadas como *Corrente* y *Fantasia*, las cuales se encuentran escritas a dos voces.

Como obras que conjuntan el uso de acordes, los cuales se tocarían de manera punteada y pasajes melódicos resultantes de las variaciones sobre una progresión de forma *ostinato*, se encuentran la *Pavaniglia con Parti Variate*, la *Corrente con la sua Variatione*, *Corrente Francese con le sue Parti doppie*. En otras obras como la *Sinfonia Prima* es indispensable que

el guitarrista haga uso de la cejilla, con acordes tocados de manera rasgueada y el uso de escalas, cuya figura rítmica demanda una mayor habilidad técnica.<sup>175</sup> No obstante, en algunas obras la escritura del ritmo es ambigua e inexacta con respecto al número que le corresponde en la tablatura; en otros casos, no se especifica ningún ritmo en la parte superior de la tablatura, por lo que resulta difícil descifrar cómo tocar las obras.

La publicación de Foscarini, en la cual se conjuntan la técnica del rasgueado y el punteado para tocar acordes y el punteado para tocar escalas y pasajes melódicos, influyó de manera determinante en la mayoría de los libros para guitarra publicados entre 1640 y 1700. Tal es el caso de Francesco Coriandoli, de quien se publicó en 1670 *Diverse Sonate Ricercate Sopra la Chitarra Spagnuola*; libro que incluye las tres técnicas implementadas por Foscarini y el que se compone en su gran mayoría formas musicales propias de la suite barroca como alemandas, zarabandas, gigas, preludios y courantes. Otro caso similar es el de Angelo Michele Bartolotti en su *Primo Libro* y su *Secondo Libro di Chitarra Firenze* publicados en 1640 y 1655 respectivamente; al igual que el de Antonio Carbonchi y su *Sonate di Chitarra Spagnola con Intavolatura Franzese*, publicado con tablatura francesa el mismo año que el de Foscarini, en 1640. Entre otros libros se encuentran los de Francesco Corbetta (1639 y 1671), Carlo Calvi (1646), Pietro Million (1661), Gio. Battista Granata (1674, 1680 y 1684), entre otros.<sup>176</sup>

Las composiciones para guitarra en los últimos años del siglo XVII, más que evolucionar de manera conjunta, fueron desarrolladas de acuerdo a cada guitarrista. En España, por ejemplo, Gaspar Sanz, en sus varias ediciones de la *Instrucción de Música*, publicadas entre 1674-1697, hace uso de las técnicas del rasgueado y del *alfabeto* italiano para identificar las posiciones de acordes y del punteado para los acordes no identificados con las letras del *alfabeto* y para pasajes melódicos.

La música para guitarra de rasgueado en la *Instrucción de Música* contiene, como en la mayoría de los libros para guitarra de rasgueado, progresiones sobre estructuras armónicas de la época con los acordes del *estilo italiano*. Estas progresiones, según Sanz, están destinadas para los “que empiezan a tañer rasgueado” ya que en realidad en ellas sólo se incluyen los acordes del estilo italiano y los señalamientos del rasgueado respectivo. El autor, entre esta gama de progresiones, distingue dos grupos de progresiones de acuerdo a su procedencia.

---

<sup>175</sup> FOSCARINI, Giovanni Paolo. *Li 5 libri della chitarra alla spagnuola, Roma 1640*. Archivum musicum 20: Collana di testi rari. Firenze: Studio per edizioni scelte, 1979.

<sup>176</sup> Una lista completa se puede consultar en: BOETTICHER, Wolfgang. *Handschriftlich...op. cit.*; como también: TYLER, James. *The Guitar...op. cit.*

Dentro de las progresiones de origen español, Sanz incluye *Gallardas*, *Villanos*, una *Danza de las Hachas*, *Jácaras*, *Pasacalles*, *Españoletas*, unas *Folias*, *Pavanas*, un *Rujero* y unas *Paradetas*. En el grupo de las progresiones de origen extranjero se encuentran un *Granduque de Florencia*, un *Baile de Mantua*, un *Saltaren*, una *Zarabanda Francesa* y una *Tarantela*. En ambos casos, la ejecución del rasgueo es sencillo; es decir, sin *golpes de floreo*, llamados así por Vargas y Guzmán, como en otros ejemplos de en los que se incluye música para guitarra de rasgueado. De hecho en la *Instrucción de Música*, el autor no especifica alguna diferencia sobre los golpes de rasgueo.

En cuanto a la música para punteado, incluye obras desde las más sencillas, para los que inician y obras que requieren un mayor nivel técnico. La mayoría de ellas son compuestas sobre las estructuras armónicas a manera de variaciones, por lo que en su mayoría se pueden encontrar obras cuya aspecto melódico resulta ser el más presente de su obra. En ellas se observa el desarrollo de melodías con acompañamientos sencillos del bajo, siempre resaltando ésta sobre aquél. Tal es el caso de las *Españoletas* en donde la melodía tiene lleva la parte importante de la obra y en donde la armonía, compuesta por dos o tres voces, se encuentra siempre al inicio de cada compás. También existen los casos en que dicha melodía de la parte superior se imita la octava inferior; en estos casos, el acompañamiento se traslada a la parte superior acentuando siempre el tiempo fuerte con una o dos notas correspondientes al acorde. Por último, se pueden encontrar obras en donde el contenido melódico se encuentra en la parte superior y se continúa en la inferior, una octava debajo de ésta, como el caso de *Las Hachas*.

Aunque la mayor parte de la *Instrucción de Música* de Gaspar Sanz propone una línea melódica y una nota en el bajo, también se encuentra una *Fuga* y un *Preludio o Capricho Arpeado*. Además se encuentra una *Allemanda (la Preciosa)* de forma binaria y que contiene elementos de contrapunto a dos voces y el uso del rasgueado para los inicios y cierres de cada una de las partes.

Además de que el libro de guitarra de Gaspar Sanz está destinado al aprendizaje del instrumento, el autor ofrece información sobre otros ámbitos en donde su música es utilizada, con fines igual de relevantes para su tiempo. Sobre su música, Gaspar Sanz determina que puede ser utilizada para los que “aprenden a bailar”; corroborando que las progresiones sobre la guitarra de rasgueado propuestas por el autor servían como acompañamientos de danzas que llevaban el mismo nombre y servían a los músicos que se desempeñaban en grupos de danza.

Otra publicación para guitarra publicada en 1694 con el nombre de *Poema Harmónico, Compuesto de Varias Cifras por el Temple de la Guitarra Española* (...) de Francisco Guerau, es también importante en el desarrollo de la técnica de punteado por su contenido ya que en él sólo se incluyó música con esta técnica de ejecución. Otra publicación como el *Poema Harmónico*, tuvo que esperar casi un siglo en España y 60 años en Europa. Su música contiene variaciones sobre progresiones armónicas, en su mayoría sobre pasacalles, cuyo orden sigue de acuerdo al tono de cada una de ellos.

Dentro de los contenidos se encuentran *Jácaras, Jácaras de la Costa, Marizápalos, Españolitas, Pavanas, Gallardas, Folías, Marionas, Canarios y Villanos*. Los *Pasacalles* se encuentran ordenados de acuerdo al tono o modo eclesiástico y también se ordenan en pares de acuerdo a su compás, ya sea por *compasillo* o compás binario y de *proporción* o compás ternario. Por ejemplo, los primeros pasacalles del libro de Guerau son “*Diez y Siete Diferencias de Pasacalles de Compasillo por Primer Tono*”; y los segundos que corresponden a su par en un compás distinto, “*Otras Diez y Siete de Proporción por el Mismo Tono*”. También añade otros pasacalles con tonos transportados, que denomina como “*tono alto*”, “*tono punto alto*” y “*tono punto bajo*”; también ordenadas en pares de acuerdo a su compás.

Entre los guitarristas que publicaron música en el último cuarto del siglo XVII y que de manera general siguieron empleando las formas del rasgueado con letras de los estilos tradicionales y tablatura francesa o italiana, así como el punteado para la ejecución de líneas melódicas y acordes sin indicación de letras o números de los *alfabetos* se encuentran Antoine Carre (*Livre de guitarre contenant plusieurs pièces*, 1671); Francesco Corbetta (*La Guitarre Royale*, 1671); Robert de Visee (*Livre de Guitare*, 1682 y 1686); Granata Gio. Battista (*Nuovi sovavi Concerti di Sonate musicali in varij Toni per la Chittara Spagnola*, 1680 y 1684); Lodovico Roncalli (*Capricci Armonici sopra la Chitarra, Spagnola*, 1692) y Francois Campion (*Nouvelles Decouvertes sur la Guitarre*, 1705).

### **Evolución del rasgueado y el punteado**

Uno de los guitarristas compositores más importantes en esta etapa es Santiago de Murcia que, con obras como el *Resumen de Acompañar* (1714 y 1726), las *Cifras selectas de Guitarra* (1722), el llamado *Códice Saldívar* (1732) y *Pasacalles y Obras* (1732), consolidaría en España la fusión de las técnicas rasgueado y el punteado. Otro documento, proveniente de los Países Bajos, forma parte de los últimos vestigios de esa consolidación; se

trata de *Recueil des Pieces de Guitare* (1729) de Francois le Cocq,<sup>177</sup> el cual tiene la misma importancia que los publicados en España en el primer tercio del siglo XVIII por Santiago de Murcia. Como lo comenta James Tyler, Jean Baptiste de Castillon, amigo de Francois le Cocq, copió el manuscrito de su amigo en 1729, estando el guitarrista en la última etapa de su vida. Su contenido se asemeja al de Santiago de Murcia en que las composiciones incluidas contemplan música para guitarra de rasgueado y de punteado. Sin embargo, asegura Tyler, el guitarrista español plagió y recompuso algunas de las piezas del compositor flamenco, quien las proclamó como propias.<sup>178</sup>

La música en *Recueil des Pieces de Guitare*, está escrita en tablatura francesa. En cuanto a su contenido, no difiere tanto del contemporáneo español dado que el *Recueil des Pieces* incluye formas musicales de procedencia francesa como el minueto, la zarabanda, gigas, paspié, gavotas, pasacalles, alemandas, rigodones, preludios, *courantes*, rondós, *bourrés* y chaconas; de origen italiano como adagios y villanelas; y de origen español como las folías y otras formas como marchas y fantasías.

Pero para lograr romper con esa tradición tuvieron que conjuntarse nuevos elementos, necesidades y maneras de tocar de los guitarristas que dieron paso a una estandarización primero en la escritura de la música con el establecimiento definitivo de la escritura por nota y, posteriormente, en la forma de las composiciones para el instrumento. Ambas, la necesidad de una internacionalización y la estandarización de la escritura de la música para guitarra, se manifiestan también cada vez que viajar de un país a otro en Europa se hace más rápido y seguro; por lo que los músicos viajaban con mayor frecuencia y el intercambio de ideas entre músicos de diferentes países fluía más rápidamente.

### **La lectura del bajo continuo y la tablatura**

Aunque el cambio de la escritura del instrumento duró algunas décadas, sobre todo para los nuevos interesados en el instrumento quienes utilizaban – y siguen utilizando – la tablatura como una herramienta para leer música sin saber tocar por nota este proceso no lo fue para guitarristas que realizaban esa actividad como una profesión como Vargas y Guzmán, quienes además de componer y escribir música en clave de sol, tenían un dominio de la ejecución del

---

<sup>177</sup> LE COCQ, Francois. *Recueil des Pieces de Guitare*. Monsieur de Castillon Prévot de Ste Pharaïlde à Gand. – Gand, 1729.

<sup>178</sup> TYLER, James. *A Guide to Playing Baroque Guitar*. Indiana University Press, Publications of the Early Music Institute, Indiana, 2011. p. 80.

bajo continuo, el cual era leído por nota en otras claves. La realización del bajo continuo significaba para un guitarrista, tener el conocimiento de las diversas formas de lectura del bajo continuo que incluían saber leer sobre la clave de Fa, las claves de Do y la de Sol; como lo explica el guitarrista en el Capítulo VIII del *Tratado de Punteado*.

La lectura del bajo continuo comprendía también otras tareas como leer la línea del bajo, con y sin indicación de cifrado; leer y tocar las voces internas de un coral en las diversas claves de Do; leer la melodía escrita en clave de Sol con y sin la especificación de un bajo cifrado, además de tocar la melodía cuando una obra era ejecutada por dos guitarristas.

Asimismo, la tablatura no era una forma de escritura de música generalizada para otros instrumentos de cuerda pulsada y eran escasas las composiciones para varios instrumentos con tablatras para guitarra y notación para otros instrumentos como lo habría sido para la guitarra de rasgueado y el uso de los *alfabetos*.

### **Los primeros ejemplos de música para guitarra escrita por nota en España**

La conjunción del rasgueado y el punteado y su forma de escribirse sobre tablatras en la primera mitad del siglo XVIII siguió siendo utilizada en Europa hasta la primera mitad del siglo. En España, esta situación no cambió sino hasta que aparecieron obras como la de Pablo Minguet y la de Vargas y Guzmán. En el caso de las *Reglas y Advertencias* de Pablo Minguet, la escritura por nota, la tablatura y los símbolos de las tablas de acordes de los estilos tradicionales de rasgueado, fueron empleadas como formas de escritura.

De manera específica, para las composiciones de punteado, Pablo Minguet incluyó dos versiones, una escrita por nota y la otra escrita en tablatura, las cuales muestran entre sí una diferencia sustancial. La versión escrita por nota contiene sólo la melodía y la escrita en tablatura contiene la melodía y la armonía correspondiente, compuesta en ocasiones por un bajo o por un bajo y la tercera mayor o menor de la melodía de acuerdo a la armonía. Aunque Pablo Minguet no da razones de esta situación, tal vez las dos versiones se deban a que el autor infiere que los guitarristas debían tener la capacidad de leer la melodía y realizar la armonía, aun cuando un bajo cifrado no era especificado. Esta diferencia no se observa en las composiciones para los distintos instrumentos en otros capítulos del libro. Uno de estos ejemplos es el que se incluye a continuación el cual muestra en la pauta únicamente la melodía, mientras que en la tablatura – en la parte inferior – se incluye la transcripción de dicha melodía con la armonía correspondiente; conformada siempre por un bajo y la tercera o la octava:





**Fig. 1. Folías Españolas de Pablo Minguet**<sup>179</sup>

Pablo Minguet también hizo uso de la notación para exponer el *Breve Resumen de las Escalas de Santiago de Murcia* y la escala natural de *Gsolreut* tocada desde la nota La del quinto orden hasta la nota Mí del traste doce en el primer orden así como los trastes en donde se encuentran los sostenidos y bemoles de dicha escala. También empleó la escritura de música por nota para aspectos generales de teoría musical como las notas sobre el pentagrama de la mano musical de Guido y algunos otros como los intervalos para lo cual utiliza también la clave de Fa; los acompañamientos de notas naturales, sostenidas y “bemoladas” como lo vimos en Vargas y Guzmán en su intento de formar los acordes a partir de un bajo y de su acompañamiento con la tercera, quinta o la sexta según el caso; así como las clausulas o cadencias de los ocho tonos eclesiásticos.

Por último, las reglas quinta y séptima de esta publicación describen la manera en que se realiza la transcripción de música escrita por nota a la tablatura, sin que en este caso y a diferencia de Vargas y Guzmán, se objete el uso de esta. Por lo que se puede deducir que el uso de la tablatura seguía teniendo una aceptación de los teóricos y los ejecutantes. Tampoco se incluye, como se verá en la *Explicación de la Guitarra*, una forma de realizar la transcripción de música escrita en tablatura a música escrita en el pentagrama por nota.

Las *Reglas y Advertencias* siguieron teniendo vigencia hasta mediados de los años sesenta, en el siglo XVIII, siendo distribuido y vendido en librerías en Madrid hasta 1766.<sup>180</sup> Pocos años después, a pesar de que aun los elementos tradicionales de la ejecución de la guitarra están presentes en la *Explicación de la Guitarra*, Vargas y Guzmán vendría a cerrar una época e iniciar una nueva en España al romper con la técnica del rasgueado y con la lectura de la música por tablatura. Se inicia esta transición en 1773, con la inclusión de música para guitarra la cual, a diferencia de Pablo Minguet, incluye una melodía y una armonía; ambas escritas por nota.

<sup>179</sup> Tomado de: MINGUET, Pablo. *Reglas y Advertencias...op. cit.* fol. 25. Consultado en: <http://www.bne.es/>.

<sup>180</sup> Gaceta de Madrid núm. 51, de 23/12/1766, página 416.

De las 14 composiciones incluidas en el manuscrito de Cádiz, sólo cinco de ellas contienen una versión escrita en tablatura, lo que demuestra una tendencia visible a desprenderse de ella. Las que están escritas en tablatura, a diferencia de Pablo Minguet, sí contienen los bajos de la armonía. El bajo cifrado, no obstante, sólo está escrito por nota en clave de Fa. En este sentido, la elección hecha por el guitarrista para escribir la parte de la guitarra que realizaría el bajo continuo en la clave de Fa y la escritura de otra guitarra que sería en dado caso el instrumento acompañado escrito en clave de Sol, resultó determinante en el desarrollo de la función que tomaría la guitarra unos años después para dejar de ser un instrumento acompañante y convertirse en un instrumento solista. La transición concluye en 1776, con la inclusión de música para guitarra escrita únicamente por nota en el manuscrito MEX-Magn.

### **Música para guitarra por nota en Francia**

Mientras tanto en Francia, es a partir de 1760 que los métodos de guitarra y la música para este instrumento incluida en ellos demuestran diferencias prácticas y teóricas por el momento en el que se encontraban dentro de la transición con respecto a la estandarización de las formas y conceptos de la guitarra; principalmente en cuanto a la forma de escribir y de tocarse la música para guitarra y en cuanto a sus fundamentos armónicos, de composición y de forma.

Uno de los primeros métodos para guitarra que contienen música escrita en su totalidad por nota es de autor anónimo;<sup>181</sup> se trata del *Méthode Pour Apprendre À Jouer De La Guitarre*, publicado en 1760.<sup>182</sup> Está escrito para una guitarra de cinco órdenes en tablatura francesa con su equivalente en tablatura italiana y representa la primera publicación que prescinde de las tablas de acordes de los alfabetos tradicionales de rasgueado y descarta por completo el uso de esta técnica de ejecución, siendo la técnica del punteado la única necesaria para tocar la música incluida en él.

Pero no sólo es la técnica de ejecución y la escritura de la música es la que evoluciona en el *Méthode Pour Apprendre À Jouer De La Guitarre*, también la armonía se distancia de los tratados de guitarra de la primera mitad del siglo XVIII ya que en él se identifican claramente los acordes perfectos del *mode majeur* y del *mode mineur*. Esta situación se manifiesta de manera general en todos los métodos de guitarra publicados posteriormente en Francia. Así, mientras que en España los modos eclesiásticos definían las tonalidades de las obras y seguían

---

<sup>181</sup> El autor de este método emplea el seudónimo Don\*\*\*.

<sup>182</sup> Don\*\*\*. *Méthode Pour Apprendre À Jouer De La Guitarre*. París, Le Menu, Madrid, Juan Guerrero, 1760.

siendo parte de los temas de la teoría musical en el último cuarto del siglo, en Francia se definen ya los modos mayor y menor.

La definición de los modos mayor y menor sirve en este caso para mostrar digitaciones de acordes en la primera posición y muestra los mismos acordes con el empleo de la cejilla como recurso para ampliar el número de acordes. También se encuentran incluidas progresiones de cadencias en el modos mayor y menor, de las cuales la primera contempla la séptima de dominante en el acorde de dominante. Por último, los acordes pueden ser enarmónicos con la adición de sostenidos y bemoles.

Dentro de la música incluida en el método de autor anónimo se encuentran una *Suite d'Harmonie* que consiste en una obra corta a manera de preludio o estudio en arpeggios escrito sobre cadencias en cuartas partiendo de Do mayor y tres dúos para dos guitarras.

Otro de los primeros documentos que contienen también música por nota es el de Joseph Bernard Merchi (J. B. Merchi) titulado *Le guide des écoliers de guitarrre* publicado en París en 1761;<sup>183</sup> en el cual el autor que rechaza y recrimina el uso de la escritura de la música para guitarra por tablatura. Siendo Merchi un guitarrista con conocimiento de la lectura de música por nota; con las implicaciones que esto conllevaba y de acuerdo a las funciones que estos músicos ejercían como en ensambles de cámara o como acompañantes, el autor se pregunta por qué:

“siendo la guitarra un instrumento armónico como el clavicémbalo, está esclavizado al uso de la tablatura. Es un abuso y lo compruebo con las siguientes razones: los que sólo conocen la tablatura no pueden realmente tocar y acompañar más que por rutina y sin medida. Aquellos que usan tablatura eran buenos músicos y obtenían resultados exitosos antes de aprenderla; por lo que su uso era innecesario. Por esta razón la he suprimido de esta obra. Si alguien cree que es necesaria para marcar las posiciones, yo respondería que el violín, el violonchelo, etc. nunca hacen uso de tablatura, y que la guitarra tiene menos necesidad que aquellos por tener trastes. Al igual que con otros instrumentos, lo único necesario para obtener buenos resultados es la aplicación de un buen método”.<sup>184</sup>

<sup>183</sup> MERCHI, Joseph Bernard. *Le Guide des Ecoliers de Guitarrre*. Madme. Orger, Paris, 1761.

<sup>184</sup> “Pourquoi la Guitarrre, cet agréable Instrument aussi harmonieux que le Clavecin, si propre à l’accompagnement, est-elle asservie à la Tablature? Je crois que c’est un abus, et je le prouve par les raisons suivantes. Ceux qui ne connoissent que la Tablature, ne jouent et n’accompagnent que de routine et sans mesure. Ceux qui se servent de la Tablature avec succès, étoient bons Musiciens avant de la connoitre et n’en avoient pas besoin. Ces raisons m’ont engagé à la supprimer dans cet ouvrage. Si l’on m’objecte qu’elle est nécessaire

De hecho todas las publicaciones de este Merchi, al menos las publicadas en París entre 1755 y 1777, están escritas por nota; y sólo en una de ellas, su opus 4, tiene un equivalente en tablatura.<sup>185</sup>

En *Le guide des écoliers de guitarre*, J.B. Merchi, aunque mantiene una postura más radical en el empleo de la escritura de la música por nota, mantiene elementos de la escuela tradicional de guitarra. Uno de ellos es el instrumento en sí, ya que dicha publicación está escrita para una guitarra de cinco órdenes – cuatro dobles y uno sencillo – y diez trastes.

El segundo elemento se observa en algunas de las variaciones de la obra *Folia de Spagna*, que aparece al final del tratado, las cuales contienen acordes en bloque, que sin duda deben ser tocados de manera rasgueada debido a que son cinco, el número de voces que componen dichos acordes; lo cual resultaría imposible tocar con cuatro dedos de forma punteada.<sup>186</sup> Tal es el caso de las variaciones 1, 3, 6, 9, 11 y 14.

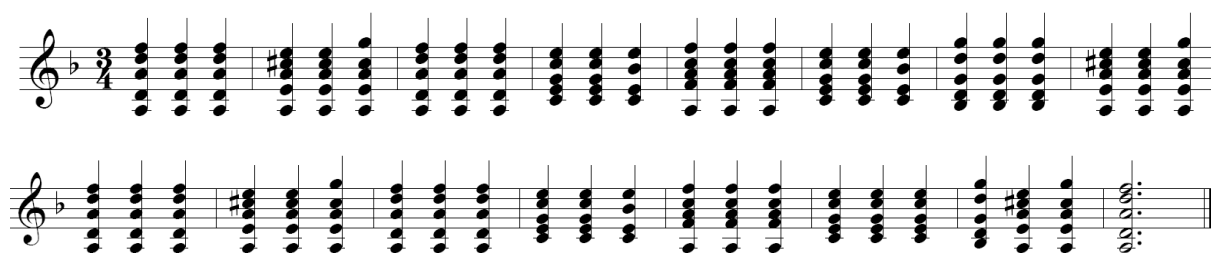


Fig. 2. Variación 1 de la *Folia de Spagna* de J. B. Merchi

Igualmente en esta obra se observan elementos de forma propios del barroco. El hecho de incluir una obra sobre una estructura armónica preferida de este período como las folías de España, con 30 variaciones, es una muestra de la indudable influencia de las folías de larga duración de compositores como Marin Marais. Otro de estos elementos es la forma en que la ornamentación, principalmente trinos, mordentes y apoyaturas son empleados para concluir las variaciones que contienen frases melódicas conclusivas como las emplean autores como el mencionado Marais. Por último, a pesar de que la música demuestra un concepto claro de la tonalidad en mayor y menor, tiene elementos como secuencias en cuartas propias también del

---

pour marquer les positions, je repondrai que le Violon, le Violoncelle, etc, n'ont point de Tablature, et que la Guitarre en a moins besoin qu'eux, puis qu'elle a des Touches. Il ne faut puor y réussir comme aux autres Instrumens que de l'application et une bonne Methode..." Traducido de: MERCHI, Joseph Bernard. *Le Guide des Ecoliers de Guitarre*. Madme. Orger, Paris, 1761. Pág. IV. Consultado en [www.scribd.com](http://www.scribd.com), el 26.10.2013. Como veremos más adelante, sus razones coinciden con el fundamento de Vargas y Guzmán para prescindir del uso de esta forma de escritura y ejecución del instrumento.

<sup>185</sup> Estas ediciones se pueden consultar en el sitio web: [www.gallica.bnf.fr/](http://www.gallica.bnf.fr/).

<sup>186</sup> La única opción para tocar dichas secuencias de acordes de manera punteada sería que el pulgar tocara las dos notas más graves.

barroco. Por el contrario, en su tratado de ornamentos de 1777, *Traité des Agréments de la Musique excécités sur la Guitarre*,<sup>187</sup> dichos vestigios de armonía serían suplantados por progresiones entre los acordes de tónica, subdominante y dominante, propios del estilo galante.



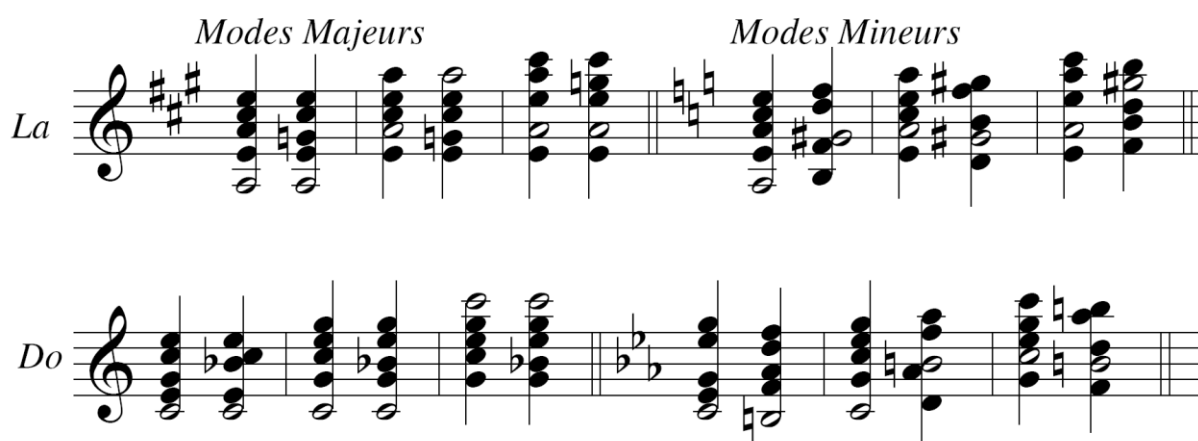
**Fig. 3. Secuencia en cuartas de J.B. Merchi**

No obstante, en cuanto al rubro teórico, el método de Merchi contiene diferencias esenciales con respecto a los métodos de guitarra en España. La primera y más principal, es la referente a la concepción de una tonalidad mayor y menor que influye directamente en la formación, digitación y nomenclatura de acordes; en contraparte a los modos o “*tonos de canto de órgano*” de los que autores como Vargas y Guzmán nos hablan en sus explicaciones teóricas. Su concepción es clara en este respecto por la definición y el reconocimiento de las 24 tonalidades mayores y menores<sup>188</sup> y la distinción de los modos mayor y menor con respecto a la tercera del acorde. Además, categoriza los acordes mayores con séptima de dominante entre los acordes mayores y los compuestos por la tercera y la quinta los llama “perfectos”. Por el contrario integra los acordes disminuidos con séptima, dentro de los acordes menores.

Para digitar los acordes J. B. Merchi hace uso de todos los órdenes – característica que se analizó en el Capítulo I sobre Vargas y Guzmán – por lo que la tónica no necesariamente está en el bajo. En el caso de J. B. Merchi, como se ve en su tabla de acordes, las notas blancas se refieren a la tónica del acorde; lo que indica que, por la encordadura de la guitarra, la nota más grave de un acorde, puede o no ser necesariamente la tónica, como se observa a continuación:

<sup>187</sup> MERCHI, Joseph Bernard. *Traité des Agréments de la Musique excécités sur la Guitarre*. Madme. Oger, París, 1777.

<sup>188</sup> MERCHI, Joseph Bernard. *Le guide des écoliers...op .cit.*, p. V.



**Fig. 4. Ejemplos de Acordes de J. B. Merchi**

En cuanto a las formas musicales incluidas en *Le guide des écoliers de guitare*, se incluyen minuetos y minuetos con *doublé* a manera de variaciones, un capricho en arpeggios, un rondó, una giga y la mencionada *Folia de Spagna*.

En autores como Michel Corrette y su método *Les dons d'Apollon, méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare, par musique et tablature* de 1762, el proceso que se observa es más paulatino. En *Les dons d'Apollon*, escrito para una guitarra de cinco órdenes, se incluye música escrita por nota y tablatura francesa, esta última colocada debajo del pentagrama como correspondiente de la notación. En cuanto a los temas de teoría musical contempla contenidos como una breve historia sobre la guitarra en el entorno clásico griego, las diferentes formas de encordadura y afinación de la guitarra en Francia, España e Italia,<sup>189</sup> el diapasón de la guitarra y un diagrama cromático.

En cuanto a los aspectos teóricos sobre la armonía también reconoce, como todos los teóricos franceses de guitarra en la segunda mitad del siglo XVIII, los modos mayor y menor; ratificando que la calidad de un acorde mayor o menor está directamente relacionada con la tercera del acorde. No obstante, en *Les dons d'Apollon*, están presentes elementos propios del barroco como la proposición de contenidos temáticos a dos voces y contrapuntos a dos voces e imitaciones entre ellas como en el caso del *Menuet D'Hippolite*.

Asimismo y, además de *Les Folies d'Espagne*, cinco de las obras están escritas en Re menor; tonalidad preferida de este periodo por ser el primero de los tonos eclesiásticos. Por último, el

<sup>189</sup> CORRENTE, Michel. *Les Dons D'Apollon*...Ed. Caroline Delume. En: DELUME, Caroline: *Méthodes & Traités...op. cit.* Capítulos II y III.

empleo de los adornos de forma cadencial, de acuerdo con la explicación propia del autor, propios del barroco como el mordente y el trino, se pueden encontrar en gran parte de las resoluciones de dominante–tónica (V–I).

En cuanto a la técnica de la guitarra incluye una explicación de acordes mayores y menores en donde emplea como recurso técnico la cejilla, con digitaciones de la mano izquierda con números, catalogándolos de acuerdo al número de cuerdas que la cejilla comprende: por un lado los acordes de cejilla sobre los primeros tres órdenes y, por otro, los acordes con cejilla que comprenden los cinco órdenes. En cuanto a la digitación de la mano derecha, Michel Corrente propone el uso del pulgar para los órdenes superiores, La y Re, mientras que para los inferiores propone los dedos índice y medio, excluyendo así el uso del dedo anular.<sup>190</sup>

En 1773, año de la primera versión de la *Explicación de la Guitarra*, fue publicado el *Methode de Guitare par Musique et Tablature* de Antoine Bailleux.<sup>191</sup> Está escrito para una guitarra de cinco órdenes, cuatro dobles y el primero sencillo, como en el método de J.B. Merchi. Este método incorpora, en este caso en su totalidad, un equivalente de la música escrita para guitarra por nota en tablatura francesa; incluyendo la música en la cual la guitarra acompaña a otros instrumentos. Dentro de ésta, se incluye música para guitarra sola, música para violín con acompañamiento de guitarra y música para voz con acompañamiento de guitarra; estando la parte de la guitarra escrita en dos sistemas, un pentagrama para la música escrita por nota y otro para la tablatura.

Como obras de mayor dificultad técnica añade un prelude para ejercitar “todos los arpegios de la guitarra” y unas folias españolas, a las que describe como un “tema favorito de la guitarra”, con 9 variaciones. Dentro de la música para violín con acompañamiento de guitarra, se encuentran minuetos, uno de ellos con variaciones y otros con *double* y, por último, música para guitarra y voz, cuyo acompañamiento es realizado de forma punteada con arpegios en figuras de corcheas, tresillos y semicorcheas.

En la parte teórico-práctico del método de guitarra incluye una tabla de acordes perfectos mayores y menores, siguiendo la construcción de J.B. Merchi sobre este tipo de acordes; ligados ascendentes y descendentes, algunos ornamentos como el trino y el mordente; ejercicios preparatorios enfocados a los arpegios y la práctica de la cejilla. También hace una

---

<sup>190</sup> Como se verá más adelante, la exclusión del dedo anular, es determinante en el *Tratado de Punteado* como en el de *Bajo* de la *Explicación de la Guitarra* de Vargas y Guzmán.

<sup>191</sup> BAILLEUX, Antoine. *Methode de Guitare par Musique et Tablature*. Bailleux, Paris, 1773.

relación entre las tonalidades mayores y sus relativos menores y da nombres a los grados de la escala. Por último, nombra las tonalidades mayores y menores al relacionar la nota final y la tercera de ésta.

### **Vargas y Guzmán y su posición ante la tablatura**

La evolución de la escritura por nota en España, sucedió de igual manera que en Francia. No obstante, a Vargas y Guzmán no le resultó sencillo romper con la tradición que llevaba ya años practicada en España. Como se ve en la música incluida en los tres manuscritos, sucedió de manera paulatina al encontrarse una explicación de la tablatura y algunas obras escritas por nota con sus equivalentes en tablatura en el manuscrito de Cádiz y, ya para 1776, sólo incluyó obras escritas por nota. De cualquier forma, su postura acerca del uso de la tablatura en 1773 coincide con la J. B. Merchi, como lo declara a continuación:

“[Hay guitarristas afectos a] este modo de aprender [por medio del uso de la tablatura], conceptuándolo por más fácil y perceptible, [pero] en esto padecen gran engaño, (...) nadie podría negar la distancia y exceso de superioridad que a pocas pruebas se alcanza de un modo a otro<sup>192</sup>, pues observamos y por experiencia tenemos que ningún cifrista adelanta más de lo que se le enseña e introdujo en la memoria, de donde distraído una vez, necesita nuevo estudio, o cansar al maestro para volverlo a ella, lo cual no se verifica en la nota que, aunque se le olvide todo lo que supo, a primera vista lo tocará con la misma agilidad y aptitud que antes lo hacía por cifra y otras causas. Soy del parecer que si el aficionado quiere aprender con primor y propiedad la guitarra debe extrañarse que lo enseñen por aquel método, aunque se le impresione o figure ser el de la música más dificultoso, que la experiencia lo desengañará”<sup>193</sup>.

Su posición sobre la tablatura es contundente. La lectura de la música en tablatura disminuye las capacidades de quien la practica por razones diversas. Para Vargas y Guzmán su uso, obliga al guitarrista a memorizar la música que se ha tocado con anterioridad ya que la tablatura no le permite retomar pasajes o compases anteriores porque la posibilidad de olvidarlos es latente. Además, en algunos casos la tablatura no contenía el ritmo en la parte superior y, cuando esta se presentaba, resultaba una doble tarea descifrar primero el traste en el que se tocaría el número expresado en la tablatura y luego el ritmo con el que este se debería tocar. Hay casos en que desde la tablatura resultaba imposible descifrar cómo sonaba

<sup>192</sup> Estos son, de la ejecución de la guitarra por nota y por tablatura.

<sup>193</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio. *Explicación de la Guitarra*. Ed. Ángel Medina Álvarez...*op. cit.* p. 5.



realmente una obra, por lo que se asume que la obra era conocida entre los músicos. De otra manera, la información incompleta de la tablatura, no permitía lograr esa “propiedad” de la que Vargas y Guzmán menciona en su crítica.

Igualmente, la tablatura utilizada por los guitarristas y compositores españoles del siglo XVIII, se caracterizaba por representar las notas agudas en las líneas inferiores de la tablatura, siguiendo la posición de los órdenes de la guitarra, generando una probable confusión entre la tablatura y la posición de las notas en el pentagrama.

Para Vargas y Guzmán el uso de la tablatura se distancia de su concepto necesario de aprender los *signos* o notas de la guitarra, como nos lo trasmite en el *Tratado de Rasgueado*; ya que el número en la tablatura no demuestra el nombre de la nota y no existe una correlación entre el número y la línea donde éste se encuentra escrito y su nombre correspondiente. En este sentido, la relación del tono que se toca y el número que se lee sobre la tablatura no tiene la misma “propiedad” que la relación existente entre la nota que se lee sobre la partitura y su correspondiente sobre la guitarra.

En este mismo parámetro, la relación del número escrito sobre la tablatura y lo que se toca sobre la guitarra no se complementa con el sonido que se produce sobre la guitarra. Esta es otra razón por la que Vargas y Guzmán rechaza de manera implícita el uso de la tablatura. La capacidad de desarrollar la habilidad auditiva con respecto del tono que se toca, según el autor, es indispensable para la realización, entre otras cosas, de un buen acompañamiento. El uso de la tablatura, por lo tanto, no contribuye a fortalecer esa relación del nombre del *signo* o nota, la figura en el papel y el sonido que se produce.

Otra de las carencias sobre las que Vargas y Guzmán nos ofrece en su crítica con respecto a la tablatura es lo impráctico que resulta su empleo. Por ejemplo, si el guitarrista pierde la posición de la lectura, tendrá que acudir a lo que se haya aprendido de memoria y regresar a secciones anteriores. Otra deficiencia que apunta el guitarrista es la imposibilidad de la tablatura de comparar de manera instantánea alguna sección sobre la cual se tenga duda sobre la posición de los números con respecto a los trastes o en cuanto a su digitación. Si este fuera el caso, la posibilidad de perder la posición de la lectura sobre la tablatura sería mayor, sólo quedaría como opción la memorización de lo escrito en el sistema de tablatura.

El empleo de la escritura por nota en la *Explicación de la Guitarra* aporta en igual manera a la búsqueda de la estandarización de la concepción del instrumento más de acuerdo al mundo

globalizado de la segunda mitad del siglo XVIII, con las facilidades de intercambio de información y conocimientos que ofrecía el mundo moderno de aquel entonces. En el caso particular de nuestro autor, la estandarización de la escritura de la música le permitiría ejercer como profesor de guitarra en el viejo y en el nuevo continente. Dentro de ésa estandarización también se comprende la necesidad de aprender a tocar por nota con el fin de acompañar o tocar con otros músicos que a su vez tocaban por nota; por lo que resultaba indispensable la habilidad de tocar por nota en diferentes claves ya fuera para realizar el bajo continuo o para tocar una melodía.

### **Vargas y Guzmán como pionero en la lectura por nota en España**

Aunque en las *Reglas y Advertencias* de Pablo Minguet se pueden encontrar muestras del empleo de la notación para la guitarra, es en Vargas y Guzmán que el uso de la tablatura como forma de escritura de la música para este instrumento es desplazado por el de la notación. No obstante, durante todo el siglo XVIII, son contadas las fuentes que emplean la escritura de música para guitarra por nota; razón por la cual, Vargas y Guzmán, pensando en cuidar el mercado de alumnos que tenía probablemente a su disposición, decide en algunos casos incluir un equivalente de la tablatura y una explicación de ella.<sup>194</sup>

No es hasta la segunda versión de la *Explicación de la Guitarra* que Vargas y Guzmán logra generar una obra digna en extensión y contenido musical la cual emplea ya el uso de la escritura por nota de manera definitiva y con carácter de *imprescindible* y que rompe con la dependencia de autores de renombre como Santiago de Murcia y Pablo Minguet, anticipándose a las primeras composiciones para guitarra que alcanzaron el beneficio de la publicación y que fueron ya comercializadas en España a partir de los años 80 del siglo XVIII.

A pesar de que la *Explicación de la Guitarra* no fue en su tiempo publicada y que la segunda versión de este método de guitarra fue reescrita en Veracruz, representa el inicio de una era que pondría la guitarra por primera vez en el mundo hispano en un plano solista, por la forma de las trece sonatas incluidas en MEX-Magn: separándose de sus tareas principales de acompañamiento tanto con la técnica del rasgueado y empleo de las tablas de acordes de los estilos tradicionales de esta técnica de ejecución y de la realización del bajo continuo de

---

<sup>194</sup> Recordemos que el número de alumnos, incluso hoy en día, es proporcional al método que se utiliza. Un método más elaborado como lo puede ser el tocar por nota, pudo haber significado un desinterés por parte del alumno.

manera punteada. No se debe descartar el hecho de que, como lo señala Antonio Corona Alcalde, las publicaciones para guitarra fueron distribuidas en forma de manuscrito; lo cual no demerita a la *Explicación de la Guitarra* el hecho de que no haya beneficiada en su momento por algún editor.

### **La música para guitarra por nota y la elección de su clave de escritura**

A pesar de que en 1773 son ya algunos los guitarristas que escriben música para guitarra por nota y que algunos de ellos demuestran un rechazo contundente sobre el uso de la tablatura como los casos de J.B. Merchi y el mismo Vargas y Guzmán, ninguno de ellos ofrece una teoría o una explicación del por qué la música para guitarra se llegaría a escribir en clave de Sol y no en clave de Fa o en ambas; como le corresponde su altura verdadera, siendo que la guitarra suena una octava debajo de su tono real sobre el pentagrama escrito en clave de Sol y que en realidad su música podría haber sido escrita en dos claves.

Vargas y Guzmán diferencia el uso de ambas claves en la guitarra de acuerdo a las funciones que cumple cada una de ellas: para la lectura y realización del bajo continuo, el autor emplea la clave de Fa y, la que le sirve para la guitarra de punteado, le sirve la clave de Sol. Las razones del por qué los primeros guitarristas que escribieron música en clave de Sol, como Pablo Minguet, Joseph Bernard J. B. Merchi y Vargas y Guzmán, pueden ser varias. En primer lugar, por razones prácticas el uso único de la clave de Fa resultaría ineficiente en el sentido de que serían necesarias varias líneas superiores adicionales para poder escribir los tonos agudos del instrumento.

En segundo lugar, por razones prácticas y por evitar el uso de dos sistemas y de la necesidad de añadir cinco líneas adicionales en caso de que se usara únicamente la clave de Fa, los guitarristas pudieron optar por usar un solo pentagrama indicado en clave de Sol.

En el mismo sentido, Pablo Minguet y J. B. Merchi, guitarristas de quien se sabe por sus publicaciones tocaron otros instrumentos, eligieron escribir en un solo sistema con clave de Sol por ser los instrumentos de cuerda pulsada que tocaban. Pablo Minguet, por ejemplo, publicó en sus *Reglas y Advertencias*, música para el salterio, la bandurria, el arpa y la cítara; todos ellos en clave de sol. Además, la música, a pesar de ser muy poca, se caracteriza por estar constituida por una sola línea melódica, como si estuviese escrito realmente para violín o la flauta; instrumentos para los que también se encuentra música en la mencionada publicación. Sólo en el caso de la música para guitarra escrita en tablatura se observa la presencia de bajos. Esta situación también se observa en J. B. Merchi, quien además de haber

sido un guitarrista, se sabe que junto a su hermano tocó dúos para *calascione*, (guitarra de origen italiano) y la mandolina; además de que se desempeñaba como maestro en estos instrumentos en París.<sup>195</sup>

Sin embargo, la música pudo haberse escrito en dos sistemas como en el caso de la obra para laúd de Johann Sebastian Bach. En los manuscritos originales de las versiones para laúd son empleadas las claves de Fa y Do en primera línea. De la misma manera, Johann Friederich Fasch, escribió su Concierto para Laúd BWV L:1 con las claves de Fa y Sol en primera línea.<sup>196</sup> Para una guitarra como la de Vargas y Guzmán, la nota más aguda la nota Mi del traste doce del primer orden (sin mencionar que en la explicación de la escala de Gsolreut asciende a la nota Fa sostenido del traste 14), se localizaría sobre la quinta línea superior y la más grave en la primera línea adicional inferior; para quedar cubierta, de esta manera, la tesitura de la del instrumento de manera conveniente.

Tampoco la música para laúd tenía una forma fija y establecida para su escritura ya que la música para este instrumento también hacía uso de la tablatura y cuando se utilizó la escritura de su música por nota, como en el caso de Vivaldi, sólo se empleó la clave de Sol.<sup>197</sup> En estos tres casos en donde se trata de compositores no guitarristas como Bach, Vivaldi y Fasch, la escritura de la música para laúd en tablatura habría sido imposible al menos de que un músico de este instrumento hubiese estado presente durante el desarrollo de las composiciones mismas, lo cual al parecer no fue el caso; por lo que forzosamente se tuvo que emplear una forma establecida de notación, cada uno de ellos empleando la escritura por nota.

Otras publicaciones como *Pieces de Theorbe et de Luth* de Robert de Visée, publicado en 1716,<sup>198</sup> emplean la clave de Sol y de Fa para su la escritura de la música, a pesar de que el mismo autor, años antes habría escrito música para guitarra escrita en tablatura; cuyo uso pudo obedecer también a la tradición que venía desde el siglo XVII con la primera música para guitarra y en general para los instrumentos punteados.

---

<sup>195</sup> NOUBEL, P. (Editor). *Académie des sciences, lettres et arts (Agen): Revue de l'Agenais et des anciennes provinces du Sud-Ouest: historique, littéraire, scientifique & artistique*. (1898, T25) Pág. 494. Consultado en: [www.gallica.bnf.fr/](http://www.gallica.bnf.fr/), el 29.12.2012.

<sup>196</sup> La partitura se puede consultar en línea en: <http://digital.slub-dresden.de/listenansicht/>.

<sup>197</sup> Tal es el caso del manuscrito del autor del Concierto para Laúd RV 93.

<sup>198</sup> VISÉE, Robert de. *Pieces de Theorbe et de Luth* Bellanger-Hurel, Paris, 1716.

## Los temas tradicionales de teoría musical

No sólo el empleo de los modos eclesiásticos resulta ser uno de los temas fundamentales de la teoría de la música proveniente de los siglos pasados en la *Explicación de la Guitarra*;<sup>199</sup> también la nomenclatura de las notas o *signos* que tienen su orden de acuerdo con la mano musical del Papa Gregorio y por cuyo orden se rigen la escala musical en los diferentes tratados de la obra. Por un lado, en el *Tratado de Rasgueado*, el autor nombra y ordena los acordes de acuerdo con los *signos* de la mano musical; en el *Tratado de Punteado*, por el otro, se rige por los nombres de dichos *signos* de los que posteriormente demuestra sus lugares respectivos sobre el diapasón y los divide en *regraves*, *graves*, *agudos* y *sobreagudos*, de acuerdo a la mano musical.

Vargas y Guzmán también declara que el número de *signos* o notas, de acuerdo a la guitarra que él toca, es de 23; pero menciona que este número puede variar dependiendo del número de órdenes, ya que la guitarra aún no estaba en terreno firme en cuanto al número de órdenes y a su tamaño. Vargas y Guzmán confirma que las guitarras de cinco órdenes todavía estaban en uso; aunque confirma que la de siete, cuyo séptimo orden se afinaba en Si, también lo estaba. En la guitarra de cinco órdenes, era posible tocar 20 *signos* de la escala de *Gsolreut*; en la de seis órdenes, 23 (dos más por el sexto orden); y en la de siete, 26. Sobre la guitarra de cinco órdenes, en las *Reglas y Advertencias*, Pablo Minguet incluye el diagrama de acuerdo a la *Mano Musical* del Papa Gregorio donde se muestran los 20 *signos* del instrumento, comenzando a partir del número 2, al que le corresponde el quinto orden o el *signo Alamire* llegando al *Faut* del traste 13 del primer orden:



Fig. 5. Mano Musical del Papa Gregorio<sup>200</sup>

<sup>199</sup> El tema de los modos eclesiásticos se verá en el Capítulo III de esta tesis.

<sup>200</sup> Tomado de: MINGUET, Pablo. *Reglas y Advertencias...op .cit.* Fol. 33. Consultado en: <http://www.bne.es/>.

Los Capítulos V, VI, y VII<sup>201</sup> los destina el autor para los nombres de las notas, su duración y los respectivos silencios. Cabe señalar que en una gran mayoría de los libros en donde se utilizaron las tablas de acordes de los estilos tradicionales de rasgueado como técnica de acompañamiento resultan difíciles de descifrar su ritmo, ya sea por la falta de claridad en sus señales o porque este es inexistente. En el caso del *Tratado de Rasgueado*, sucede la misma situación. En este caso el autor, habiendo tenido la oportunidad de revolucionar el estilo, como lo intenta para la nomenclatura de los acordes y para la escritura de la música por nota para su *Tratado de Punteado*, no hace lo mismo para el de rasgueado.

En el Capítulo VIII<sup>202</sup> aborda las claves y sus usos. El Capítulo IX<sup>203</sup> habla de cómo se realizan los sostenidos, los bemoles y los becuadros en la guitarra y los siguientes dos capítulos, el X y el XI,<sup>204</sup> los destina el autor para los compases. En este respecto, volvemos a traer al tema al investigador Robert Stevenson quien en su artículo *Un Olvidado Manual Mexicano de Guitarra de 1776*, hace la observación de que Vargas y Guzmán no coincide con lo expuesto en el *Resumen de Acompañar* de Santiago de Murcia (1714) en cuanto al compás denominado “*tiempo de gavota*”. En este caso es necesario referirse a las definiciones de los autores citados. Por un lado, Santiago de Murcia dice sobre el dicho compás, propio de la música francesa e italiana, que “[...] se pinta con un 2 y un 4” [...] “este va más aprisa, porque entran en él, la mitad menos de figuras que en el compás pues se suele componer de una mínima o de dos semínimas, de cuatro corcheas o de ocho semicorcheas.”<sup>205</sup>

Para Vargas y Guzmán el compás marcado con una “C y una raya atravesada ~~C~~” se llama de dos formas. Cuando en el compás caben ocho “semínimas” o negras se llama “compás mayor”; y cuando caben en él cuatro, se llama “tiempo de gavota”. La diferencia entre Vargas y Guzmán y Santiago de Murcia es ciertamente notable. Sin embargo, hay composiciones como la Partita BWV 830 de J.S. Bach y la Sonata IX opus 5 de A. Corelli en la que ambos compositores utilizan el tiempo de gavota como lo define Vargas y Guzmán. Además, la posición de Murcia sobre esta forma de compás, no se debe tomar como absoluta. El hecho de que “se suele componer de una mínima o de dos semínimas, de cuatro corcheas o de ocho semicorcheas” no significa que tenga que ser así. Por el contrario, Murcia conoció e interpretó la música de Corelli en su guitarra de cinco órdenes; especialmente de las sonatas para violín,

<sup>201</sup> En los ejemplares de Veracruz, se trata de los Capítulos VIII y IX.

<sup>202</sup> Ídem, Capítulo X.

<sup>203</sup> Ídem, Capítulo XI.

<sup>204</sup> Ídem, Capítulos XII y XIII.

<sup>205</sup> MURCIA, Santiago. *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*. 1714. Folio 42. Consultado en [www.bne.es/](http://www.bne.es/), el 03.03.2014.

hecho que se demuestra en la obra que se encuentra en las *Passacalles y Obras* (1732) que titula como “Giga de Corelli” la cual proviene de la Sonata 3, opus 5.

En general Vargas y Guzmán en estos capítulos donde expone los temas de teoría musical, coincido con Escorza/Robles (1986) en que los desarrolla de manera superficial, dado que se su presencia se debe a una tradición tratadística que determinaba la inclusión de ciertos temas que ayudaban el entendimiento de la música, pero que, a pesar de que estaban arraigados a la enseñanza musical “ya eran un tanto crónicos, confusos y hasta inútiles para el músico práctico de la segunda mitad del siglo XVIII”.<sup>206</sup>

### **Las notas Mi, Fa, Si y Do en la armonía del *Tratado de Rasgueado y de Punteado***

La adaptación y manipulación de la armonía para la invención de la tabla de acordes del *Nuevo Modo* en el *Tratado de Rasgueado* cambia en el *Tratado de Punteado*, donde se aceptan los sostenidos y bemoles en todos los grados de la escala. Siguiendo lo afirmado por el autor, las limitaciones de las notas Si, Mi, Do y Fa, las cuales no podrían tener sostenidos (Si y Mi) o bemoles (Do y Fa) en el *Tratado de Rasgueado* cambiarían en el *Tratado de Punteado*; donde todas las notas pueden llevar alteraciones. En el *Tratado de Rasgueado*, la armonía tiene una función práctica con respecto a la nomenclatura dado que el principal objetivo del autor es el de cumplir con los 24 acordes de las tablas de los estilos italiano, castellano, y catalán de rasgueado y darles un nombre utilizando las siete letras de la escala; por dicha razón busca minimizar la repetición de acordes en cuanto a sus posiciones. Es decir, para Vargas y Guzmán, la sonoridad de un acorde sólo se puede encontrar una sola vez. Aspecto que no consigue con el acorde de Si menor, el cual se puede encontrar en varias ocasiones con diferente nombre.

En el *Tratado de Rasgueado*, Vargas y Guzmán busca de alguna forma nombrar los acordes de su nueva tabla, utilizando las siete notas G, A, B, C, D, E, F. Pero el autor busca no repetir notas, por eso usa “Cs” para un acorde de La mayor, por ejemplo, ya que la letra A ya ha sido utilizada para un acorde de La menor, dentro de los acordes naturales.

Sin embargo, la cuestión armónica entre las formas de tocar la guitarra de rasgueado y de punteado sigue sin resolverse dado que en el *Tratado de Punteado* el autor, a pesar de declarar que todos los trastes de la guitarra adquieren un valor y que todas las notas pueden tener sostenidos y bemoles, evita la enarmonía entre los tonos. En su explicación del diapasón de la

---

<sup>206</sup> ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO, José Antonio. *Estudio... op. cit.* p. 15.

guitarra en el Capítulo IV, siguiendo un sentido práctico, considera superfluos los sostenidos en Si y en Mi, y los bemoles en Do y Fa por ocupar los mismos lugares en la práctica del instrumento. En dichos casos, declara que los compositores emplean sostenidos sobre las notas Mi y Si, o los bemoles de Do y Fa, para mantenerse en la tonalidad sobre la que una obra está escrita; para lo que muestra en el Capítulo XVIII<sup>207</sup>, todos los trastes de la guitarra, sin incluir los sostenidos y bemoles de las notas en cuestión.

Las cuerdas en vacío pisando	1° traste	Segundo	Tercero
E	F	GbF#	G
A	BbA#	B	C
D	EbD#	E	F
G	AbG#	A	BbA#
B	C	DbC#	D
E	F	GbF#	G
Cuarto	Quinto	Sexto	Séptimo
AbG#	A	BbA#	B
DbC#	D	EbD#	E
GbF#	G	AbG#	A
B	C	DbC#	D
EbD#	E	F	GbF#
AbG#	A	BbA#	B
Octavo	Noveno	Décimo	Undécimo
C	DbC#	D	EbD#
F	GbF#	G	AbG#
BbA#	B	C	DbC#
EbD#	E	F	GbF#
G	AbG#	A	BbA#
C	DbC#	D	EbD#

**Fig. 6. Diapasón de la guitarra de Vargas y Guzmán**<sup>208</sup>

En la práctica, son contados los casos en que la música de Vargas y Guzmán presenta sostenidos o bemoles en los mencionados tonos. En la Sonata III (compases 5 y 39) incluye un motivo cromático descendente en la melodía que comienza por la fundamental hasta la quinta aumentada y resuelve en el compás siguiente en la tercera del acorde de subdominante. En ambos casos, la distancia entre las últimas dos notas del motivo cromático, es de un semitono diatónico en lugar de uno cromático, como se observa a continuación:

<sup>207</sup> Capítulo XIX en los ejemplares de Veracruz.

<sup>208</sup> Tomado de: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación...* ed. Medina. *op. cit.* p. 58.



Sonata III, compases 4-6	Sonata III, compases 38-40
	

**Cuadro. 1. Sonata III, compases 4-6 y 38-40**

Las emplea en la Sonata I como apoyaturas en los compases 12 y 49; y como notas bordadas en el compás 34.

Sonata I, compás 12	Sonata I, compás 34
	

**Cuadro. 2. Sonata I, compases 12 y 34**

En la Sonata IV (compás 25) se observa también un sostenido en la nota Mi en la parte del bajo que conduce la armonía al acorde de Fa sostenido con séptima de dominante; y su función armónica en este caso es la de modular a la dominante de la dominante, la cual no termina por establecerse como tónica debido a que el acorde de Fa mayor incluye la séptima de dominante en el segundo tiempo del compás 26. La triada resultante del acompañamiento del Mi sostenido del bajo continuo, de acuerdo a la forma de acompañar los sostenidos en Vargas y Guzmán (con la tercera y la sexta) sería en este caso Mi sostenido-Sol sostenido-Do sostenido.



**Fig. 7. Sonata IV, compases 24-27**

Tampoco su obra, en ambos ejemplares, va más allá de cuatro alteraciones en la armadura ya que para el autor, no es bueno pasar de cuatro sostenidos o cuatro bemoles por que las tonalidades resultantes son poco utilizadas, incluso en la actualidad. No obstante, en la Sonata IV, modula desde el compás 27 a la dominante, como se vio en el ejemplo anterior.

También en la misma Sonata IV – compases 43 al 54 – y, de manera idéntica, en la Sonata VI – compases 39 al 52 – el autor realiza modulaciones a tonalidades que van más allá de las cuatro alteraciones.

### **La Ornamentación**

En el *Tratado de Punteado* Vargas y Guzmán realiza una explicación sobre cuatro adornos:<sup>209</sup> la apoyatura, el trino, el ligado – nombrado “ligadura” por el autor – y el calderón; aunque dentro de la ornamentación habla de tresillos y seisillos, llamados por el autor “*passos* de tres y seis”. La apoyatura, el trino y la ligadura como los emplea Vargas y Guzmán son abordados por otros guitarristas tanto en sus métodos de guitarra como en su música. El calderón, empleado como adorno, es único.

Sobre este tema, los editores Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero aseguran que Vargas y Guzmán describió solamente los ornamentos que sobrevivieron hasta finales del siglo XVIII ya que el autor de la *Explicación de la Guitarra* no tuvo interés en transcribir los adornos en la tablatura como hizo “con la mayoría de los ejemplos de su obra.”<sup>210</sup> Si bien es cierto, muchos compositores, en lugar de optar por una simbología para las ornamentaciones, comenzaron a describir los adornos en la música por las ambigüedades que esto generaba a los intérpretes. Sin embargo, el caso de Vargas y Guzmán es más bien un caso más práctico

<sup>209</sup> La distinción entre la ligadura y los pasos de tres y de seis, Vargas y Guzmán sólo la diferencia en los manuscritos americanos. En E-CAD, el autor habla de las “ligaduras o pasos de tres y de seis” lo cual puede interpretarse como un mismo término. No obstante, es probable que sea un error en la redacción del autor.

<sup>210</sup> ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO. *Estudio Analítico...op. cit.* p. 19.

ya que el guitarrista incluye lo requerido para ejecutar los ornamentos contenidos en su obra. Al haberlos descrito, no tiene la necesidad de transcribir su significado en tablatura. De hecho son escasos los ejemplos de adornos en obras de otros compositores guitarristas – uno de ellos fue Santiago de Murcia<sup>211</sup> – que escribieron cada una de las notas de un ornamento en la tablatura.

## La apoyatura

Para Vargas y Guzmán, la apoyatura recibe la mitad del valor de la nota sobre la cual ésta se encuentra escrita. El autor describe que:

“La práctica de esta ligadura es tocarla en el signo que señala y a la mitad de la duración que debe tener la nota donde va a caer, se cumple con ésta el resto de su todo sin dar un nuevo tañido, v.g.: a una semínima se le puso antes una apoyatura, a ésta se le da el valor de una corchea y a aquélla el de otra, uniendo sus voces con los que se cumple el total que debe contener, con prevención de que ambos sonidos se han de hacer en una propia cuerda.”<sup>212</sup>

Esta interpretación coincide con la *pogiatura* o *petite Note* de Giuseppe Tartini, quien que declara que “la duración de una apoyatura debe ser igual al de la nota grande a la que está unida; es decir, que debe tomar la mitad del valor de la nota principal.”<sup>213</sup>

Sobre la forma de ejecutar las apoyaturas informa que se harán en una sola cuerda y describe además que el segundo sonido se logra “sin dar nuevo tañido”; es decir, con un ligado producido por la mano izquierda de manera ascendente o descendente según fuera el caso. La forma de realizar la apoyatura de Vargas y Guzmán coincide con la descripción dada por Gaspar Sanz en su *Instrucción de Música*, donde asegura que esta ornamentación se ejecuta al realizar ligados ascendentes y descendentes sobre una cuerda como lo describe a continuación:

“El número con apoyo se hie de esta suerte: si hayas un uno en la prima, para tañer este número, herirás la prima vacante, y al instante písala en [el] primer traste, de

<sup>211</sup> LORIMER, Michael. “*The Manuscript*”. En: *Saldívar Codex No. 4 Santiago de Murcia’s manuscript of baroque guitar music*. Volume 1, Santa Bárbara. 1987. p. XVIII.

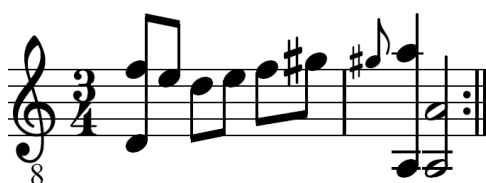
<sup>212</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra* (Cádiz 1773) Ed. Medina, *op. cit.* p. 54.

<sup>213</sup> La durée d’une petite note longue doit égaler celle de la grosse note à laquelle elle est jointe; ou pour mieux dire elle doit partager la valeur de cette grosse note. Traducido de: TARTINI, Giuseppe. *Traité des Agréments de la Musique*. Ed. R. Jacobi, Erwin. Hermann Moeck Verlag Celle and New York, 1961. p. 66.

suerte que en realidad pisas la que no tocas, y tocas la que no pisas. La *esmorsata* (apoyatura descendente) es al contrario, roba la consonancia por abajo. Has de tañer la prima en [el] primer traste, la herirás primero en el tercero, y al instante pisando el primero, harás que se sienta este número que no se le hirió... Estos dos géneros de tañer en nuestra lengua española les llamarás ligaduras...<sup>214</sup>

Los ejemplos sobre las posibles formas de apoyatura ofrecidos en los ejemplares de la *Explicación de la Guitarra* sobre esta ornamentación se resumen en dos posibilidades: apoyatura ascendente o descendente sobre una nota con valor de negra y una apoyatura sobre una nota con valor de blanca.

La mencionada ornamentación se puede encontrar en la música de ambos ejemplares en Vargas y Guzmán como apoyatura de la nota con valor de negra con acompañamiento, como en el *Minueto II*, compás 10; y como apoyatura de una nota con el mismo valor que se encuentra sin acompañamiento de bajo; como en el *Minueto VIII*, compás 8.



**Fig. 8. Minueto II, Compás 10**

Por otro lado, en la música de E-CAD y de MEX-Magn, se encuentran apoyaturas sobre notas cuya forma de ejecutarse no son descritas en la descripción del autor sobre esta ornamentación. En E-CAD, las variantes son las siguientes:

1. Sobre una corchea, como en el *Paspié*, segundo compás, que siguiendo la definición del autor, la apoyatura y la corchea tendrían el valor de dos semicorcheas.



**Fig. 9. Apoyatura sobre una corchea**

<sup>214</sup> SANZ, Gaspar. *Instrucción de Música...op. cit.* Fol. 10. Consultado en: [www.bdh.bne.es/](http://www.bdh.bne.es/), el 15.4.2013.

2. Sobre tresillo, como sucede en el compás 6 del *Amable*, sobre una nota sin acompañamiento y en el compás 23, con acompañamiento. Sobre dicha apoyatura, la cual antecede a un tresillo, C.P.E. Bach afirma que “deberá ser tocada lo más rápido posible para que la naturaleza del tresillo se conserve de manera clara”<sup>215</sup>.



**Fig. 10. Apoyatura que antecede a un tresillo de corchea**

3. Sobre negra con puntillo como se observa en el compás 24 del *Amable*. Sobre dicha ornamentación Giuseppe Tartini dice que “la apoyatura recibe dos tercios del valor de y la nota real el otro tercio”;<sup>216</sup> coincidiendo con lo descrito por Leopold Mozart, quien a su vez la clasifica como una apoyatura larga (*lange Voschlag*). Dichas ornamentaciones, dice Leopold Mozart, “anticipan a notas con puntillo.” [...] “En estos casos”, añade el autor, “la apoyatura adquiere un valor más grande. Cuando se encuentra adscrita a notas con puntillo, la apoyatura guarda su valor como tal. En lugar del puntillo, sin embargo, la nota escrita es tocada primeramente, de manera que pareciera que el puntillo estuviese después de ella.”<sup>217</sup> Por su parte, C. P. E. Bach, sobre la misma apoyatura afirma que “de acuerdo con la forma común de interpretar esta apoyatura, encontramos que son la mitad de la figura que les continua, cuando son notas cuyo valor tiene las mismas mitades y, cuando contiene figuras desiguales, recibe dos terceras partes de ésta.”<sup>218</sup> De la misma manera, Joachim Johann Quantz describe que “cuando un puntillo se encuentra sobre la

<sup>215</sup> Die Vorschläge vor den Triolen werden auch kurz abgefertiget, damit die Natur der Triole deutlich bleibe. Traducido de: BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. C. P. Kahnt, Leipzig, 1925. p. 35. Consultado en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 3.2.2013.

<sup>216</sup> La petite note vaut les deux tiers et la grosse note l'autre tiers. Traducido de: TARTINI, Giuseppe. *Traité des Agrémens...op. cit.* p. 67.

<sup>217</sup> In deisen Fällen wird der Vorschlag länger gehalten. Bei den punctierten Noten hält man den Vorschlag so lang, als die Zeit der Note austrägt; anstatt des Puncts hingegen nimmt man erst den Ton der Note, doch so, als wenn ein Punct dabei stände. Traducido de: MOZART, Leopold: *Versuch einer Gründlichen Violinschule*. 3.Edición. Ed. Johann Jakob Lotter und Sohn, Augsburg, 1787. p. 196. Consultado en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 3.2.2013.

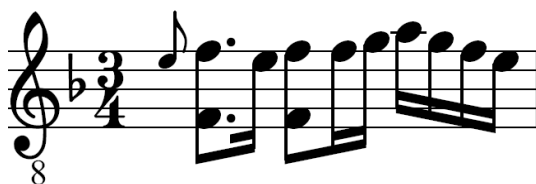
<sup>218</sup> Nach der gewöhnlichen Regel wegen der Geltung dieser Vorschläge finden wir, daß sie die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile hat, und bei ungleichen Theilen zwei Drittheile bekommen. Traducido de: BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über...op. cit.* p. 34. Consultado en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 3.2.2013.

nota donde se halla la apoyatura, se dividen en tres partes. La apoyatura recibe dos de ellas y la nota sobre la que la apoyatura se encuentra, la otra restante”.<sup>219</sup>



**Fig.11. Apoyatura que antecede a una corchea con puntillo**

4. Sobre una nota con valor de corchea con puntillo como en el compás 17 del *Amable*. Este caso es similar a la modalidad anterior. Siguiendo los mismos principios de los autores mencionados, la apoyatura recibe entonces el valor de corchea y las dos notas restantes de la figura, el de semicorcheas.



**Fig. 12. Apoyatura que antecede una corchea con puntillo-semicorchea**

5. Sobre una blanca con puntillo sobre la cual también se observa un trino (*tr*) como en el compás 32 del *Paspié*. En este caso la apoyatura podría interpretarse de acuerdo con lo que Tartini, C.P.E. Bach, L. Mozart y Quantz afirman sobre las apoyaturas sobre notas con puntillo. No obstante, dice L. Mozart, que “cuando uno desea realizar una apoyatura y subir a la siguiente nota continua, suena bien si se le aumenta un semitono antes de la nota principal.”<sup>220</sup> En este contexto, la nota blanca se toca como tal y la apoyatura toma el valor de negra. El trino entonces recae sobre la negra restante en el tercer tiempo.

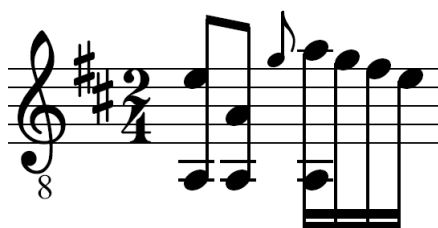
<sup>219</sup> Steht ein Punkt bei der durch den Vorschlag auszuzierenden Note, so theilt sie sich in drei Theile. Davon bekommt der Vorschlag zweene Theile (...) Traducido de: QUANTZ, Joachim Johann. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. C. P. Kahnt. Nachfolger, Leipzig, 1906. p. 31. Consultado en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 5.2.2013.

<sup>220</sup> Wenn man den aufsteigenden Vorschlag nur mit einer Note und aus dem nächsten Tone nehmen will; so klingt es gut, wen er gegen der Hauptnote einen halben Ton beträgt. Traducido de: MOZART, Leopold. *Versuch einer...op. cit.* p. 204. Consultado en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 6.2.2013.



**Fig. 13. Apoyatura que resuelve a una blanca con trino**

6. Sobre una semicorchea como en el compás 18 de la *Marcha de Nápoles*.



**Fig. 14. Apoyatura sobre una semicorchea**

7. Hay casos en los que la apoyatura cambia la articulación de un pasaje. Tal es el caso del *Paspié*, en el compás 21, en el cual la apoyatura colocada sobre la nota negra, de acuerdo con la definición del autor, tendría un efecto tal que ambas notas obtendrían el valor de corchea, como se observa en el primer tiempo del ejemplo siguiente. En el segundo tiempo, las dos corcheas imitan los dos tonos anteriores pero la articulación cambia. En el primer caso, el de la apoyatura, técnicamente se realizaría por ligado, es decir que la primera nota (la apoyatura) se toca y la segunda, se liga. En el segundo caso, el de las corcheas escritas como tales, ambas se tocan; resultando de esta manera una articulación distinta:



**Fig. 15. Apoyatura que cambia la articulación**

Por su parte, en las sonatas de MEX-Magn se encuentra otra apoyatura de la que no se tiene descripción en ninguno de los ejemplares. Esta modalidad no descrita por el autor sucede de la siguiente manera:

1. Apoyatura corta de doble corchea.<sup>221</sup> Ésta se encuentra en los compases 58, 59, 61 y 62 de la Sonata III; y compases 27 y 28 de la Sonata V. A esta apoyatura, C.P.E. Bach las describe como apoyatura corta – “*kurze Vorschlag*” – la cual “deberá tocarse lo más rápido posible de manera que no se note que la siguiente pierda valor.”<sup>222</sup> J.B. Merchi, para la ejecución de esta apoyatura de manera ascendente, llamada *Chute de 3*, recomienda que “después de haber tocado la primera de las 3 ó 4 notas, los dedos se dejan caer de manera sucesiva y rápida; como si fueran unos martillos pequeños, sobre las notas que se indican, observando que se [los dedos] caigan en los trastes correctos; de manera que la vibración se conserve y se comunique de una nota a la otra y que cada sonido se escuche con claridad. La observación de esta última regla es tan esencial que si los dedos se encuentran en posición horizontal,<sup>223</sup> [el sonido del] (...) ligado no perdurará y sonará sordo.<sup>224</sup>



**Fig. 16. Apoyatura o *Chute de 3***



<sup>221</sup> Esta ornamentación es relacionada por los editores Escorza-Robles con el *extrasino* (Vargas y Guzmán, Juan Antonio. *Explicación...* Ed. Escorza-Robles. Vol. I. *op. cit.* pp. 24-25) el cual consiste en un ligado ascendente, descendente o la combinación de ambos, el cual se ejecuta tocando la primera nota y produciendo los demás sonidos con ligados ejecutados por la mano izquierda. En la regla siete de Gaspar Sanz, que es a la que los editores se refieren para fundamentar esta relación, Sanz habla de que el *extrasino* debe ser ejecutado de acuerdo con la duración de la nota. Por ejemplo, si la nota indicada sobre la tablatura indica una corchea, el ligado tiene valor de corchea. En el caso de Vargas y Guzmán, la apoyatura de doble corchea se ejecuta lo más rápido posible.

<sup>222</sup> Sie werden (...) so kurz abgefertigt, daß man kaum merkt, daß die folgende Note an ihrer Geltung etwas verliert. Traducido de BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über...op. cit.* p. 34. Consultado en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 6.2.2013.

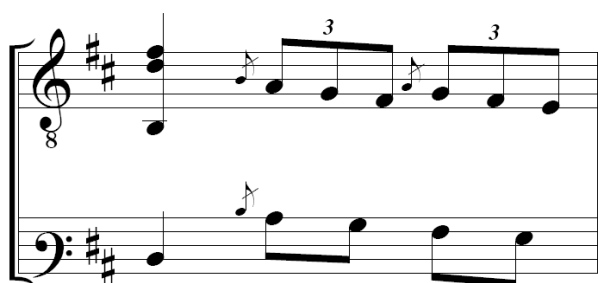
<sup>223</sup> J. B. Merchi se refiere a que, estando el dedo en dicha posición, este tocará con la yema del dedo; en lugar de la punta del dedo. De esta manera se evitan una ejecución incorrecta del ligado.

<sup>224</sup> Les Chutes, formées de 3 ou 4 notes de suite, sont assujetties aux principes établis ci – dessus; mais il faut faire attention aux règles suivantes. Après avoir pincé la pre. Des 3 ou 4 notes, on fait tomber les doigts successivement et rapidement, comme des petits marteaux, sur les touches des notes indiquées; en observant de les bien appuyer à mesure qu'ils tomberont sur leurs différentes touches, afin que la vibration se conserve et se communique d'une note à l'autre et que chaque son se fasse entendre clairement. L'observation de cette dernière règle est si essentielle, que si l'on pose les doigts à plat, les Chutes ne rendent que des son sourds. MERCHI, Joseph Bernard. *Traité des Agréments de la Musique Exécutes sur la Guitarre*. Madame Orger, París, 1777. p 12. Consultado en: [www.scribd.com](http://www.scribd.com), el 8.2.2013.



2. Apoyatura corta de corchea. Se encuentra indicada con el signo  y se interpreta de acuerdo a lo descrito por C. P. E. Bach. Su ausencia en el ejemplar de Cádiz, quizás se debe a que se trataba de un nuevo signo ya que, como lo afirma Allison Latham, “a lo largo del siglo XIX, [probablemente antes, como lo vemos en Vargas y Guzmán] los compositores comenzaron a escribir las apoyaturas largas con todas las notas implícitas, mientras que para la apoyatura breve se usaba el nuevo signo .”<sup>225</sup>

Esta apoyatura se observa siempre de manera ascendente como descendente para ser ejecutada sobre las primeras dos cuerdas; aunque también hay casos como el de la Sonata VIII que se encuentra sobre una nota de la tercera cuerda con y sin acompañamiento de bajo.



**Fig. 17. Apoyatura sobre la tercera cuerda, Sonata VIII, compás 6**

### El trino



Sobre el trino, Vargas y Guzmán describe a grandes rasgos cómo se realiza técnicamente, las situaciones en donde se deben realizar y en donde se deben realizar citando de manera textual lo afirmado por Gaspar Sanz en su *Instrucción de Música* de 1674. Asegura que cuando sobre una nota se encuentra indicada dicha ornamentación “se ejecuta teniendo el dedo índice firme en el sitio del signo que se ha de trinar, y con el largo se bate la misma cuerda, un punto más alto, guardando el tiempo o duración de la nota” [en los ejemplares de Veracruz añade] “teniendo presente los accidentes de la clave.”<sup>226</sup> En este caso plantea que el dedo índice y el medio sean los encargados de realizar los trinos, siendo estos dedos los que tienen más fuerza de la mano izquierda para realizar con mayor efectividad los trinos sobre una cuerda, como lo propone el autor.

<sup>225</sup> LATHAM, Allison. *Diccionario Enciclopédico... op. cit.* p. 94.

<sup>226</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra...Ed. Escorza-Robles...op. cit.* pp. 50-51.

Aunado a la fuerza de dichos dedos para realizar los trinos, recomienda que los trastes de la guitarra donde se consiguen de mejor manera, para lo que cita de manera textual a Gaspar Sanz, es “en las primas y segundas vacantes, si se tiene dedo desocupado; en las cuartas y quintas en el segundo traste, y en todas las cuartas divisiones de las cuerdas, [ya] que en estos sitios salen y vienen bien los trinos.”<sup>227</sup>

Así, los lugares de preferencia para realizar los trinos resultan de la siguiente manera:

Trinos en Vargas y Guzmán, 1773 y 1776	Trinos en Gaspar Sanz, 1674
	

**Cuadro 3. Trinos de Vargas y Guzmán y Gaspar Sanz**

Aquí surge una interrogante que ya ha sido discutida por numerosos guitarristas. La cuestión es si el trino se realiza a partir de la nota donde se encuentra el trino o la superior a éste. En mi manera de interpretar las definiciones de dicha ornamentación coincido con guitarristas como Gerardo Arriaga (1992)<sup>228</sup> en el sentido de que el trino se comienza a partir de la nota auxiliar. Sin embargo, una posición absoluta no es posible identificarla debido a que en ocasiones los métodos de guitarra son confusos en sus explicaciones y que entre ellos difieren entre sí.

Por otro lado, existe un gran número de libros para otros instrumentos referentes a la ornamentación, diccionarios de la época y métodos para otros instrumentos, que afirman haber distintos tipos de trinos. Por lo que, en este sentido, difiero de la idea de que la información sobre la ornamentación de la guitarra en los siglos XVII y XVIII, sólo es posible comprenderla a partir de los libros de guitarra como lo asegura Thomas Schmitt,<sup>229</sup> ya que de ellos surgen muchas interrogantes en la interpretación de las explicaciones y no es posible descifrar la posición de uno u otro autor. Me atrevo a decir que dichos autores – Gaspar Sanz, Santiago de Murcia, Pablo Minguet o Vargas y Guzmán – no estaban obligados, ya que del tema se sabía lo suficiente.

<sup>227</sup> VARGAS Y GUZMÁN. *Explicación de la Guitarra...* Ed. Escorza-Robles...*op. cit.* p. 51.

<sup>228</sup> ARRIAGA, Gerardo: *Técnica de la Guitarra.* *op. cit.* p. 96.

<sup>229</sup> SCHMITT, Thomas: *Sobre la Ornamentación en el Repertorio para Guitarra Barroca en España.* En: *Revista de Musicología Volumen XV. No. 1 Enero-Junio de 1993. Madrid.* p. 108. Consultado en: [www.thomasschmitt.wordpress.com](http://www.thomasschmitt.wordpress.com), el 11.3.2013.

En el mismo sentido, los guitarristas de los siglos XVII y XVIII no vivieron un mundo cerrado como lo es la guitarra moderna; no vivían de ser solistas ni intérpretes como lo es hoy en día. El guitarrista de esos siglos no vivía aislado del mundo musical y era solicitado en ensambles de cámara y orquestas realizando el bajo continuo, por lo que las reglas para las técnicas de ornamentación no sólo le correspondían a la música para guitarra. Los guitarristas además fueron compositores y, siendo la ornamentación un recurso de la composición, lo aprendieron conforme a reglas y leyes generales de la música del entorno en el que se vivía.

La guitarra, por el contrario tenía otras cualidades del sonido y de timbre con respecto a otros instrumentos, tal y como lo es en la actualidad. Para una ornamentación como el trino, esto significa poder realizarlo con ligados y a dos cuerdas, produciendo una articulación distinta y un efecto distinto; lo cual no era, ni es posible en otros instrumentos. En el caso de Vargas y Guzmán el efecto de campanela que se produce cuando el trino se toca sobre dos cuerdas no viene al caso en el ejemplar de Cádiz ya que el autor propone un trino que se realiza por medio de ligados, facilitando en gran medida su ejecución al ser sólo la mano izquierda la responsable de lograr la ornamentación; lo que significa que, en este caso en particular, los trinos se digitan a una sola cuerda.

Sin embargo, además de citar a Gaspar Sanz de manera textual y proponer un la realización del trino sobre una misma cuerda, ofrece información adicional de esencial importancia para la interpretación de este adorno al asegurar que los trinos se realizan “en las figuras mayores, como son semibreves, mínimas y semínimas, [en los ejemplares americanos añade] en compás ligero; y con semínimas [y] corcheas en [compás] largo, aunque el papel no lo advierta, es de mucho primor el practicarlos, por ser figuras que necesitan del trino [en los ejemplares americanos añade] o *arpeggio* para darles su perfecto valor”.<sup>230</sup>

De esta manera, el trino en 1773, como lo expresa en el ejemplar de Cádiz, se puede tocar en una sola cuerda; mientras que en 1776, se añade al repertorio técnico, la posibilidad de tocar el trino sobre dos cuerdas.

---

<sup>230</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra...* Ed. Escorza-Robles...*op. cit.* pp. 50-51.

Son entonces, tres las cuestiones por comprender para la realización del trino en la música de Vargas y Guzmán:

1. Si esta ornamentación se realiza a partir de la nota superior o de la nota principal sobre la cual se encuentra símbolo del trino (*tr*), como lo distingue Vargas y Guzmán.
2. Las notas sobre las que se aplica dicha ornamentación cuando no se encuentra indicado.
3. El proceso evolutivo entre los ejemplares.

### **El trino, desde la nota auxiliar o la nota real**

Sobre el primer aspecto no se puede llegar a una conclusión absoluta por las distintas maneras de interpretar lo afirmado por Vargas y Guzmán. Se pueden hacer conjeturas, analizar las posiciones de otros autores – aunque esto conlleve a más cuestionamientos y surjan más dudas – e intentar poner en práctica las opciones posibles para ver los resultados sobre el instrumento en la música de la *Explicación de la Guitarra*.

Frente a esta problemática, la postura de Vargas y Guzmán se inclina a la idea de que el trino se debe comenzar con la nota auxiliar, lo cual se fundamenta en los numerosos documentos de la época que confirman esta idea sobre la ornamentación en cuestión. Autores como Walther (1732), aseguran que el trino se realiza a partir de la nota superior sobre la cual se trina. Plantea que el trino “es una forma de expresión del canto y del tocar (de acuerdo a su naturaleza) la cual emplea la segunda mayor o menor, con respecto a lo indicado en el papel (...) que se ejecuta alternadamente de forma rápida y fuerte; de manera que se comience por la nota superior y se acabe por la nota real o inferior”.<sup>231</sup>

Tartini (1761) propone asimismo un trino que comienza siempre por la nota superior.<sup>232</sup> Al igual que C.P.E. Bach quien describe que el trino “tiene su inicio en la segunda superior sobre el sonido [en el que se encuentra el símbolo del trino]”.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> Trillo ist eine sing und spiel Manier, zu deren Expression (nach Beschaffenheit der Vorzeichnung) entweder die secunda major oder minor gebraucht, und diese mit der auf dem Papier gefeßten, (...) wechselsweise behende und scharf angeschlagen wird; jedoch dergestalt, daß man bei der höheren Note anhebet, und bei der tiefern, als gegenwärtigen, Note aufhöret. Traducido de: WALTHER, Johann. *Musikalisches Lexikon...op. cit.* p. 613. Consultado en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 5.4.2013.

<sup>232</sup> Tartini, Giuseppe. *Traité des...op. cit.* pp. 41-50.

Leopold Mozart (1787) por su parte confirma que el trino se comienza por la nota superior, declarando que “(...) se debe presionar fuertemente con el dedo en la nota sobre la cual se encuentra el símbolo *tr* y con el siguiente dedo se toca el siguiente tono que se encuentra a un tono o a medio, y se suelta de manera que los dos tonos siempre suenen alternadamente”.<sup>234</sup>

El ejemplo para demostrar su explicación es el siguiente:



**Fig. 18. Trino de Leopold Mozart**

En Francia, compositores como Jean- Philippe Rameau y Francois Couperin incluyeron tablas de ornamentos en sus publicaciones para clavecín donde se propone comenzar por la nota superior, como los autores mencionados.<sup>235</sup> Hay además otros compositores que tienen la misma concepción del trino.<sup>236</sup> Por otro lado, en España, son pocos los tratadistas que hablan del trino y de ornamentación en general. Pablo Nassarre, por ejemplo, diferenció dos tipos de ornamentación: el *trino* y el *aleado*. Sobre este último término, se encuentra una referencia dentro de la explicación de los símbolos de ornamentación en el *Poema Armónico* de Francisco Guerau. Pablo Nassarre, asegura de ambas ornamentaciones que:

“El trino es cuando a lo menos hay cinco sonidos sucesivos; y *aleado* cuando sólo [hay] tres. Llámese trino porque los antiguos los tres sonidos ejecutaban con tres dedos distintos en diferentes teclas, aunque proseguían con sólo dos. [...] En los clavicordios, arpas y demás instrumentos de cuerda, conviene que sea el trino todo aquel tiempo que viene de valor la figura; porque concluido con él cesa el sonido [...]. La ejecución del trino ha de ser cuando es con la mano derecha regularmente con el dedo tercero, y con el inmediato al pequeño. El que ha de comenzar, y acabar, ha de ser siempre el tercero, y en la tecla correspondiente al punto forzoso. [...] Los dedos

<sup>233</sup> (...) er nimmt allezeit seinen Anfang von der Secunde über Ton (...). Traducido de BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über...op. cit.* p. 41. Consultado en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 6.4.2013.

<sup>234</sup> (...) muß man den Finger, mit der man eine solche mit dem (tr) bezeichnete Note greift, stark niederdrücken; und mit dem nächst folgenden Finger den über diese Note stehenden höhern ganzen oder halben anschlagen, und wieder auf Lassen, so daß diese zwei Töne immer wechselsweis gehöret werden. Traducido de: MOZART, Leopold. *Gründliche...op. cit.* p. 220. Consultado en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 6.4.2013.

<sup>235</sup> RAMEAU, Jean-Philippe. *Pièces de clavecín*, París, 1724, bajo el nombre de Cadence, fol. 8b; COUPERIN, Francois *Pieces de Clavecin, Premier Livre*, París, 1717, bajo el nombre de *tremblement*. p. 75.

<sup>236</sup> TÜRK, Daniel Gottlob. *Klavierschule, oder, Anweisung zum Klavierspielen*. Leipzig, 1789, pp. 252-256; y a AGRICOLA, Johann Friedrich. *Anleitung zur Singkunst*. Berlín, 1757, pp. 94-97.

de la mano izquierda con que se trina, regularmente son el pulgar y el índice, siendo éste con quien comienza y acaba; hiriendo siempre con él la tecla principal del punto.

[La ejecución del *aleado* con la mano derecha] es de dos modos, porque tres sonidos de que consta tan solamente, de un modo es hiriendo la tecla principal con el tercer dedo y con el índice la de más abajo, volviendo a herir con el tercer dedo en el punto principal, que es en la tecla que puso primero. El otro modo es que después de haber pulsado la tecla con el dedo tercero, toca la de más arriba con el inmediato al pequeño, volviendo a pulsar la tecla de antes con el mismo tercero. [...] con la mano izquierda, el punto principal siempre se pulsa con el dedo índice, el de más arriba, con el pulgar y el de más abajo, con el tercero. Más propiamente se debieran llamar estos trinos que los otros, por constar tan solamente de tres sonidos; que los que llaman trinos, son muchos los sonidos; y nunca menos que cinco.”<sup>237</sup>

Cabe mencionar que esta descripción y diferenciación entre el trino y el *aleado* difiere de las definiciones antes comentadas. Por un lado, en la forma de ejecutar el trino propone que es la nota real la que comienza el trino, a diferencia de los otros autores que sugerían la nota superior la que comienza el adorno. Esta afirmación se deduce tras la digitación para ambas manos propuesta por Nassarre para su ejecución en el órgano. Por otro lado, propone que el *aleado*, al cual describe como otro tipo de trino, puede comenzarse por la nota principal o la nota superior o inferior sobre la cual se indica el adorno. Sobre cuándo emplear uno u otro tipo de *aleado*, no lo describe en su explicación. Sin embargo, deja abierta la duda sobre la nomenclatura al cuestionarla él mismo al preguntarse si no son los trinos los que deberían tener tres sonidos en lugar de cinco y los *aleados* los que deberían interpretarse con cinco notas. En este sentido, el primer tipo de *aleado* – que de acuerdo con el autor se compone de la nota principal, la inferior y de nuevo la principal – cabe en la descripción de C.P.E. Bach del mordente corto:



**Fig. 19. Mordente de acuerdo con C. P. E. Bach**

<sup>237</sup> NASSARRE, Pablo. *Escuela de Música op. cit.* pp. 470-471. Consultado en: [www.books.google.de/](http://www.books.google.de/), el 7.4.2013.

Si la función del mordente es la de “morder” la nota a la que se aplica la ornamentación como lo propone L. Mozart al asegurar que “dichas notas son *mordedoras*”,<sup>238</sup> entonces el segundo tipo de *aleado* es otro mordente. En este caso se trata de un mordente cuya ornamentación incluye la nota superior. Más adelante, el mismo autor declara que el nombre del ornamento no tiene importancia, sino más bien, la ejecución del mismo.

De la mención de Nassarre sobre la ejecución de los trinos en los instrumentos de cuerda y la diferencia que produce este efecto entre ellos y el órgano surge otra cuestión. De su declaración se puede deducir que dentro de los mencionados “instrumentos” incluye a la guitarra y a la vihuela. En estos instrumentos un trino largo – mayor a los cinco sonidos como el que propone Nassarre – tendría un efecto distinto al del órgano debido a que su sonido no es posible mantenerlo durante mucho tiempo. Es decir, un trino largo puede o no ser factible técnicamente. En un trino como el propuesto por Vargas y Guzmán en el ejemplar de Cádiz, generaría una mayor dificultad ya que más de cinco sonidos implica una mayor tensión de la mano izquierda, aunado a que cada orden se compone de dos cuerdas.

Sin embargo, al no es posible rastrear algún otro documento en el que se aborde la ornamentación en España, se debe considerar lo expuesto por Nassarre como un caso particular, más allá de afirmar que en toda España se interpretaba dicha ornamentación de la forma expuesta por el autor.

Pero veamos ahora los libros y métodos de guitarra que incluyen al trino como una herramienta de ornamentación. Vargas y Guzmán retoma algunos elementos de la *Instrucción de Música* de Gaspar Sanz para su explicación del trino la cual señala los lugares donde éstos se logran técnicamente de manera más efectiva en la guitarra. No obstante, la ejecución de esta ornamentación no es del todo clara en su descripción como se lee en la *Instrucción de Música*. Para Sanz “el trino y mordente son muy semejantes, pero también se distinguen, en que la voz del trino, no se firma donde se trina sino medio punto más abajo (...)”.<sup>239</sup>

Resulta difícil saber con esta afirmación lo que el autor quiere decir y cómo se aplica para la interpretación del trino en la guitarra. El único punto de referencia, aunque no ayuda del todo en la tarea de saber si el trino se comienza por la nota superior o la principal, es entonces diferenciar el trino del mordente; para saber, al menos, en qué se distinguen. Sanz describe

---

<sup>238</sup> (...) da diese (...) auch Beisser sind (...) Traducido de: MOZART, Leopold. *Versuch einer...op. cit.* p. 247-248. Consultado en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 6.4.2013.

<sup>239</sup> SANZ, Gaspar. *Instrucción de Música...op. cit.* fol. 8b. Consultado en: [www.bdh.bne.es/](http://www.bdh.bne.es/), el 15.4.2013.

que “el mordente se queda en el mismo traste que trina, y apaga allí la cuerda, pues porque la muerde, con razón le llaman los italianos mordente, a aquel modo de tañer la cuerda.”<sup>240</sup>

En estos términos, coincide con la declaración de Leopold Mozart sobre la función de “morder la nota” sobre la cual se aplica el adorno, por lo que un mordente en Sanz resulta entonces de la misma manera que el autor de la *Gründliche Violinschule*.

Sin embargo la cuestión del trino en Sanz continúa sin resolverse, ya que el mordente clarifica su propia interpretación, pero no la del trino. Se trata en este caso de un problema de sintaxis y de semántica como ya lo había señalado Thomas Schmitt. La palabra que tiene relevancia para Schmitt en la declaración de Sanz es la de “firmar”; para la que cita a Covarrubias (1611) quien afirma que la palabra firmar implica “la rúbrica, la inscripción y nombre escrito de propio mano, que hace firme todo lo contenido y escrito encima de la firma”.<sup>241</sup> Para Schmitt la cuestión se resuelve al asegurar que “firmar es la confirmación que se coloca bajo algo (...) [;] significa que se debe terminar un tono o semitono más debajo de lo que antes se ha tocado o trinado”.<sup>242</sup> La manera en que Schmitt conceptualiza el trino queda entonces de la siguiente forma:



**Fig. 20. Trino de acuerdo con Thomas Schmitt**

Esta forma de interpretar lo afirmado por Sanz puede corresponder a la manera de interpretar el trino comenzando por la nota auxiliar, como lo afirma Schmitt. No obstante y, siguiendo la idea de que no es posible tener una idea absoluta por las distintas posturas de los diversos autores, puede haber otra interpretación debido a que la problemática no se encuentra bien esclarecida con la palabra firmar, descrita ya por Schmitt. La palabra “firmar”, como lo define *Diccionario de la Lengua Castellana* (1726) y, en el mismo sentido de la definición de Covarrubias, “vale también lo mismo que afirmar en el sentido de estribar o hacer firme

<sup>240</sup> SANZ, Gaspar. *Instrucción de Música...op. cit.* fol. 8b. Consultado en: [www.bdh.bne.es/](http://www.bdh.bne.es/), el 15.4.2013.

<sup>241</sup> Citado en: SCHMITT, Thomas. *Sobre la Ornamentación...op. cit.* p. 6. Consultado en: [www.thomasschmitt.wordpress.com/](http://www.thomasschmitt.wordpress.com/), el 11.6.2013.

<sup>242</sup> TSCHMITT, Thomas. *Sobre la Ornamentación...op. cit.* p. 7.



alguna cosa”;<sup>243</sup> por lo que en efecto hay una nota que se afirma, aunque no necesariamente indica en este contexto que la nota comienza medio o un tono arriba sobre la cual se encuentra el símbolo del trino.

En efecto, la palabra “firmar” es importante en la declaración de Sanz. Pero la palabra “trinar” y la diferenciación que ofrece el autor de la *Instrucción de Música* del trino y el mordente son de importancia para descifrar la problemática. En el contexto y términos que los describe el autor, se trata de adornos descendentes: uno que regresa a la nota principal y otro que se queda “un punto más abajo” (no necesariamente más abajo de la nota auxiliar, como lo propone Schmitt). Si el mordente “se queda en el mismo traste que trina, y apaga allí la cuerda” y “la voz del trino, no se firma donde se trina sino medio punto más abajo” el trino podría comenzar por la nota principal, pero de manera descendente, terminando un punto más abajo que la nota principal.

Esta teoría se contrapone con la idea de Schmitt en el sentido de que para él “un trino que [comienza] con la nota principal, debería terminar con el mismo sonido con el que empezó”.<sup>244</sup> Sin embargo, habiendo Sanz estudiado con los mejores maestros en Italia, como él lo anuncia en el prólogo de la *Instrucción de Música*, la idea es muy factible. De hecho Lorenzo Penna, en *Li primi albori musicali per li Principianti della Musica Figurata*, obra conocida y difundida en España, incluye numerosos ejemplos donde el trino comienza por la nota principal y termina en la auxiliar como se observa a continuación:



Fig. 21. Trino de Lorenzo Penna<sup>245</sup>

De esta manera se podría continuar analizando a otros compositores y guitarristas españoles sin llegar a una conclusión absoluta. La misma incógnita de si el trino se comienza por la nota superior o la inferior también se encuentra presente en las descripciones de Lucas Ruiz de

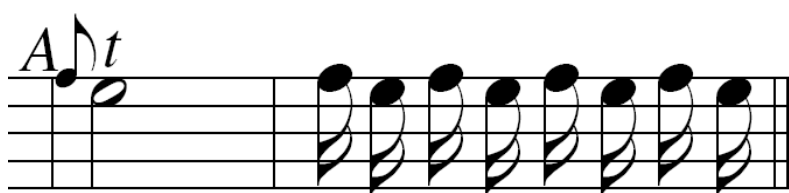
<sup>243</sup> REAL ACADEMIA ESPANOLA. *Diccionario...Tomo Tercero...op. cit.* p. 757. Consultado en: [www.books.google.com/](http://www.books.google.com/), el 13.6.2013.

<sup>244</sup> SCHMITT, Thomas: *Sobre la Ornamentación...op. cit.* pp. 5-6.

<sup>245</sup> Tomado de: PENNA, Lorenzo. *Li primi albori musicali per li Principianti della Musica Figurata*. Bolonia, Forni Editore, Bologna, 1684. p. 181. Consultado en: [www.books.google.de/](http://www.books.google.de/), el 16.07.2013.

Ribayaz<sup>246</sup> y Francisco Guerau,<sup>247</sup> guitarristas que no aportan mucho o nada en la clarificación de dicha problemática.

Pero esta problemática también se observa en métodos de guitarra que se publicaron en los mismos años a la *Explicación de la Guitarra* en Francia. Por un lado el método de guitarra de Michel Corrente describe que el trino en efecto se interpreta comenzando por la nota superior. Declara que “la cadencia o trino, se hace tirando en varias ocasiones con la misma velocidad sobre la misma cuerda, con uno de los dedos de la mano izquierda: de preferencia que no sea el dedo meñique ya que con éste es muy difícil [realizarlo]. Se comienza el adorno con la nota superior A. Se señala con una (t) o un (+)”.<sup>248</sup>



**Fig. 22. Trino de Michele Corrente**

Por otro lado, J.B. Merchi (1777) propone que la interpretación del trino se realiza de manera opuesta; esto es, comenzando por la nota principal:

“El trino consiste de una serie de mordentes o ligados [ascendentes] y descendentes rápidos y alternativos, como lo son las repeticiones de fa, sol, fa, sol. El trino se ejecuta así: no se toca como un mordente, sino que se deja que el dedo continuamente tocando de manera alternativa en varias ocasiones con ligados ascendentes y descendentes. Observe que el dedo deje que caiga de manera perpendicular sobre el traste en cada ligado ascendente y tire la cuerda hacia la palma de la mano en cada ligado descendente. Tenga en cuenta que el trino se puede comparar a la cadencia ligada o súbita.”<sup>249</sup>

<sup>246</sup> RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. *Luz y Norte Musical*. Melchor Álvarez, Madrid. 1677. p. 17. Consultado en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 20.06.2013.

<sup>247</sup> Guerau, Francisco. *Poema Harmónico*. op. cit. Fol. 4b. Consultado en: [guitareclassiquedelcamp.com](http://guitareclassiquedelcamp.com)

<sup>248</sup> La cadence ou tremblement, se fait en tirant plusieurs fois avec vitesse la meme corde, d’un de doigts de la main gauche: Il faut etudier par préférence celle du petit doigt étant la plus difficile. On commence la batterie par la note superieure A. On la marque par un (t) ou par une (+). Traducido de: Corrente, Michele. *Les Dons D’Apollon...* en: Delume, Caroline: *Méthodes & Traités*. op. cit. p. 13.

<sup>249</sup> Le trill est une suite de martellements ou de Chutes et de tirades rapides et alternatives, comme plusieurs fois fa, sol, fa, sol. Le trill se fait ainsi: on ne pince comme au martellement que le pr.fa et on laisse le doigt sur la touche qui rend ce fa jusqu’après l’execution rapide de plusieurs Chutes et tirades alternatives. Observez de laisser tomber le doigt perpendiculairement sur la touche à chaque Chute et tirer la corde vers la paume de la

J. B. Merchi, ejemplifica la ejecución del trino empleando para su ejecución técnica los ligados de la mano izquierda:



**Fig. 23. Trino de J.B. Merchi**

Esta diferencia en la postura de los dos autores, aunado al problema de sintaxis y semántica en los casos de Vargas y Guzmán, Gaspar Sanz y Lucas Ruiz de Ribayaz imposibilita la declaración de una posición absoluta; ésta no existe. Sin embargo, debido a que se trata de una regla de composición discutida por los compositores citados, la ejecución de un ornamento como el trino va más allá de una problemática generada por reglas de semántica y de sintaxis.

### **El trino cuando no está señalado y las diferencias en los ejemplares**

El siguiente aspecto relevante en la definición del trino en la definición de Vargas y Guzmán es la que se refiere al empleo de esta ornamentación cuando no se encuentra escrito sobre alguna nota en la partitura ya que para el guitarrista “aunque el papel no lo advierta, es de mucho primor el practicarlos”.<sup>250</sup> La propuesta es clara en el sentido de darle al intérprete la libertad de improvisar y emplear la ornamentación en los lugares que el intérprete crea necesario, tomando en cuenta los momentos o pasajes para los que el autor propone, los cuales se resumen en las dos posibilidades siguientes:

1. En “compás ligero - figuras mayores como semibreves (redondas), mínimas (blancas) y semínimas (negras)”.
2. En “compás largo – semínimas y corcheas”.

En primera instancia el autor propone emplear el trino en compases y figuras opuestas. Por un lado en compás ligero o *leggiero* que, de acuerdo con Fargas y Soler, “tiene un carácter de

---

main à chaque tirade. Remarquez aussi que le trill peut être comparé à la cadence jettée ou subite. MERCHI, Joseph Bernard. *Traite des Agremens...op. cit.* p. 18. Consultado en: [www.scribd.com](http://www.scribd.com), el 30.06.2013.

<sup>250</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra...Ed. Medina. op. cit.* p. 55.

ligereza y dulzura; esto es, dando a la ejecución mucha dulzura y agilidad”.<sup>251</sup> En teoría, Vargas y Guzmán propone trinar en este tipo de compás, sobre notas de larga duración, haciendo que los trinos sean técnicamente factibles para su ejecución. De otra manera, un trino en notas cuya duración fuera más corta, haría técnicamente su realización más difícil y no se escucharía gran diferencia entre las notas cuyo valor es corto con el trino. Por otro lado, propone su empleo en notas de menor valor en compás largo el cual, de acuerdo con Carlos José Parada Barreto, “indica el movimiento más pausado de cuantos se usan en la música: su carácter es grave y elevado”.<sup>252</sup>

Más allá de esta información, la del carácter del compás y el tipo de notas sobre las que se realizan los trinos, no ofrece el autor referencias sobre las funciones de los trinos y las posibilidades técnicas para su mejor interpretación. Sin embargo, si se quisiera añadir dicha ornamentación a pasajes de la música de Vargas y Guzmán, sería necesario analizar los pasajes melódicos en donde se encuentren trinos ya indicados por el autor, sus funciones los aspectos técnicos y sus posibles interpretaciones y formas de ejecución en la guitarra con la finalidad de seguir en la medida de lo posible el estilo del compositor.

Esta posibilidad se podría también enriquecer al analizar y comparar las posturas de otros autores sobre la utilización del trino cuando éste no se encuentra marcado sobre el papel y determinar si dichas ideas son factibles en términos de técnica y de interpretación en la guitarra.

En resumen, los trinos que están escritos en los manuscritos de Cádiz y Veracruz se encuentran ordenados de acuerdo al número del compás en donde aparecen y a la obra a la que corresponden, en la siguiente tabla:

---

<sup>251</sup> FARGAS Y SOLER, Antonio. *Diccionario de Música*. Imprenta de Joaquín Verdaguer, Barcelona, 1853. p. 115.

<sup>252</sup> PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música*. Imprenta de Santos Larxe. Madrid 1867. p. 248.

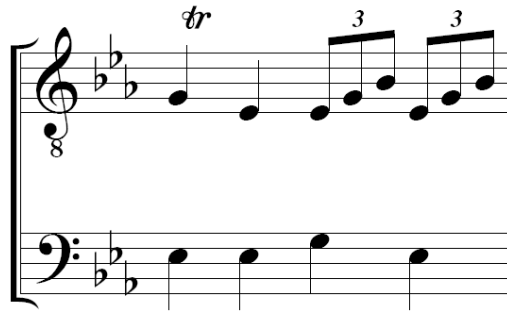
Manuscrito E-CAD		Manuscrito MEX-Magn	
Obra	Localización (compás)	Obra	Localización (compás)
Minueto V	5	Sonata I	14, 17, 33, 35, 55 y 79
Minueto VI	9	Sonata II	2, 3, 23, 24, 30, 33 y 37
Paspié	12, 16 y 32	Sonata IV	21
Amable	21	Sonata V	5, 33, 37
		Sonata VII	42, 45, 58, 82, 98
		Sonata VIII	7, 9, 11, 33, 37
		Sonata X	34
		Sonata XI	17
		Sonata XII	95

**Cuadro 4. Trinos en la música de ambos manuscritos**

En el rubro de los aspectos técnicos, Vargas y Guzmán propone que los trinos se realizan mejor “en las primas y segundas vacantes, si se tiene dedo desocupado; en las cuartas y quintas en el segundo traste, y en todas las cuartas divisiones de las cuerdas.”<sup>253</sup>

Sin embargo, esta regla no se cumple en todos sus términos ya que ambos ejemplares de la *Explicación de la Guitarra* rebasan las zonas preferentes para la realización del trino; por lo que se puede deducir que dichos trastes no son los únicos lugares donde se pueden realizar los trinos y las posibilidades para tocar dicha ornamentación, en lugar de reducirse a los trastes señalados por el autor, se amplían a todo el diapasón de la guitarra. De hecho, en toda la música del compositor, sólo hay dos trinos en los que se implica tocar cuerdas al aire y donde el trino se realiza sobre el primer traste; estos son los compases 12 y 16 del Paspié y el compás 17 de la Sonata XI.

<sup>253</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra...* Ed. Medina. *op. cit.* p. 55.




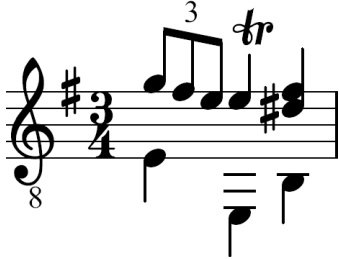
**Fig. 24. Sonata XI, compás 17**

En la práctica difiere entonces con lo descrito en la teoría ya que el ornamento del trino lo escribe de acuerdo a tres posiciones y un caso específico que implica el uso de cejilla. Se localizan sobre:

1. Una cuerda sobre cualquier traste sin acompañamiento de bajo.
2. El primero y segundo traste de las cuerdas 1, 2, 3 y 4 sin acompañamiento (como lo describe el autor).
3. Cualquier traste de la primera cuerda con acompañamiento de bajo tocado al aire.
4. La nota Fa sostenido con acompañamiento de la nota Si tocado en el segundo traste de la cuerda 5, en el que interviene el uso de cejilla.

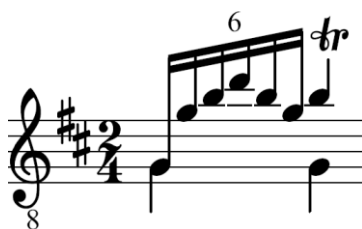
Con respecto a los dedos que el autor propone para la realización de los trinos delimita el uso de los dedos índice y medio, de los cuales el índice se queda fijo sobre el traste donde se indica el trino y el medio que realiza el trino. Otra opción de ejecución del trino que resultaría de intercalar dos dedos – el medio y el anular además del dedo índice que queda fijo – no es abordada por el autor.

Como ejemplo, podrían emplearse dos dedos – anular y el medio – en pasajes en donde hay cuerdas al aire donde el trino comienza en el segundo traste; como sucede en el compás 77 de la Sonata I y el 5 de la Sonata V:

Sonata I, compás 77	Sonata V, compás 5
	

**Cuadro 5. Trinos de la sonata I compás 77 y de la Sonata V, compás 5**

Hay casos como en el compás 82 de la Sonata VII, en los que un trino podría funcionar técnicamente con la utilización de dos dedos. En este caso, al estar el dedo medio ocupado en la nota Sol – segunda y sexta del seisillo – digitada sobre el segundo orden, podría hacerse uso del anular para comenzar el trino en la nota auxiliar Do en el primer orden y realizar la segunda nota auxiliar con el medio:



**Fig. 25. Trino de la Sonata VII, compás 82**

En el ejemplar de Cádiz, cuando la melodía que se encuentra marcada con el trino tiene un acompañamiento en el bajo, este se localiza en cuerdas que deberán ser ejecutadas al aire, por lo que el trino se facilita técnicamente y como digitación pueden usarse los dedos índice y medio de la mano izquierda, como lo propone el autor. En MEX-Magn, por el contrario, al haber bajos que se encuentran no necesariamente en cuerdas al aire, la digitación del trino puede realizarse con otros dedos como en el caso de la Sonata I compases 33 y 35, en donde se encuentra la nota Si en el bajo y cuyo trino se encuentra sobre la nota Fa sostenido. En este caso en particular se puede digitar con cejilla y trinar con el dedo anular o con el meñique y el anular:



Fig. 26. Sonata I, compases 33 y 35

Por otro lado y de acuerdo con las posiciones y funciones de los trinos en la obra de Vargas y Guzmán, se podrían añadir trinos siguiendo el estilo del compositor en casos específicos y sobre frases y pasajes que se imitan unos con otros como sucede en el *Minueto V* del ejemplar de Cádiz en donde podría realizarse un trino en el segundo tiempo del segundo compás (sobre la nota Mi), correspondiendo de la misma manera al compás cinco en donde se encuentra un trino que resulta del ascenso de un tresillo por grados conjuntos, el cual continua con negras de manera descendente.



A pesar de que dicho trino se mantiene dentro del estilo del autor, no entra dentro de ninguna categoría de los trinos de Vargas y Guzmán debido a que se encuentra, sí, sobre una cuerda que implica trinar sobre el primer traste, pero que tiene un acompañamiento en primer traste de la segunda cuerda.



Fig. 27. *Minueto V*, compases 1 al 5

Siguiendo el compás 32 del *Paspié*, donde el trino afirma el final de una frase, se podría añadir esta ornamentación correspondiendo en casos que se demuestre el final de una frase. Ejemplos de esta situación se dan en el mismo *Paspié*, compás 9 y en los compases 10 y 20 del *Minueto II*:



<i>Paspié</i> , compás 32	<i>Minueto II</i> , compases 9-10
	

**Cuadro 6. Paspié, compás 32 y Minueto II compases 9 y 10**

En el segundo caso, el del compás 10 del *Minueto II*, para que la apoyatura y el trino suenen claros sería necesario darle a la apoyatura el valor de negra para poder trinar sobre la nota La en el segundo tiempo y terminar el compás con los dos La con valor de negra.

### Ligadura

De acuerdo con la descripción de Vargas y Guzmán, la ligadura es producida al unir una voz con la otra y su ejecución se realiza por medio de un ligado ascendente o descendente – al igual que la apoyatura – de manera que, de los sonidos implicados en una ligadura, el primer sonido es tocado y el segundo producido por la acción de la mano izquierda.

En este caso, se trata de un ligado el cual era considerado una ornamentación.<sup>254</sup> Al respecto, los editores Juan José Escorza y José Antonio Robles, consideran que la ligadura se trata de “un elemento ornamental en sentido barroco y no como un recurso de fraseo en el sentido actual.”<sup>255</sup> Sin embargo, en la música de MEX-Magn se pueden observar motivos melódicos que por su rapidez, el autor los indica con el signo de ligadura para que se ejecuten técnicamente con ligados realizados por la mano izquierda con lo cual convierte al ligado en un recurso técnico y no más en un ornamento, además de que al mismo tiempo indican el fraseo de las notas. Esto se debe a que este tipo motivos melódicos comienzan con notas ejecutadas en las cuerdas graves, seguidas de escalas las cuales se realizan en las cuerdas inferiores, como se ve en los tres motivos melódicos con valor de fusa en la siguiente figura:

<sup>254</sup> La técnica de la guitarra que se denomina como “ligado”, fue considerado un ornamento. Gaspar Sanz (1674) y Francisco Guerau (1794) lo nombran “extrasino” el cual se indica con un arco sobre dos o más notas, de las cuales la primera es ejecutada por la mano derecha; y las demás, por la mano izquierda, como se emplea en la actualidad.

<sup>255</sup> VARGAS Y GUZMÁN. *Explicación...* Ed. ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO. Vol. i. *op. cit.* p. 20.



Fig. 28 Ligados de la Sonata II

### Pasos de tres y seis

Dentro de los temas de la ornamentación Vargas y Guzmán incluyó una demostración de la forma de ejecutar las figuras rítmicas de tresillos y seisillos, llamados por el autor “pasos de tres y seis”. El autor en su exposición alerta sobre la forma correcta de medir el tresillo de corcheas relacionando el valor de éstos con el de dos corcheas y el de semicorcheas, con el de dos semicorcheas; además de que asegura que dicha figura rítmica se puede hallar en todo tipo de compás. Al respecto de su ejecución no describe la forma de realizarlos sobre la guitarra. Sin embargo, hay casos en que en la música de E-CAD y MEX-Magn, los tresillos y seisillos de corchea o semicorchea contienen el signo de la ligadura, lo cual significa que las notas habrían de tocarse con ligados; aunque también los hay sin dicha indicación, lo que propone una ejecución tocando todas las notas del tresillo o seisillo. La ornamentación de los *pasos de tres y seis* de Vargas y Guzmán se muestra en la siguiente figura:

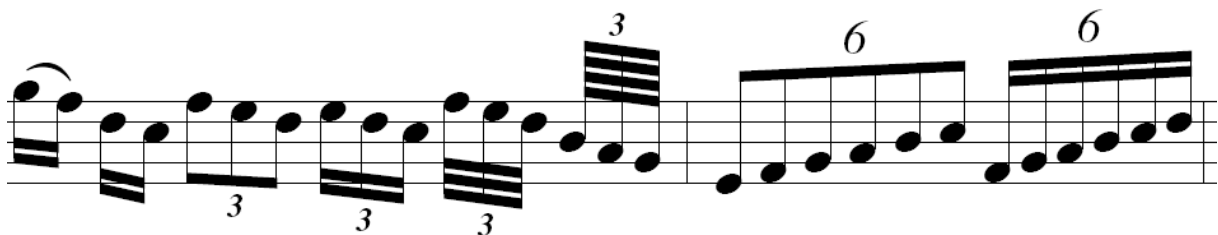


Fig. 29. Pasos de tres y de seis de Vargas y Guzmán

Cabe señalar que en la tablatura de algunas obras de E-CAD, hay motivos de tresillo indicados con el signo de ligadura los cuales incluyen tres notas que se ejecutan sobre dos cuerdas y cuyos sonidos representan intervalos de tercera, lo cual es imposible realizarse como un ligado, por lo los pasos de tres y seis no se restringe rítmica y melódicamente en motivos melódicos que ascienden o descienden por grado conjunto, como lo afirmaban los editores Juan José Escorza y José Antonio Robles sobre el ejemplar que ellos publicaron.<sup>256</sup>

<sup>256</sup> VARGAS Y GUZMÁN. *Explicación...* Ed. ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO. Vol. i. *op. cit.* p. 21.

Dicha situación se observa en casos como el Minueto IV de E-CAD, como se observa a continuación:



**Fig. 30. Tablatura de los compases 5-12 del Minueto IV de E-CAD<sup>257</sup>**

En realidad el punto más importante de la explicación de Vargas y Guzmán sobre los “passos de tres y seis” es la relación que hace el autor del valor de los tresillos con el de las corcheas, y su forma de ejecutarlos sobre la tablatura. Es ahí donde se observa de manera clara que el paso tres y de seis no es una ornamentación – como lo conciben los editores Juan José Escorza y José Antonio Robles – sino simplemente un motivo de tresillo. En la figura anterior la corchea indicada en la parte de arriba de la tablatura hace ver claramente la equivalencia del tresillo con el de dos corcheas. Por eso, las primeras tres figuras del compás se encuentran encerradas con el signo de ligado, las cuatro restantes son corcheas.

Cabe entonces preguntarse, ¿por qué incluyó el tema de la figura de tresillos y seisillos dentro de las ornamentaciones? La mencionada figura rítmica no fue incluida en el capítulo que hablaba de las figuras de la música.<sup>258</sup> Por otro lado al tener una relación cercana con la ejecución del ligado cuando este se componía de motivos melódicos que ascienden o descienden por grados conjuntos. En estos casos, dos de las corcheas podían ser ejecutadas por un ligado. Dicha situación se puede observar en la segunda figura de la página anterior (figura 29) de Vargas y Guzmán de los “passos de tres y de seis” en donde las primeras dos figuras de semicorchea contienen el signo de ligado.

<sup>257</sup> Tomado de: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra...* Ed. Medina. *op. cit.* p. 133.

<sup>258</sup> Capítulo V en E-CAD y Capítulo VIII en MEX-Magn.

## El calderón como ornamento

Por otro lado, Vargas y Guzmán, en MEX-Magn, hace uso de arpeggios sobre acordes que representan la tónica de la tonalidad sobre la que se encuentra una obra en numerosas ocasiones. El empleo de dichos arpeggios está directamente relacionado con el calderón y su uso como ornamento. De esta manera el autor anuncia la tonalidad de una sección en una obra cuando se encuentra escrito dentro de la misma. También lo emplea en los últimos compases para afirmar la tonalidad en la cual se termina de manera que en lugar de tocar el acorde cerrado o un acorde de tres notas que se tocan al mismo tiempo, lo realiza en forma de arpeggio. Esta forma de enunciar el acorde es a la que Vargas y Guzmán se refiere a que “es de mucho primor el practicarlos por ser figuras que necesitan de trino o arpeggio para darles su perfecto valor”.<sup>259</sup> El autor realiza los trinos o arpeggios empleando figuras rítmicas como seisillos de corchea, como en los finales de cada sección de la Sonata I. En otros casos, como en la Sonata IV, decide alargar el acorde de tónica realizando dos diferentes arpeggios; uno de semicorcheas (compás 33), y otro donde emplea figuras de corchea y dos semicorcheas.

En la Sonata V hace uso de seisillos de corchea. En la Sonata VII alarga el acorde de tónica primeramente con figuras de corchea y tresillos de semicorchea; y, posteriormente, tocando el acorde cerrado con figuras de corchea. Las Sonatas VIII y IX prolongan el acorde de tónica hasta por cuatro compases empleando diversos motivos rítmicos. Algunos de estos ejemplos se muestran a continuación:

Sonata IV	Sonata VII

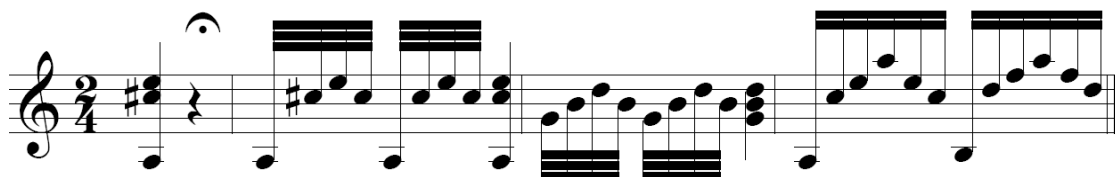
**Cuadro. 7. Sonata IV, compás 33 y cierre de la Sonata VII**

En el caso específico del calderón como ornamento, éste tiene la misma función de alargar el acorde de tónica sobre la cual se encuentra el pasaje de una obra. Vargas y Guzmán asegura que el calderón:

<sup>259</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra...* Ed. Medina. *op. cit.* p. 55.

“denota cláusula final. Esta se pone cuando en alguna sonada pide la composición se haya de hacer en tal paso [cadencia] algunas diferencias o finales de capricho, y poniéndole al instrumento obligado (que es a quien corresponde) el calderón, las demás partes cantantes esperan a que acabe de ejecutarlo y, así, cuando la guitarra acompaña sobre la del bajo, debe aguardar al instrumento que lo está cumpliendo, hasta que concluya.”<sup>260</sup>

Para realizarlo, continúa el autor, se realiza “un arpeado [arpeggio], lo más duplicado que se pueda, sobre aquella propia cláusula postura, o un seisillo que ligue con ella a la similitud de los de abajo, que con cualquiera de estos pasajes se habrá satisfecho su significación.” Los ejemplos que ofrece van desde arpeggios con figuras rítmicas de fusas, seisillos de las mismas y de corcheas, siempre resolviendo al acorde cerrado compuesto de la tónica la tercera y la quinta.



**Fig. 31. Calderón de Vargas y Guzmán**

El calderón, como lo describe Vargas y Guzmán es posible encontrarlo en tres ocasiones en las sonatas de MEX-Magn, los cuales se encuentran en pasajes dentro de las Sonatas V, VI y VIII.

Sonata V	Sonata VI	Sonata VIII

**Cuadro. 8. Calderones en las sonatas V, VI y VIII**

<sup>260</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio. *Explicación de la Guitarra...* Ed. Medina...op. cit. p. 56.

Para la ejecución de los calderones mencionados puede haber varias posibilidades como lo describe el autor. No obstante, sería necesario continuar en el motivo rítmico o pasaje melódico propuesto para lograr una ejecución natural. En la Sonata V, se podría imitar el arpeggio del primer tiempo; para la Sonata VI, podría hacerse lo mismo que el ejemplo anterior o continuar descendiendo sobre las notas del acorde en terceras hasta que el tresillo llegue de nuevo a la nota Sí y, para la Sonata VIII, arpeggiar el acorde de Fa sostenido mayor ya sea con figuras rítmicas de tresillos o de semicorcheas.

### **Técnica de la guitarra**

Son pocos los datos sobre la técnica de la guitarra los ofrecidos en la *Explicación de la Guitarra* por Vargas y Guzmán. En realidad es común no encontrar información al respecto en las publicaciones sobre el instrumento hasta antes de los *Principios para Tocar la Guitarra* de Federico Moretti de 1792 y de 1799. Si nos atenemos a los métodos de guitarra del siglo XVII y los publicados hasta 1770 los temas de la técnica se reducen a explicaciones mínimas sobre los movimientos de las manos, tanto para hacer el rasgueado como para el punteado; pero en su mayoría se tratan de explicaciones textuales que no eran correspondidas con ejemplos para ser practicados por el interesado, como se ve por primera vez en el método de Federico Moretti.

La digitación de acordes por la mano izquierda en los métodos publicados en España anteriores a la *Explicación de la Guitarra*, por ejemplo, fue demostrada de diferentes formas: de forma textual, en la que se explicaba con detenimiento la posición de los dedos sobre el diapasón de la guitarra; sobre la tablatura, donde se escribían los números para la tablatura italiana o letras para la francesa, según el acorde en cuestión y, por último, se incluían dibujos sobre de la mano izquierda haciendo la posición de la mano sobre el diapasón. En el caso de Vargas y Guzmán, las posiciones de acordes son explicados de manera textual y por medio de la tablatura italiana, con números sobre las líneas horizontales, que indicaban los trastes que deberían ser pisados en una cuerda en cuestión.

De manera concreta, la técnica en la *Explicación de la Guitarra* se encuentra expuesta en los Capítulos III, XIX, XX y XXI,<sup>261</sup> los cuales se reducen a algunos consejos generales y abstractos sobre el empleo de las manos sobre el instrumento, la mano izquierda, la mano derecha y los arpeggios. De hecho, los consejos son de tales características que podrían aplicarse a cualquier instrumento.

---

<sup>261</sup> Capítulos VI, XX, XXI y XXII en los ejemplares de Veracruz.

Las necesidades que describe se resumen en tres:

1. “Mejor disposición de la mano izquierda para la perfección de las posturas”.<sup>262</sup>
2. “Acomodar y disponer los dedos, de suerte que no estén violentos o sin alcanzar a la ligadura que deben.”<sup>263</sup>
3. “Sin que la mano padezca quebranto, lograr que la consonancia salga clara y perceptible.”<sup>264</sup>

Estos consejos acompañan a la explicación del diapasón y los nombres de las notas sobre los trastes de la guitarra. Para ello demuestra las notas en un diapasón con los seis órdenes. Sobre el uso de las manos de igual manera, Vargas y Guzmán subraya aspectos generales. En cierta forma, esto obedece a que su método de guitarra estaba destinado para el principiante y a que en realidad la música para punteado, sobre todo la incluida en el ejemplar de Cádiz, no ofrece mayores complicaciones. Sin embargo, nos da indicios sobre la posición de la mano izquierda con respecto al diapasón. Citando de manera textual a Gaspar Sanz, describe que esta mano se debe “aplicar la con garbo y bizarría al mástil, sin afianzarlo con el pulgar, haciendo fuerza en el medio de la espalda del mástil, inclinando la muñeca hacia las clavijas para que vaya derecha y se arqueen y extiendan mejor los dedos”.<sup>265</sup>

Dicha afirmación describe la posición de la mano izquierda como se emplea hoy en día. Por una parte, dice el autor que la mano debe aplicarse con fuerza, siempre y cuando no se fije la mano con la acción del pulgar. También deberá el pulgar mantener el equilibrio de la mano al estar en medio y en dirección de los dedos medio y anular. Además, el hecho de proponer que los cuatro dedos usados para tocar sobre el diapasón vayan arqueados, se deduce que se refiere a las dos falangetas de los dedos, evitando que alguna de ellas quede sin ser flexionada, lo que se consideraría un error técnico en la actualidad. Por último, la posición de la muñeca en el autor ofrece la posibilidad a los dedos de ampliar el rango de los trastes en una posición. La inclinación de la muñeca hacia las clavijas ayuda a lo que el autor propone sobre que “todos los primeros trastes, de cualquiera orden o línea que sean, se han de pisar

---

<sup>262</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra*. Ed. Medina...*op. cit.* p.57.

<sup>263</sup> Ídem, p. 59.

<sup>264</sup> Ídem p. 58.

<sup>265</sup> Ídem, p. 59.

con el dedo índice; los segundos, con el largo; los terceros y cuartos, con el anular; y los quintos y los demás, con el pequeño”.<sup>266</sup>

Así, sin que Vargas y Guzmán hable de las posiciones de la guitarra, nos indica los trastes que cada dedo tocaría en una posición,<sup>267</sup> la cual difiere de manera fundamental con la forma de manejar las posiciones hoy en día ya que el autor propone el uso del dedo anular para los trastes tres y cuatro en una posición; y el meñique para el quinto. De esta manera la mano izquierda, de manera opuesta a la recomendación del autor, estaría *violenta*. No obstante en la práctica, la música de E-CAD y MEX-Magn, está lejos de presentar posiciones en las que los dedos de la mano izquierda tengan que *estar violentos*.

Finalizando con la técnica de la mano izquierda y de acuerdo con lo demostrado en la práctica de la música, a los pocos aspectos mencionados de la técnica de la mano izquierda por el autor, se le añaden otros. En E-CAD, por ejemplo, se hallan aspectos técnicos como el empleo de acordes expresados en su *Nuevo Modo*, el uso de la cejilla para sus equivalentes, las ornamentaciones en todas sus formas comentadas, lo cual implica la realización de ligados ascendentes y descendentes, los acordes resultantes de la realización del bajo continuo para la guitarra que realiza el bajo continuo que se distinguen de los acordes del *Nuevo Modo* en su composición y en el número de notas y escalas con y sin acompañamiento de bajo. A estos elementos se le suman los encontrados en MEX-Magn en el que se observan, además de los aspectos técnicos encontrados en el ejemplar de Cádiz, otros como escalas ascendentes con ligados y escalas en terceras. Esto indica que la técnica empleada en la práctica, es decir, la usada en las sonatas de MEX-Magn, demuestra junto con el análisis de la técnica de la mano derecha en nuestro autor, que las sonatas fueron escritas posteriormente a la copia de este manuscrito.

En lo que se refiere a la técnica de la mano derecha, describe algunas consideraciones y consejos prácticos – a los que se refiere como *Advertencias* – referentes a la calidad del sonido y la forma de tocar el punteado sobre la guitarra.

En cuanto a la calidad del sonido, Vargas y Guzmán recomienda en sus advertencias la importancia de lograr un mejor sonido al “no tocar con mayor fuerza, porque antes hará mejor

---

<sup>266</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra*. Ed. Medina...*op. cit.* p.59.

<sup>267</sup> Se entiende por posición el lugar o el traste donde el dedo índice se encuentra. Si el dedo índice se encuentra en el traste uno, se dice que la mano se haya en la primera posición. Si se encuentra en el segundo, se habla de la segunda posición; y así sucesivamente.



melodía cuanto más sin violencia se tana, pues siendo la guitarra buena, no necesita lastimarle las cuerdas para que salga la voz.”<sup>268</sup>

En esta concepción en la que el autor busca una mejor calidad del sonido intervienen dos factores mencionados por el autor como la manera de usar la mano derecha en la realización del punteado y el instrumento mismo. Vargas y Guzmán previene implícitamente que si se toca con mayor fuerza de la requerida, puede provocar que el sonido no sea bueno y, aunque no señale los defectos de sonido que se producen cuando se toca con mayor fuerza de la requerida, se refiere a lo que se conoce como el trasteo, tomando en cuenta que las guitarras ya venían “entrastadas con ligaduras de alambre”. Este defecto del sonido en la guitarra, es propio del instrumento y es producido por jalar la cuerda más de lo requerido cuando esta se toca por alguno de los dedos de la mano derecha y que al soltarse produce un sonido percusivo sobre el diapasón de la guitarra. También se produce ese defecto de sonido por el mal acomodo de los dedos de la mano izquierda sobre el mástil de la guitarra o por un defecto en el instrumento.

Sobre esta problemática, Dionisio Aguado describe en 1820 la cantidad de fuerza que se le debía aplicar a la cuerda para tocar el punteado. El guitarrista describe que “si la fuerza es demasiada, el sonido sale áspero y desagradable: si es poca, resulta un sonido débil, de corta duración y nada brillante: entre estos dos extremos hay una porción de términos medios de que resulta un sonido que está dentro de los límites de lo agradable, y este es justamente el que se desea.”<sup>269</sup>

Con respecto al instrumento, no es el sonido percusivo el único de los defectos del sonido que Vargas y Guzmán quiere evitar al recomendar al guitarrista que no se toque con mayor fuerza. El autor presupone que el guitarrista contaría con una “guitarra buena” como lo declara en su advertencia. Sin embargo, aunque este fuera el caso, las guitarras aún estaban expuestas a factores climatológicos; a la construcción de la misma y a las cuerdas. La guitarra, en los años de la *Explicación de la Guitarra*, era sensible a factores climáticos que influían en la afinación del instrumento. Asimismo, las clavijas no proporcionaban una afinación precisa y, aunado al empleo de cuerdas de tripa, eran de fácil desafinación y difícil afinación. Al respecto, Fernando Sor, años después, coincide con lo expuesto por Vargas y Guzmán sobre la relación de que una buena guitarra produce un mejor sonido. A esta concepción añade de su

---

<sup>268</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra*. Ed. Ángel Medina Álvarez...*op. cit.* p. 42.

<sup>269</sup> AGUADO, Dionisio: *Escuela de Guitarra*. Segunda Edición. Imp. Massue, Madrid, 1825. p. 6.

experiencia que él mismo comprobado que una guitarra que en un principio no haya tenido un sonido propio puede cambiar su sonido al cambiar sus cuerdas.

Aunque Vargas y Guzmán no lo menciona, otro factor que determina la calidad del sonido dada la sensibilidad de las cuerdas de tripa es el uso de las uñas en la mano derecha.<sup>270</sup> Sobre este aspecto, autores como Fernando Ferandiere, quien utilizaba el mismo material de cuerda, habla del uso de la uñas en la mano derecha y de la sensibilidad de las cuerdas por el uso de ellas. El autor afirma que la guitarra “se tocará [...] sin necesidad de más uñas que lo que baste para herir la cuerda; y de la izquierda ninguna, pues de lo contrario romperían las cuerdas”.<sup>271</sup>

Ese mismo año, Antonio Abreu declara de manera contrastante que el uso de las uñas beneficia la calidad del sonido cuando la guitarra se ejecuta con la técnica del punteado. Además demuestra la mejor forma de obtener un mejor sonido determinado éste, por la forma de limar las uñas. El autor asegura que:

“Uno de los medios para tocar y herir con primor las cuerdas de la guitarra son las uñas; las cuales, después de cortadas con las tijeras lo que sea necesario, se afilarán y compondrán por los lados con una lija, o pizarrita suave de suerte, que han de quedar limpias y afiladas sin los tropiezos, que suelen quedar después de cortadas y de este modo no impiden al ejecutar figuras y carreras vivas; no deben estar largas, ni muy cortas, porque si están largas fácilmente se encorvan y al herir se detienen las cuerdas; si son cortas, no cazan las cuerdas; y así deben estar las uñas en un medio, y que mas estén en figura redonda que puntiagudas. Los Maestros Antiguos de Guitarra dicen, que se debe sacar el tono a la Guitarra limpio, sonoro y claro, sin arañar las cuerdas, con que suponen que se deben tocar con uñas; me ha parecido poner esto, porque hay algunos, que sin saber lo que es tocar Guitarra, afirman que han visto y aun se debe tocar con las yemas de los dedos [...]”.<sup>272</sup>

Federico Moretti en 1799 por su parte, asegura en el capítulo sobre la *Situación de la Guitarra* de sus *Principios para tocar la Guitarra de seis Órdenes* que “la mano derecha será bien que se tenga casi horizontalmente con las cuerdas, de cuya situación resulta que los dedos puedan

---

<sup>270</sup> En la *Explicación de la Guitarra* sólo se hace referencia al uso de las uñas para hacer los golpes de floreado en su Capítulo XIV del *Tratado de Rasgueado*.

<sup>271</sup> FERANDIERE, Fernando. *Arte de Tocar...op. cit.* p. 6. Consultado en: [www.bne.es/](http://www.bne.es/), el 12.12.2012

<sup>272</sup> ABREU, Antonio. *Escuela para tocar...op. cit.* pp. 40-42.

puntear con más facilidad, y que las uñas no incomoden; pues de otro modo, será imposible puntear con dulzura y armonía”.<sup>273</sup>

La discusión sobre la calidad del sonido, el instrumento, las cuerdas y su relación con la manera de tocar el punteado con y sin uñas sigue hasta el siglo XIX, en la que Dionisio Aguado y Fernando Sor, los dos exponentes españoles de la Época de Oro de la guitarra, tienen posturas distintas. Por un lado, Dionisio Aguado propone que el punteado puede hacerse con las yemas y las uñas o primero con las yemas y luego con las uñas. Sin embargo, su propuesta concibe unas uñas no tan largas al asegurar que se deberá pulsar con la parte de la uña que sobresale de la superficie de la yema. El autor describe el uso de las uñas en los puntos 35, 36 y 37 de su método y como se verá, la técnica del sonido en 60 años habría sido reinventada y revolucionada por los dos guitarristas, aunque ambos tuvieran posturas encontradas. Dice Dionisio Aguado que:

35. “...siempre había usado de ellas en todos los dedos” [...] pero luego que oí a mi amigo Sor, me decidí a no usarla en el dedo pulgar [...] porque la pulsación de la yema de este dedo cuando no pulsa paralelamente a la cuerda produce sonidos enérgicos y gratos, que es lo que conviene a la parte del bajo [...] en los demás dedos las conservo.

36. Considero preferible tocar con uñas para sacar [...] un sonido que no se asemeje al de ningún otro instrumento. [...] La guitarra [...] es dulce, armoniosa, melancólica: algunas veces llega a ser majestuosa [...] ofrece gracias muy delicadas, y sus sonidos son susceptibles de tales modificaciones y combinaciones, que la hacen parecer un instrumento misterioso, prestándose muy bien al canto y a la expresión.

37. Para producir mejor estos efectos prefiero tocar con uñas porque, bien usadas, el sonido que resulta es limpio, metálico y dulce; pero es necesario entender que no con ellas solas se pulsan las cuerdas, porque no hay duda que entonces el sonido sería poco agradable. Se toca primeramente la cuerda con la yema por la parte de ella que cae hacia el dedo pulgar, teniendo el dedo algo tendido (no encorvado como cuando se toca con la yema), y en seguida se desliza la cuerda por la uña. Estas [...] han de sobresalir poco de la superficie de la yema, pues siendo muy largas se entorpece la agilidad,

---

<sup>273</sup> MORETTI, Federico. *Principios para Tocar...op. cit.* p. 2. Consultado en: [www.bne.es/](http://www.bne.es/), el 11.12.2012.

porque tarda mucho tiempo la cuerda en salir de la uña, y también hay el inconveniente de ofrecer menos seguridad en la pulsación”.<sup>274</sup>

Por su parte, Fernando Sor propone sólo un uso único de las uñas y es como herramienta para la imitación del oboe, ya que este instrumento produce un sonido nasal. Fernando Sor ve con desagrado el uso de las uñas por los defectos que pueden producirse en el sonido, descritos en el punto 37 de Dionisio Aguado. Al usar sólo las uñas y sin que la yema del dedo participe en la ejecución ni en el movimiento de los dedos sobre las cuerdas, se produce un sonido muy parecido al del clavicémbalo que, en el caso de la guitarra por su tamaño puede resultar desagradable si se toca por mucho tiempo. Hasta hace unos años dicha concepción del sonido era utilizada de manera general en los guitarristas del siglo XX. El uso de las uñas para la realización del punteado lo rechaza Fernando Sor de la forma siguiente:

“Nunca en mi vida había escuchado un guitarrista cuya forma de tocar fuese soportable al tocar con las uñas. Las uñas pueden producir, pero muy pocas gradaciones en la calidad del sonido: los pasajes *pianos* no se pueden cantar, ni los *fortes* son lo suficientemente completos. Su rendimiento es (...) lo que el clavicordio era en comparación con el piano - los pasajes *pianos* siempre se hacían sonar; y en los *fortes*, el ruido de las teclas predominaba sobre el sonido de los cables. Es necesario que la forma de tocar del Sr. Aguado deba tener tantas cualidades excelentes, las cuales ya posee, para justificar el empleo de las uñas, y él mismo habría condenado su uso si no hubiese alcanzado tal grado de agilidad. (...) Su maestro tocó con las uñas, y brilló en un período en que se requerían pasajes rápidos solos de la guitarra, cuando el único objetivo era deslumbrar y asombrar. (...). Ni bien oyó algunas de mis obras cuando las estudió e incluso pidió mi opinión sobre su forma de tocar, pero siendo demasiado joven para condenar abiertamente la forma de la enseñanza de un maestro de su reputación, ligeramente señalé la inconveniencia de las uñas, ya que especialmente mi música estaba entonces mucho menos alejado de la digitación de los guitarristas en general de lo que es en la actualidad, y (...) tuvo éxito al tocar de todas las notas con mucha claridad, y si las uñas no le permitían dar la misma expresión que yo di, él ofreció una propia de sí mismo, la cual no estropeó nada. Fue sólo después de muchos años que nos

---

<sup>274</sup> AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra*. Impreso por Aguado. Madrid, 1843. pp. 6-7. Consultado en: [www.bne.es/](http://www.bne.es/), el 16.12.2012.

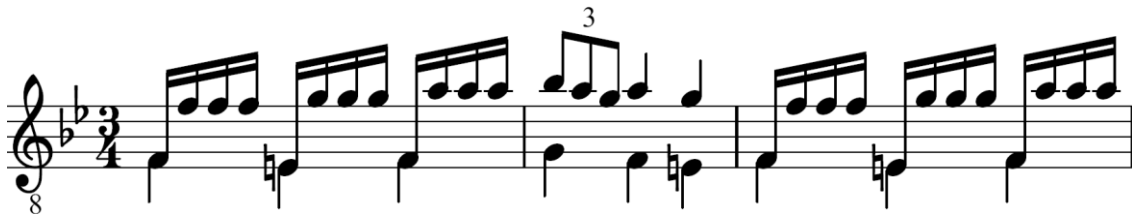
encontramos otra vez, que él entonces me confesó que si tuviera que empezar de nuevo, tocaría sin usar las uñas.”<sup>275</sup>

Los aspectos técnicos de la mano derecha de los Capítulos XIX, XX y XXI de la *Explicación de la Guitarra* se resumen en seis sugerencias que se refieren a los dedos que se usan de la mano derecha, las escalas, los acordes de tres notas, los de cuatro y el impedimento de colocar el dedo anular y el meñique sobre la tapa de la guitarra. El último capítulo referente a la técnica lo destina a los arpeggios. Por otro lado, en lo que se refiere a la técnica del punteado, aunque Vargas y Guzmán retoma y cita algunos de los aspectos técnicos de *la Instrucción de Música* de Gaspar Sanz, difiere en el uso del dedo anular y lo descarta de su uso en la técnica del punteado. De esta manera, los tres dedos de la mano derecha que contempla en su técnica son el pulgar, el cual ejecuta la voz del bajo, el índice y el medio, los cuales tocan las voces restantes.

En esta concepción, si se quisiera tocar la música de E-CAD y MEX-Magn empleando sólo los dedos pulgar, índice y medio, sería posible, aunque con algunas limitaciones. El usar sólo tres dedos traería dificultades en secciones que requieren una mayor agilidad, como en arpeggios con figuras de seisillos de semicorchea o fusas que se pueden encontrar en obras cuyo tempo marcado es de *Allegro*. Tal es el caso de la Sonatas I, VII y X. En dichos casos, es cuestionable si el autor no consideró el uso del dedo anular. Lo mismo sucede con el tremolo, como en la Sonata V (compás 17), aunque esté marcado con *tempo* de *Andantino* y la Sonata XIII (compases 32, 34, 85 y 87), marcado con tempo de *Allegro*.

---

<sup>275</sup> Never in my life have I heard a guitarist whose playing was supportable, if he played with the nails. The nails can produce but very few gradations in the quality of the sound: the piano passages can never be singing, nor the fortes sufficiently full. Their performance is (...) what the harpsichord was in comparison to the pianoforte—the piano passages were always jingling, and, in the fortes; the noise of the keys predominated over the sound of the wires. It is necessary that the performance of Mr. Aguado should have so many excellent qualities as it possesses, to excuse his employment of the nails; and he himself would have condemned the use of them if he had not attained such a degree of agility (...) His master played with the nails, and shone at a period when rapid passages alone were required of the guitar, when the only object in view was to dazzle and astonish. (...) He no sooner heard some of my pieces than he studied them, and even asked my opinion of his playing; but too young myself, to think of openly blaming the way of teaching of a master of his reputation, I but slightly pointed out the inconvenience of the nails, especially as my music was then far less removed from the fingering of guitarists in general than it is at present, and (...) he succeeded in playing all the notes very distinctly; and if the nails did not allow him to give the same expression as I did, he gave one peculiar to himself, which injured nothing. It was only after many years that we met again, and he then confessed to me that, if he were to begin again, he would play without using the nails. Traducido de: SOR, Fernando. *Sor's Method for the Spanish Guitar*. Translated by A. Merrick. R Cocks & Co., London, 1830. p. 17. Consultado en: [www.bne.es/](http://www.bne.es/), el 18.12.2012.



**Fig. 32. Sonata XIII, compases 32-34**

Siguiendo con la realización de escalas, el Capítulo XX<sup>276</sup> incluye un apartado que describe la realización de éstas en el que sugiere la alternancia de los dedos índice y medio de tal forma que éstos no se repitan. En la música de los manuscritos E-CAD y MEX-Magn, las escalas se encuentran en diferentes formas:

1. Ascendentes y descendentes.
2. Con y sin acompañamiento de bajo.
3. Escalas en terceras.
4. Escalas con ligados.

En dichas formas la propuesta del autor de utilizar los dedos índice y medio como recurso técnico único podría ser una opción viable, aunque también podría hacerse uso del dedo anular. Para las escalas cuya figura rítmica es de fusas, el autor propone el empleo de ligados. Por último, aunque no lo explica el autor, se encuentran escalas en terceras, para las cuales digita con los dedos índice y medio repitiendo la digitación para cada una de las terceras. De esta forma, se deja de lado una digitación que incluya el uso del dedo anular, el cual no cabe en la concepción de la técnica de Vargas y Guzmán.

En cuanto al uso del pulgar y su relación con la ejecución de acordes, retoma la idea de Gaspar Sanz de “tener gran cuidado con el dedo pulgar porque, como siempre toca la voz baja, cuando se hallan dos voces (aunque sean altas) se procurará que el dicho dedo explique la del bajo”.<sup>277</sup> Dicha idea se fundamenta en que el dedo pulgar ofrece una fuerza mayor que se traduce en un tono con mayor cuerpo. Sobre los otros dedos a utilizarse para ejecutar los acordes de tres tonos, el índice y el medio, sugiere que se toquen “juntos con el pulgar en esta

<sup>276</sup> SOR, Fernando. *Sor's Method for the Spanish Guitar*. Translated by A. Merrick. R Cocks & Co., London, 1830. Capítulo XXI. Consultado en: [www.bne.es/](http://www.bne.es/), el 18.12.2012.

<sup>277</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra*. Ed. Medina...*op. cit.* p.60.

clase de posturas, sin arañar las cuerdas, sino que a un tiempo hieran de modo que distintamente se perciban cada una de sus voces”.<sup>278</sup>

Dicha afirmación planteada ya por Gaspar Sanz, contempla el hecho de que el movimiento de los dedos sobre las cuerdas para Vargas y Guzmán no era superficial. Por el contrario, propone que el dedo ofrezca mayor presión a la cuerda hacia la tapa de la guitarra. Independientemente del uso o no de las uñas, esta concepción técnica provoca que el tono tenga más cuerpo del que se produce con el sólo hecho de *arañar la cuerda*. De esta manera, se perciben de mejor manera los sonidos de la guitarra. Gaspar Sanz agrega que, en lugar de *arañar las cuerdas* se deberá aplicar la fuerza necesaria para que el sonido se perciba.

Para los acordes de cuatro notas, aunque en la música de los dos ejemplares sólo en la Sonata VIII se encuentra un acorde con más de cuatro notas,<sup>279</sup> al impedir el uso del dedo anular, contempla que el dedo pulgar toque los dos más graves del acorde. Su ejecución, según el autor, se puede realizar de manera que el pulgar toque dos notas al mismo tiempo, es decir, que el movimiento del pulgar le sirva para tocar las dos notas más graves. Dicha opción funcionaría sin problemas en acordes cuyas dos notas graves proponen cuerdas vecinas, por ejemplo la tercera y la cuarta, la cuarta y la quinta o la quinta y la sexta. Sin embargo, al realizar esta opción, resulta técnicamente difícil controlar que la fuerza del pulgar no exceda ya que se necesita más impulso del dedo para realizar un movimiento que pueda tocar más de una nota.

Otra posibilidad, propuesta por Vargas y Guzmán es la de tocar la voz más grave y las dos más agudas con los dedos índice y medio en un arpeggio rápido el cual, al terminar su ejecución, continúa con la nota restante tocada por el pulgar casi de manera simultánea al arpeggio. Esta digitación, podría emplearse para cualquier tipo de acordes. Incluso para cuando se dan acordes de cuatro notas, resultantes de la realización del bajo continuo, propone primero tocar tres notas del acorde y luego complementarlo posteriormente, asegurando así que el uso del dedo anular se evite como se observa a continuación:

---

<sup>278</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. Explicación de la Guitarra. Ed. Medina... *op. cit.* p.60.

<sup>279</sup> El ejemplo de este acorde se encuentra en el análisis del calderón como ornamentación.



**Fig. 33. Acorde de cuatro notas**

La tablatura en este caso, propone el desglose de los acordes de manera que nunca se tocan cuatro voces al mismo tiempo. Primero se tocan tres de manera simultánea y luego se toca la nota restante, para prescindir así, del empleo de cuatro dedos de la mano derecha. Por otro lado, en cuanto al impedimento de colocar el dedo anular y el meñique sobre la tapa de la guitarra, sello característico de la técnica de la mano derecha del laúd y la vihuela, es considerado un error de acuerdo con el autor. La postura de Vargas y Guzmán sobre dicha costumbre la describe de la siguiente manera:

“Los dedos anular y pequeño de esta mano no se deben afianzar o poner en parte alguna del instrumento, como a muchos sucede, que el último en particular lo sujetan encima del puente de la guitarra, sino que estén libres sin estorbar a los otros para que tengan su uso libremente y sin el menor embarazo.”<sup>280</sup>

La posición de la mano colocada de esta manera, posando el dedo anular o el meñique obedece a autores como Alessandro Piccinini, quien describía la forma de colocar dichos dedos sobre la tapa del laúd de manera que “para a emplear bien la mano derecha cerrarás el puño, y después la abrirás un poco, de manera que las puntas de los dedos lleguen a las cuerdas, y el dedo pulgar esté extendido, y el meñique se coloca sobre la tapa; así está bien.”<sup>281</sup>

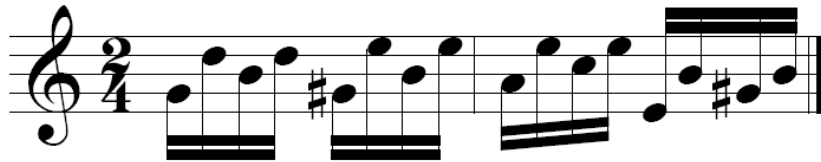
El *Tratado de Punteado* concluye el aspecto de la técnica con los arpeggios, su clasificación y su forma de realizarse. El autor clasifica seis tipos de arpeggios de acuerdo a la intervención

<sup>280</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra*. Ed. Medina...*op. cit.* p.60.

<sup>281</sup> Per imparare di tener ben la mano destra, chiuderai il pugno, e poi l'apairai un poco, tanto, che le punte delle dita siano incontra alle corde, & il deto Pollice stia longo, & l'Auricolare stia posato sopra il fondo, estará bene. Traducido de: PICCININI, Alessandro. *Intavolatura di Liuto et di Chitarrone. Libro Primo*. Appresso gl' Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, Bologna, 1623. p. 2. Consultado en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 14.05.2013.



del dedo pulgar en el arpegio. Los *arpeggios de dos movimientos*, como los denomina Vargas y Guzmán, consisten en arpeggios de cuatro notas digitados con el dedo pulgar y el índice, en donde el pulgar comienza toca la primera y tercera nota, mientras que el índice el segundo y el cuarto de ellos.



**Fig. 34. Arpeggios de dos movimientos**

Los de *tres movimientos* se tocan con los “tres dedos” de la mano derecha, comenzando por el pulgar, el medio y por último el índice; aunque señala que dicha digitación puede ser invertida. En términos de la técnica moderna la primera digitación, la que ejecuta el arpegio pulgar-índice-medio, podría ser *extraña* como Miguel Alcázar lo describe en su transcripción de las 13 Sonatas para guitarra. Sin embargo, de acuerdo a la posición de la mano derecha, como la describe Vargas y Guzmán, dicha digitación es factible ya que, al flexionarse la mano en la parte de la muñeca – como se muestra en la siguiente figura – y al no emplearse el dedo anular como lo propone Vargas y Guzmán, el dedo índice tiene mayores posibilidades de tocar las cuerdas agudas y el medio, por el contrario, se le facilita por naturaleza tocar cuerdas más graves. De cualquier manera, el autor menciona que la digitación se puede invertir.



**Fig. 35. Posición de la mano derecha en la técnica de Vargas y Guzmán**

Para los *arpeggios de cuatro movimientos* emplea la misma digitación pulgar-medio-índice-medio y su posible inversión (pulgares-índice-medio-índice), siendo ambas factibles para su ejecución. De esta manera, también se digitan los arpeggios de *seis* y de *ocho movimientos*, el cual, se asemeja al arpeggio que Vargas y Guzmán denomina “*de campanela*” en que componen del mismo número de notas; diferenciándose en que el *arpeggio de campanela*, después de tocar el pulgar la primera nota, continúa el arpeggio con la nota más aguda y no la más grave como se observa en el arpeggio de “ocho movimientos”.<sup>282</sup>

Arpeggio de ocho Movimientos	Arpeggio de campanela
	

**Cuadro 9. Arpeggio de ocho movimientos y de campanela**

### **Evolución de la técnica en la música de ambos ejemplares**

El desarrollo de los aspectos técnicos entre E-CAD y MEX-Magn es notable en cantidad y calidad. En este sentido, la música del ejemplar de Cádiz se compone de obras más pequeñas en extensión y son en términos de técnica y de composición más sencillas. Esta diferencia se debe a que las composiciones de MEX-Magn fueron escritas posteriormente a la copia de este manuscrito, ya que las composiciones para guitarra de punteado rebasan el marco teórico de la técnica expresado en ambos ejemplares.

Es incluso probable, que el autor en los casos expuestos donde el uso del dedo anular facilitaría la ejecución de dichos pasajes, haya considerado el empleo del dedo anular. Por mencionar un ejemplo, la música de E-CAD puede interpretarse con los tres dedos de la mano derecha – pulgar, índice y medio – sin mayores problemas. La música de MEX-Magn puede interpretarse, con las limitaciones comentadas, con los tres dedos de la mano derecha empleados para tocar la guitarra, como los define el autor.

<sup>282</sup> El arpeggio de campanela, como lo describe Vargas y Guzmán, es empleado por compositores para guitarra, vihuela y laúd de distintas maneras. David Kellner compuso en 1747 una obra titulada *Campanella [in] D-dur*, que se trata de una obra en arpeggios de seis movimientos, siguiendo la descripción de este arpeggio en Vargas y Guzmán lo describe. KELLNER, David: *XVI Auserlesene Lauten-Stücke*. Christian Wilhelm Brandt, Hamburgo, 1747. pp. 40-41.

Sin embargo, tendrían que realizarse digitaciones de ambas manos, incluso realizar pasajes que parecerían no ser naturales y que requerirían de una mayor precisión técnica de los dedos. Los arpeggios con figura rítmica de seisillos son un ejemplo de que usar sólo tres dedos harían su ejecución más difícil. Con el empleo del dedo anular, como probablemente fue considerado por Vargas y Guzmán para la interpretación de las sonatas de MEX-Magn, muchas de esas dificultades técnicas se solucionarían de manera natural para ambas manos.

También se encuentra la diferencia entre los dos ejemplares en pasajes cuyos contenidos temáticos contienen figuras rítmicas de menor a las semicorcheas. En E-CAD, por ejemplo, sólo el *Amable* y el *Allegro*, contienen figuras rítmicas de semicorcheas y la *Marcha de Nápoles* figuras de seisillos de corchas y fusas. Por el contrario, en sonatas con indicación tempo de *Allegro* en MEX-Magn, se hallan pasajes con elementos que demandan un mayor nivel técnico como arpeggios con figura rítmica de seisillos, escalas con figura rítmica de fusas, escalas en terceras en figuras de semicorcheas y tresillos de semicorcheas; por mencionar algunos.

### **La música para punteado en E-CAD y MEX-Magn**

En cuanto a la música para punteado incluida en E-CAD y MEX-Magn, coincido con el doctor Ángel Medina y con los editores Juan José Escorza y Juan Antonio Robles-Cahero en que son de corte didáctico. El doctor Medina sugiere que las “pequeñas obras” del manuscrito de Cádiz fueron escritas para la guitarra de seis órdenes; las primeras en su especie en la historia de este tipo de guitarra y asegura que la música, “casi siempre, se organiza en pequeñas frases, divididas con simetría en semifrases.”<sup>283</sup>

Las obras de guitarra que se incluyen E-CAD tienen entre ocho y diez compases por sección como lo describe el doctor Medina, mientras que las de MEX-Magn son mayores en composición y técnicamente más complejas; por lo que no se pueden encerrar en ese esquema. No obstante, a pesar de que la extensión de las obras en MEX-Magn excede en extensión a las de E-CAD, no se alejan de la simplicidad de la música del estilo galante: una polifonía simple, melodías cortas y cantábiles, una armonía reducida a estructuras armónicas donde predominan la tónica, la dominante y la subdominante y una diferencia marcada entre la parte principal de la obra donde se presentan las frases melódicas, ejecutada por la primera guitarra y el acompañamiento escrito en cifrado realizado por la segunda guitarra, la cual se

---

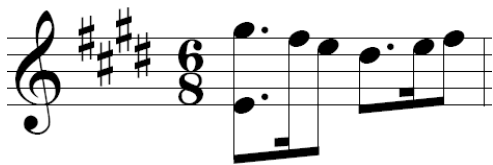
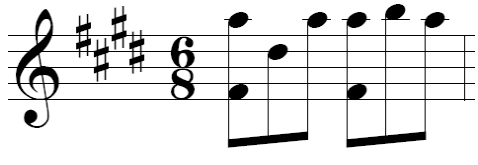
<sup>283</sup> MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. Citado en: MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Estudio Introductorio*. En: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio. *Explicación...op. cit.* p. XXXIV.

reduce a acordes en bloque que se componen únicamente de tres notas de acuerdo con el autor en el Tratado de Bajo.

De las obras incluidas en E-CAD los primeros ocho minuetos pueden agruparse en pares ya que están en tonalidad mayor y menor – Re mayor-Re menor, La mayor-La menor y así sucesivamente. Por este acomodo, aunque sólo se cumple en los primeros ocho minuetos, el doctor Medina coincide con la organización de Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero sobre las sonatas de MEX-Magn, quienes las organizan en grupos de tres, siendo la primera y tercera sonata de cada grupo en modo mayor y, la segunda, en menor. En esta concepción, se forman cuatro grupos de sonatas formados por las Sonatas I-II-III en el primer grupo, las Sonatas IV-V-VI en el segundo, las Sonatas VII-VIII-IX en el tercero, las Sonatas X-XI-XII en el cuarto y una que queda aislada, la Sonata XIII.

### **Versión de las 13 Sonatas de Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero**

En general, la “*Versión de las 13 Sonatas*” de Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero – Volumen III – se mantiene fiel al original. Sin embargo, hay algunos cambios que merecen comentario. Uno de esos cambios se da en la Sonata VI, en donde el contenido rítmico temático es modificado en gran parte de la sonata. En un principio, Vargas y Guzmán propone una figura rítmica de corchea con puntillo-semicorchea-corchea; pero no se mantiene constante, sino que cambia las dos primeras figuras por corcheas:

Sonata VI, contenido rítmico temático inicial	Sonata VI, cambio en contenido rítmico temático
	

**Cuadro 10. Sonata VI, compases 3 y 16 en MEX-Magn**

Los editores Escorza-Robles, en este caso, decidieron mantener el motivo rítmico expuesto desde el primer compás hasta el compás 39; lo cual me parece una decisión válida, pero no indispensable, pues por una razón el compositor decidió no mantener la figura rítmica durante la primera parte de la sonata.

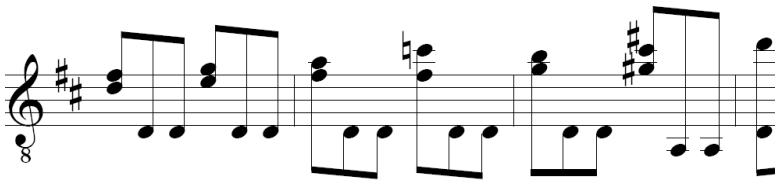
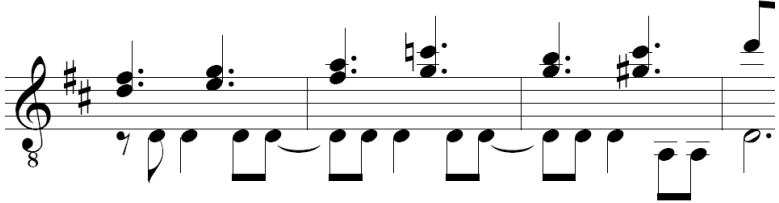
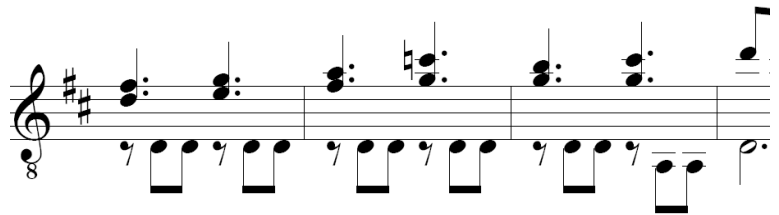
Una indicación que dicen hacer los editores Escorza-Robles en el compás 51 de la misma Sonata VI, es la supresión del 3# en la parte del bajo continuo; indicación que no se encuentra en el manuscrito original como se observa a continuación:



**Fig. 36. Sonata VI, compás 51 en MEX-Magn**

En otro orden y en un intento de corregir un error obvio en los compases 69 y 73 de la Sonata IX, la cual se encuentra en la tonalidad de Re mayor, la presente edición, escribe el símbolo de sostenido sobre la nota Sol y suprime el sostenido sobre la nota Do, dado que este se encuentra en la armadura. De esta manera no se corrige sino se afirma el error aparente del manuscrito de Vargas y Guzmán, en lugar de suprimir el símbolo del sostenido de ambas notas quedando las notas Sol y Do sostenido (por la armadura).

Esta situación es tomada en cuenta en la edición de Miguel Alcázar quien hace lo propio y deja que se forme la triada de La mayor con séptima de dominante como se ve en el siguiente cuadro:

Compases 67-70, Vargas, 1776	
Compases 67-70, Escorza-Robles, 1986	
Compases 67-70, Miguel Alcázar, 1991	

**Cuadro 11. Sonata IX, compases 67 al 70**

### **Relación de las Sonatas de MEX-Magn con las sonatas para guitarra del Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)**

En su artículo publicado en el año 2007, *Dos sonatas novohispanas para guitarra del siglo XVIII*, Antonio Corona Alcalde establece la posible relación de las sonatas incluidas en MEX-Magn con dos sonatas para guitarra que fueron encontradas en el Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII) que pertenecieron a una serie de catorce sonatas de formato similar a las de MEX-Magn de Vargas y Guzmán, esto es, para guitarra y bajo continuo.

En su artículo, Antonio Corona narra que el documento original de las catorce sonatas se encuentra perdido, pero sobrevive una copia moderna de dos de ellas arregladas para una guitarra supuestamente por el guitarrista Renán Cárdenas Pinelo (1916-1967) – hermano del compositor Guty Cárdenas y quien fuera un afamado guitarrista y uno de los primeros ejecutantes de guitarra en haberse graduado del Conservatorio Nacional.<sup>284</sup> De acuerdo con la

<sup>284</sup> Según Alejandro L. Madrid, los musicólogos mexicanos (aunque no especifica quienes) dan el crédito de primer guitarrista mexicano en haberse graduado del Conservatorio Nacional a Renán Cárdenas Pinelo. Sin embargo, argumenta Ophee, es Rafael Adame el primero en haber finalizado los estudios en esta institución. [www.editionsorphee.com/](http://www.editionsorphee.com/), consultado el 30.04.2014.

hipótesis de Antonio Corona, el arreglo de las sonatas fue hecho para ser tocado durante un concierto donde se presentó música del mencionado archivo y donde se incluyeron las dos sonatas, como se muestra en el siguiente programa del concierto:

**Morelia Colonial**

*X Concierto Reglamentario*

**PROGRAMA**

<p><b>D</b>OS SONATAS PARA GUITARRA          Sonata en mi mayor          Sonata en sol mayor</p>	<p>Anónimo</p>
<p>DOS VILLANCICOS          “Ha negliyo”          “Dos licenciados gorriones”.</p>	<p>Francisco Moratilla</p>
<p>CANTADA DE NOCHEBUENA          “Vengan, vengan, pastores amantes”</p>	<p>Anónimo</p>
<p>OBERTURA</p>	<p>Antonio Rodil</p>
<p>OBERTURA</p>	<p>Antonio Sarrier</p>

Guitarrista: *Renán Cárdenas*  
 Cantantes: *Margarita Lagos de Ayala, Ignacio Alvizu, Ignacio Magaña y Juan Fernández.*  
 Coros: *Escuela Popular de Música y Amigos de la Música*  
 Clave: *J. Jesús Estrada.*  
 Orquesta: *Amigos de la Música y destacados elementos de la Capital*

TEATRO “OCAMPO”. – Martes 30 de mayo de 1939. A las 21 horas.

**Fig. 37. Programa del concierto con las dos sonatas para guitarra**<sup>285</sup>

<sup>285</sup> BERNAL JIMÉNEZ, Miguel. *Morelia Colonial. El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*. Morelia, Michoacán, Sociedad Amigos de la Música, Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939, p. 17. Consultado en: [www.scribd.com](http://www.scribd.com), el 29.04.2014. Por protección a los derechos de autor, no se ha incluido la imagen original del programa.

En otra de sus hipótesis, Corona sostiene que las sonatas del documento original son “probablemente contemporáneas” a las de Vargas y Guzmán; “y de factura muy similar”,<sup>286</sup> ya que probablemente la segunda guitarra estaba escrita en un segundo sistema y probablemente en clave de Fa, como la segunda guitarra del manuscrito MEX-Magn. De la misma manera que Miguel Alcázar logró su arreglo para una guitarra de las sonatas del manuscrito veracruzano, Renán Cárdenas Pinelo pudo haber reescrito primeramente la parte de la primera guitarra y posteriormente, en una segunda ocasión, la segunda; como lo argumenta Antonio Corona al afirmar que “en la escritura se distinguen claramente dos manos”.<sup>287</sup>

De acuerdo con la copia moderna de las sonatas morelianas, realizada aparentemente por Cárdenas Pinelo y fuente única del artículo de Antonio Corona, la forma de las sonatas difiere de las de Vargas y Guzmán en que las primeras se componen de dos partes, mientras que las sonatas de Vargas y Guzmán sólo contienen una. No obstante, las sonatas que se contienen en MEX-Magn, fueron organizadas tonalmente en grupos de tres. De manera opuesta, las sonatas 5 y 8, fuente del artículo *Dos Sonatas Novohispanas*, se componen claramente de dos movimientos; como nos lo hace saber Miguel Bernal Jiménez en las *Notas Ilustrativas* al programa llevado a cabo en aquel concierto de 1939 quien daba cuenta que la Sonata en Mi mayor se componía de los movimientos *Allegro* y *Minué Magestuoso* y la Sonata en Sol mayor de un *Adaxio poco andante* y un *Allegro vivo*.<sup>288</sup>

Como menciona el articulista, desafortunadamente dichas hipótesis sólo se pueden corroborar utilizando las copias modernas, ya que la fuente original de las catorce sonatas para dos guitarras se encuentra perdida, lo cual impide la comprobación de las hipótesis que se puedan generar sobre las sonatas en cuestión. Tal es el caso del cuestionamiento hecho por Antonio Corona en el sentido de que los números que hacen referencia a la *Sonata No. 5* y a la *Sonata No. 8*, pudieran referirse, no al orden que éstas pudieran llevar dentro del grupo de catorce *Sonatas para Dos Guitarras* – como las cataloga Bernal Jiménez en 1952 – sino a sus tonos modales. En efecto, si se trataran de obras contemporáneas a las escritas por Vargas y Guzmán, la posición definida de una tonalidad mayor o menor, ya demostrado en la práctica, aun no adquiriría un reconocimiento de manera definitiva en la teoría española.

<sup>286</sup> CORONA ALCALDE, Antonio. *Dos Sonatas...op. cit.* p. 208.

<sup>287</sup> Ídem, p. 211.

<sup>288</sup> BERNAL JIMÉNEZ, Miguel. *Morelia Colonial. El Archivo...op. cit.* p. 19.



No obstante tres elementos deben ser considerados al analizar dicha hipótesis. El primero tiene que ver con que, si la copia fue realizada en efecto por Renán Cárdenas o por Bernal Jiménez, estaríamos hablando de dos músicos con preparación musical académica, quienes seguramente no habrían dejado de lado la información de que las sonatas estuvieran en el *quinto y octavo tono*. Además, como se puede leer en el título puesto en la parte superior de cada una de las hojas donde se encuentran escritas las sonatas en cuestión, no cabe la mayor duda de que se trata de la “Sonata Número Cinco para guitarra” y la “Sonata Número Ocho Para Guitarra” o “*Sonata N. 5 para guitarra*” y la “*Sonata No. 8 para guitarra*” – como está escrito en los papeles – y que se trata obras con los números “cinco” y “ocho” dentro de un conjunto de sonatas para guitarra, por lo que de ninguna manera sugiere modo tonal alguno.

Por último, la *Sonata No. 5*, en el supuesto caso de que estuviera en el quinto tono, no coincidiría con el *Quinto Tono* declarado por Vargas y Guzmán, al cual le corresponde el de Do mayor, mientras que al de la mencionada sonata se encuentra en la tonalidad de Mi mayor. Además, si se tratara de un modo transportado – el quinto tono transportado – como lo indica el articulista Antonio Corona, el cuarto tono de los explicados por Vargas y Guzmán no tendría razón de su existencia. En todo caso, ¿para qué exponer el cuarto tono si el quinto se puede transportar y de él obtenerse la tonalidad con cuatro armaduras?

Finalmente, si las sonatas en papel moderno incluidas en el artículo de Antonio Corona, son las que Bernal Jiménez hace referencia en las *Notas Ilustrativas* al programa del *X Concierto Reglamentario*, llevado a cabo en 1939, coincido con la descripción de las obras para guitarra realizada por el musicólogo oriundo de Morelia quien asegura que:

“Estas dos pequeñas sonatas son admirables por su aire juvenil y su correcta factura. Los primeros tiempos están contruidos en forma sonata y los últimos en forma suite, siguiendo en ésta los pormenores que se advierten en las suites de Bach: las representaciones de las fórmulas cadenciales de las dos partes de la forma. Son particularmente hermosos el *Minué majestuoso* y el *Allegro vivo* con que concluyen, respectivamente, las dos sonatas.”<sup>289</sup>

---

<sup>289</sup> BERNAL JIMÉNEZ, Miguel. *Morelia Colonial. El Archivo...op. cit.* p. 19.

## Conclusiones

Los últimos capítulos del tratado segundo hablan del modo de transcribir la cifra en notación y viceversa; para lo cual emplea las *Folías Italianas*, una obra de corta duración. Una vez transcritas, describe de manera textual – basando su descripción en la tablatura – paso por paso la forma de ejecutarlas sobre la guitarra, sus digitaciones y el orden de los dedos para lograr su ejecución. El último capítulo del tratado lo destina a describir la manera de tocar el “tiple”. Dicha inclusión sobre este instrumento se puede encontrar sólo en el E-CAD.

La apertura de Juan Antonio de Vargas y Guzmán a la transición por la que la guitarra, su técnica y su composición pasaron durante la segunda mitad del siglo XVIII, se muestra de mejor manera en el *Tratado de Punteado*. De su análisis, desarrollado en el Capítulo II de este doctorado, se formulan las conclusiones del siguiente cuadro:

Aspecto	Conclusión
Ausencia del <i>Tratado de Rasgueado</i> y las nuevas formas de escritura y ejecución	<p>La técnica del rasgueado no es más empleada por Vargas y Guzmán dados los siguientes factores:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ El autor compone música por notación para guitarra de punteado, por lo que el uso de los símbolos de las tablas de acordes de los estilos tradicionales de rasgueado resulta obsoleto.</li> <li>❖ La posición de Vargas y Guzmán para escribir y tocar por medio de la tablatura es de rechazo. Por el contrario la ejecución por nota de la guitarra es indispensable para poder tocar la música de ambos manuscritos. En este sentido, el autor evoluciona entre los manuscritos de manera que, si bien en 5 de las 14 obras del manuscrito de Cádiz incluye su equivalente en tablatura; en 1776, toda la música está escrita por nota; colocándose como pionero en España.</li> </ul>
La técnica y sonido	<p>Son pocos los elementos de técnica ofrecidos por el autor. Sin embargo se puede deducir que Vargas y Guzmán:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>❖ propone aminorar el fenómeno del trasteo al tocar con la fuerza necesaria.</li> <li>❖ no hace señalamiento sobre el uso de uñas para el punteado.</li> <li>❖ plantea el uso del dedo índice para el primer traste, el medio para el segundo, el anular para el tercero y cuarto; y el meñique para los demás; lo que contrasta con la idea del autor de que los dedos no deben <i>estar violentos</i>.</li> <li>❖ sugiere el uso de tres dedos: el pulgar el medio y el índice. No obstante, en la música de Vargas y Guzmán, hay aspectos técnicos en los que el uso del dedo anular, en términos de la técnica de la guitarra moderna, resultarían comunes.</li> </ul>
Evolución de la técnica	<p>Debido al notable cambio en la composición entre la música de los manuscritos de Cádiz y de Veracruz, la técnica en conjunto se ve influenciada por ese cambio. Muestra de los cambios se pueden ver en las sonatas marcadas con tempo de <i>Allegro</i> donde se observan figuras rítmicas de fusas y de tresillos de doble corchea.</p>
Ornamentación	<p>Vargas y Guzmán explica cuatro tipos de ornamentación. Tres de ellos musicales – la apoyatura, el trino y el calderón – y otro específico de la guitarra – los <i>pasos</i> o ligados. En la música del manuscrito de Veracruz también se pueden encontrar apoyaturas cortas de corchea y de doble corchea las cuales no son explicadas por el autor.</p>

**Cuadro 12. Conclusiones del Capítulo IV**

## **Capítulo III. El *Tratado de Punteado* Haciendo la Parte del Bajo**

### **Métodos de bajo continuo para guitarra y desempeño del guitarrista**

El hallazgo de una obra como la de Vargas y Guzmán ayuda a entender cómo “el creciente florecimiento de este tipo de instrumento coincide con el abandono paulatino de la práctica del bajo continuo.”<sup>290</sup> Adquiere además dicha importancia por su singularidad ya que resulta ser uno de los documentos pioneros en la guitarra solista. Probablemente es el primero en España, por lo que la práctica del bajo continuo, sería muy pronto abandonada por los guitarristas, dando paso a la Época de Oro de la guitarra en el siglo XIX.

La práctica de esta forma de acompañamiento fue contemplada desde los primeros métodos para guitarra de cuatro y cinco órdenes. El primero de los métodos conocidos de bajo continuo para guitarra en España se encuentra en el Capítulo Ocho de *Guitarra Española y Vandola* de Joan Carlos Amat. El inventor del *Alfabeto Catalán* de rasgueado, explica mediante una tabla que se muestra a continuación, la forma de acompañar con la guitarra el número de voces que se requiera acompañar. La tabla tiene por objeto lograr un acompañamiento partiendo de la voz del bajo de un coral u obra dada, de manera que a partir de dicha voz, el guitarrista elija el acorde apropiado.

La tabla se compone de “siete líneas de cifras” o acordes organizados en doce columnas. Al lado izquierdo de la tabla, se encuentra otra columna con las notas del hexacordo *ut, re, mi, fa, sol, la*, que indican las notas que caben dentro de los acordes en esa línea. El bajo entonces juega aquí un papel fundamental, ya que para armonizar o elegir el acorde adecuado, el autor propone poner atención al bajo para después consultar en cuál de las siete líneas se encuentra y de esta manera escoger uno de los acordes de esa línea.

Cuando las notas que componen el acorde no concuerdan con las demás voces de la triada propuesta en la parte que se acompaña, se buscará dicho acorde en las líneas 1, 3 y 5, de manera que se buscará la nota del bajo en la línea más alta y se buscará la misma letra en una de las líneas mencionadas hasta que se encuentre acorde que convenga a la triada que se habrá de acompañar. Los acordes en la línea 1 y 3 podrán ser acordes mayores o menores, los de la línea 5 únicamente mayores y los de la línea 7, menores.

---

<sup>290</sup> ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO. *Estudio Analítico...op. cit.* p. 36.

Dependiendo de cada obra que se acompañe, Joan Carlos Amat sugiere la posibilidad de tocar uno, dos o tres acordes por compás y, en caso de que una obra tenga contenidos temáticos imitativos, propone que se refiera a la voz más grave, como punto de partida para la armonización de las triadas, hasta que sea la voz del bajo sea expuesta.

fa, ut,	d	f	g	l	l	n	n	p	q	r	x	z
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
fol, re,	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
la, mi,	p	q	r	x	z	d	f	g	h	l	m	n
	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
fa,	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
ut, fol,	p	q	r	x	z	d	f	g	h	l	m	n
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
re, la,	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
mi,	x	b	z	b	d	b	f	b	g	b	h	b
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7

Fig. 1. Tabla de acompañamiento de Joan Carlos Amat, 1586<sup>291</sup>

Eran los albores del empleo de la guitarra para la realización del bajo continuo. Pero ya desde ese entonces, la guitarra se integraría al grupo de instrumentos de acompañamiento junto con el clavicémbalo y el órgano. Después de Joan Carlos Amat, el acompañamiento con guitarra debió haber tenido el éxito y el desarrollo necesarios para colocarse a la par de los instrumentos que por excelencia acompañaban. Esta situación se demuestra en la *Instrucción de Música* de Gaspar Sanz, quien incluyó doce reglas que analizan los diferentes acompañamientos de los movimientos del bajo.

De estas doce reglas resumidas en los “*Documentos y Advertencias Generales para Acompañar sobre la Parte con la Guitarra, Arpa, Órgano y Cualquier Otro Instrumento*” incluidos en la *Instrucción* de Gaspar Sanz, se pueden hacer algunas aseveraciones sobre la situación en la que se encontraba la realización del bajo continuo con la guitarra y la relación de ésta con otros instrumentos. Se puede deducir que la teoría sobre la realización del bajo

<sup>291</sup> Tomado de: AMAT, Joan Carlos. *Guitarra Española...op. cit.* p. 31.

continuo con guitarra en España estaba a la par con la de instrumentos como el arpa y el órgano. La guitarra se colocó como un instrumento apto para la realización del bajo continuo, por ser estos “*Documentos y Advertencias*” de los primeros publicados para el estudio de dicho arte. Cabe recordar que el primer gran compendio sobre la teoría del acompañamiento aparecería un siglo después, con la publicación de las *Reglas Generales* de Joseph de Torres. Sin embargo, como asegura Sanz, es con el organista de la Capilla Real de Nápoles, Christoval Carisani, con quien aprendió dicha técnica de acompañamiento durante sus estudios de composición en Italia.

Gaspar Sanz, en su prólogo, declara que su obra tiene como finalidad principal estar “al servicio de Dios” y alabar “con ella al Autor del Universo [y acompañar] a los Coros Angélicos”.<sup>292</sup> Para la probable participación en ceremonias religiosas como acompañante de algún coro o cantante, incluye dichas *Advertencias*, que podrán realizarse con las técnicas de rasgueado y de punteado. De la realización del bajo continuo, describe que el dedo pulgar de la mano derecha es el que toca la nota grave y los otros dedos tocan las demás voces. En este rubro, Vargas y Guzmán, como se ha comentado, difiere en cuanto al empleo de los dedos. Vargas y Guzmán, descarta la posibilidad de utilizar el dedo anular incluso para los acordes de cuatro notas.

En su *Instrucción de Música*, Gaspar Sanz identifica tres escalas de música las cuales se pueden acompañar empleando los acordes del *estilo italiano* y de manera punteada. La primera escala “la llama diatónica y natural porque sube el bajo de tono en tono con naturaleza y sin accidente”.<sup>293</sup> La realización del bajo continuo en esta escala, como dice Sanz, se realiza de acuerdo con la escala natural sin accidentes; es decir, a la nota Sol se le acompaña con las notas Si y Re, formando un acorde mayor; a la nota La se le acompaña con la nota Do y Mi, formando un acorde menor. Para las notas sostenidas, propone que éstas se acompañen con la tercera y la sexta – al igual que Vargas y Guzmán – y para los bemoles, propone acompañarlos con la tercera mayor y la quinta. Las otras dos escalas, se acompañan con terceras mayores y terceras menores respectivamente. Por último, con el fin de que el acompañamiento sea satisfactorio en el caso de que se acompañe a un cantante, propone que se transporte la guitarra una cuarta abajo, para más comodidad del cantante.

---

<sup>292</sup> Sn. Agustín, citado por Gaspar Sanz En: SANZ, Gaspar. *Instrucción de Música...op. cit. Prólogo al lector*. Consultado en: [www.bdh.bne.es/](http://www.bdh.bne.es/), el 15.4.2014.

<sup>293</sup> SANZ, Gaspar. *Instrucción de Música. op. cit.* Folio 2.

Un tema incluido en las *Advertencias* de Sanz, el cual fue retomado por Santiago Murcia y Vargas y Guzmán en sus respectivos métodos, es el del acompañamiento de las cadencias y las cláusulas de bajo, de las que distingue tres tipos: la cláusula de bajo, la de tenor y la de tiple. Asimismo, ofrece consejos para la mejor forma de disponer los acompañamientos en cuanto a los lugares preferenciales para acompañar. Vargas y Guzmán coincide con Sanz en este campo al declarar que se debe tocar un acorde en los tiempos fuertes del compás y, cuando se hallan contenidos melódicos ascendentes y por grados conjuntos, ambos autores coinciden en que se deberá acompañar la primera nota y la tercera, dejando sin acompañamiento a la segunda y a la cuarta.

En la *Regla Duodécima*, la cual se refiere a la forma de *conocer el tono de los bajos cromáticos de las Sonatas y Canciones Italianas*, Sanz habla de la importancia de poner atención a las armaduras en las obras provenientes de Italia, para darles a los acompañamientos las terceras correspondientes dependiendo de la armadura.

Esas eran las inquietudes que más ocupaban la atención de los guitarristas en su tarea como ejecutantes del bajo continuo a finales del guitarrista a finales del siglo XVII, ya que son sólo éstas las reglas que incluye un guitarrista completo como fue Gaspar Sanz. No obstante, ya en el siglo XVIII las cosas cambiarían para Santiago de Murcia quien, en 1714, publica el *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*, del cual tanto Pablo Minguet como Vargas y Guzmán, tomaron algunos elementos para sus métodos respectivos. El *Resumen de Acompañar* se divide en tres partes de las cuales la primera se demuestra con ejemplos escritos en clave de Fa y tablatura, los movimientos del bajo, las cadencias en los tonos de canto de órgano y ligaduras con y sin alteraciones y diversas digitaciones posibles para la misma triada formada desde un mismo bajo. También se explican los tonos de canto de órgano y las cadencias de éstos.

En la segunda parte del libro, se demuestran ejemplos de cómo se colocan los acompañamientos de acuerdo a los tipos de compás más usados. En este terreno, Santiago de Murcia es más específico que Gaspar Sanz y Vargas y Guzmán. Describe diez tipos de compás utilizados en España y sus equivalentes en Italia y la forma de acompañar mejor de acuerdo a las figuras y contenidos rítmicos de manera explícita.

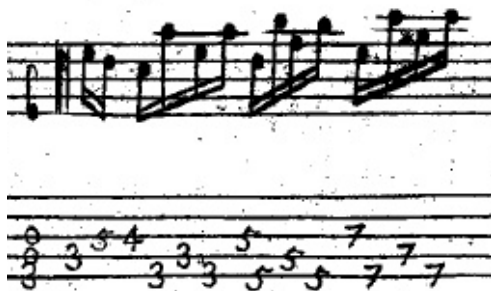
De los ejemplos dados por Santiago de Murcia, se puede deducir que los bajos con figuras rítmicas de negra, blanca o redonda, se acompañan con dos voces. Las corcheas, cuando ascienden o descienden por grados conjuntos, se acompañan la primera y la tercera, como lo

proponen Sanz y Vargas y Guzmán. Cuando un contenido rítmico de corchea y dos semicorcheas se presenta en el bajo, el acompañamiento se realiza sobre la corchea. Lo mismo sucede en casos en donde los contenidos rítmicos contienen semicorcheas. Sin embargo, hay casos como el que se muestra a continuación, en que una corchea estando en tiempo débil, se acompaña al no descender por grados conjuntos.



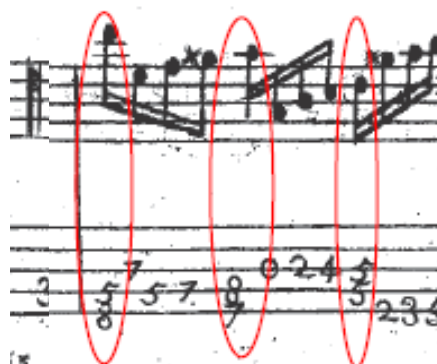
**Fig. 2. Acompañamiento de corcha en tiempo débil de Santiago de Murcia**<sup>294</sup>

Cuando el bajo realiza acompañamientos sobre acordes arpegiados, no se añade voz alguna.



**Fig. 3. Acompañamientos sobre acordes arpegiados de Santiago de Murcia**<sup>295</sup>

En otro ejemplo con figuras de semicorchea, Murcia añade una voz al bajo.



**Fig. 4. Acompañamiento de figuras de semicorchea con una voz**<sup>296</sup>

<sup>294</sup> Tomado de: MURCIA, Santiago. *Resumen de Acompañar...op. cit.* p. 46.

<sup>295</sup> Ídem.

<sup>296</sup> Ídem. Los círculos en rojo son propios de esta tesis.



La gran mayoría de los acompañamientos añadidos al bajo o “golpes llenos” como los nombra Santiago de Murcia, se componen de dos voces además del bajo. Sólo es un caso en donde esta regla no se cumple como se observa en el ejemplo ocho, en donde a un bajo, en este caso la nota Fa, se le colocan tres voces adicionales: La-Do-Fa.



**Fig. 5. Acompañamiento de la nota Fa con tres voces además del bajo**

La tercera parte del libro contiene diversas piezas para guitarra sola entre las que se encuentran danzas, contradanzas, minuetos, folias, entre otras más escritas en tablatura y con acordes del *alfabeto* italiano.

Las *Advertencias* de Sanz siguieron teniendo validez entre los guitarristas del siglo XVIII ya que fueron incluidas por Pablo Minguet en sus *Reglas y Advertencias Generales* hacia 1754. En su método para guitarra, Pablo Minguet, incluye un apartado titulado “*Reglas y Advertencias Generales para acompañar sobre la Parte con la Guitarra...*” en donde “recopila” – aunque se trata en realidad de una transcripción – las doce reglas de Gaspar Sanz. También incluye un extracto de las escalas de Santiago de Murcia en una serie de tablas donde se escriben los acompañamientos de cada nota de la misma manera en que son presentados en el *Resumen de Acompañar*. Las explicaciones sobre las escalas, son también transcritas del texto de Santiago de Murcia, aunque en este caso, menciona haber seguido al autor. En otras tablas, Pablo Minguet, ejemplifica la forma de acompañar escritos en sobre dos pautas y, por último, transcribe los ejemplos de Gaspar Sanz de las doce *Advertencias* de su *Instrucción de Música* antes comentadas.

### **Las Reglas Generales de Acompañar de Joseph de Torres**

De manera similar al caso de Pablo Minguet, Vargas y Guzmán retomó las *reglas* de otro autor – Joseph de Torres, organista y autor de las *Reglas Generales de Acompañar* – y las incluyó en su método para guitarra; con la diferencia de que Vargas y Guzmán adaptó los ejemplos incluidos por el organista en sus *Reglas Generales*, para la guitarra.

La relación entre el *Tratado de Bajo* de Vargas y Guzmán con la obra de Joseph de Torres es estrecha y de gran importancia para la obra del guitarrista gaditano ya que constituye la columna vertebral de las reglas expuestas y adaptadas para la guitarra de gran parte, si no es que todos los contenidos en el método del organista español que Vargas y Guzmán incluyó en su método de bajo continuo para su propio instrumento. Cabe preguntarse, ¿por qué utilizó Vargas y Guzmán una obra como la de Joseph de Torres?

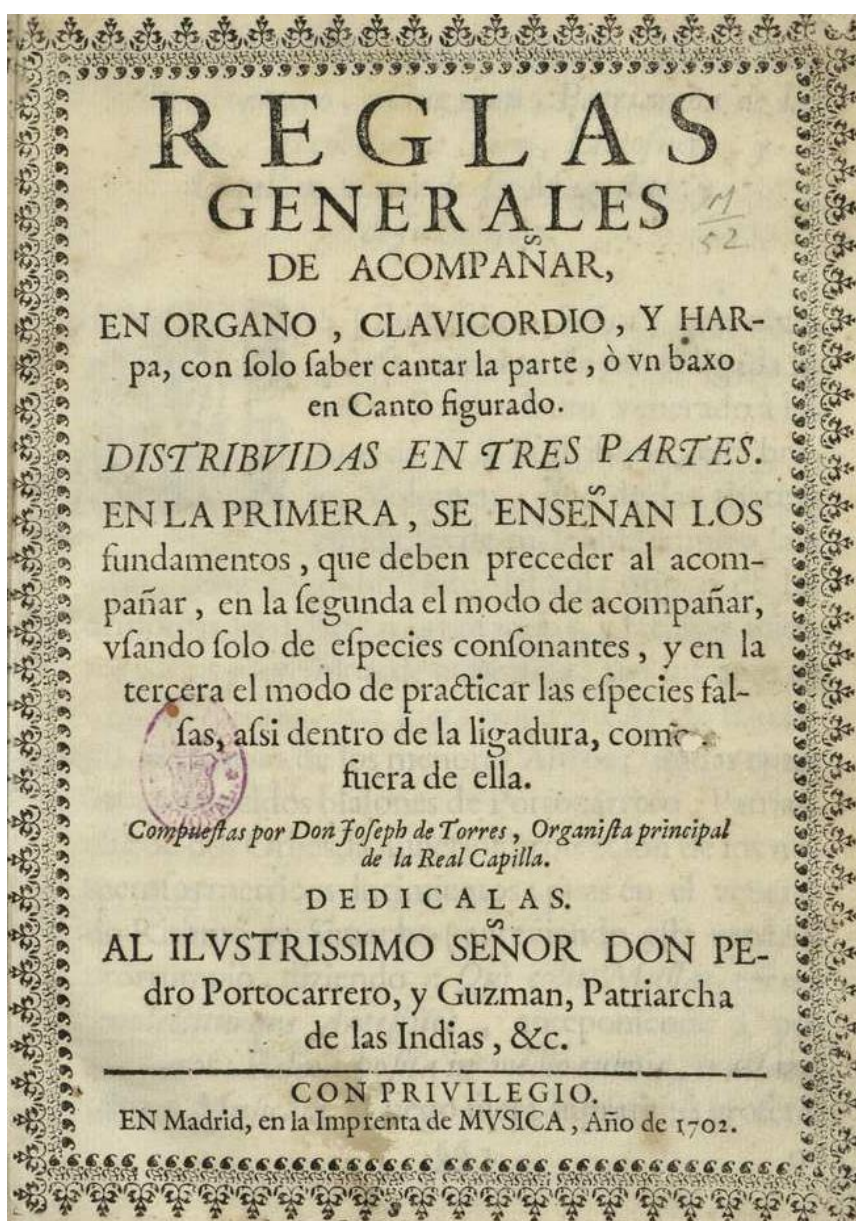
La idea de recurrir y fundamentar su método de bajo continuo para guitarra en una obra cuyo autor fuera organista y maestro de capilla obedece al concepto que se tenía sobre el nivel de conocimientos que debía tener un músico con esas características, debía ser el más capaz de los músicos en todos los rubros de este arte. Dicho de otra manera, en una época en la que se pueden encontrar documentos citados de forma textual, a Vargas y Guzmán le resulta práctico hacer lo mismo con la obra de un organista, la cual ha sido publicada y aceptada por los colegas del gremio. En este sentido, lo único que implicaría sería adaptarlo de la manera más conveniente para su instrumento.

Es eso lo que Vargas y Guzmán hizo con las *Reglas Generales* cuyas características hacían de este método el primero en ser publicado especialmente para el bajo continuo en España y que, a diferencia de muchos de los métodos y libros de teoría de la época, comprendía las reglas más empleadas y necesarias del bajo continuo sin abarcar otros rubros amplios de la música – el canto llano, el canto de órgano y el contrapunto – como sucede en otros métodos; evitando ser una fuente voluminosa.

En el año de 1700, Joseph de Torres abrió su propia imprenta en la ciudad de Madrid a la que llamó la *Imprenta de Música*, la cual se convertiría en la primera imprenta dedicada exclusivamente a la imprenta de la música en España. En ella se publicaron, además de la primera edición de su método de acompañamiento para el órgano, el clavicordio y el arpa, obras pertenecientes al rubro de la teoría de la música como *Fragmentos Músicos* de Pablo Nasarre (1700) y el *Compendio Numeroso de Cifras Armónicas con Teórica y Práctica para Arpa de un Orden, de dos Órdenes y Órgano* de Diego Fernández de Huete (1702-1704).

Las *Reglas Generales* fueron editadas en dos ocasiones. La primera de ellas, fuente principal del *Tratado de Bajo* incluido en la *Explicación de la Guitarra* de Vargas y Guzmán, fue publicada en el año de 1702, con el título:

*Reglas Generales de Acompañar en Órgano, Clavicordio, y Arpa, con solo saber cantar la parte, o un bajo en canto figurado. Distribuidas en tres partes. En la primera, se enseñan los fundamentos, que deben preceder al acompañar, en la segunda el modo de acompañar, usando solo de especies consonantes, y en la tercera el modo de practicar las especies falsas, así dentro de la ligadura, como fuera de ella. Compuestas por Don Joseph de Torres, organista principal de la Real Capilla. (...).*



**Fig. 6. Portada de las *Reglas Generales* de Joseph de Torres<sup>297</sup>.**

<sup>297</sup> Tomado de: TORRES, Joseph de. *Reglas Generales...1702. op. cit.* consultado en [www.bne.es/](http://www.bne.es/), el 30.02.2014.

Años más tarde, en 1736, la obra fue editada por segunda vez. En esta edición, errores claros fueron corregidos y se incluye un agregado – el *Capítulo IV* – que analiza el acompañamiento siguiendo el estilo italiano:

*Reglas Generales de Acompañar (...) Añadido ahora por un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las obras de música, según el estilo italiano.*

Sin embargo, el manejo del acompañamiento al estilo italiano se observa en las *Reglas Generales* desde la primera edición – en el *Capítulo XIX* – donde Joseph de Torres menciona haber seguido en cinco de sus capítulos referentes a las consonancias perfectas e imperfectas y su uso a Lorenzo Penna y su libro *Li primi albori musicali*,<sup>298</sup> dedicado a la práctica del contrapunto y del bajo cifrado y publicado en Bolonia en 1672.<sup>299</sup> Este ejemplar se encuentra dividido en tres secciones principales o *Libros* de los cuales el *Primero* aborda los principios del canto figurado y abarca de manera general temas de teoría musical como la mano de Guido, reglas de solmización para la cual emplea desde la nota Do a la nota La, las claves, los signos de compás, accidentes, entre otros.

El *Segundo Libro* está destinado al estudio del contrapunto, en el que se demuestran intervalos, los movimientos permitidos y no permitidos de contrapunto a desde dos hasta ocho voces, contrapunto a varios coros, el canon, cadencias, entre otros temas. El *Tercer Libro* describe los principios del arte de tocar el órgano y el clavicémbalo haciendo la parte del bajo en donde se aborda el bajo continuo tanto cifrado como no cifrado. El método de bajo continuo se fundamenta en las posibilidades y el uso del órgano cuenta con definiciones detalladas sobre la construcción de acordes y de la necesidad de embellecerlos, así cómo lograr una mejor conexión entre ellos.

Cabe señalar que las *Reglas Generales* presentan una diferencia significativa con respecto de *Li primi albori musicali* de Lorenzo Penna. Durante esos años, la gran mayoría de los libros publicados sobre la teoría musical de tecla, contienen secciones enteras dedicadas al contrapunto; lo cual no se observa en la obra del organista español en ninguna de sus dos ediciones. Los contenidos en ambas ediciones se encuentran en tres tratados que se enfocan en la enseñanza de los rudimentos del bajo continuo, el acompañamiento con acordes

---

<sup>298</sup> Aunque no declara la cita de Joseph de Torres sobre Lorenzo Penna, Vargas y Guzmán también toma los contenidos de esos cinco capítulos y los incluye en su *Explicación de la Guitarra*.

<sup>299</sup> Una versión digital de 1679 se puede consultar en el sitio web: [www.imslp.org](http://www.imslp.org).

consonantes y acordes con disonancias tanto ligados como no ligados; y un cuarto tratado, que se encuentra sólo en la edición de 1736.

La inclusión del *Cuarto Tratado*, donde se explica el modo de acompañar las obras de música, según el estilo italiano es una de las diferencias más significativas de las dos ediciones de las *Reglas Generales* del cual no se hace mención en la *Explicación de la Guitarra*. En realidad, salvo algunos ejemplos tomados de la de 1736, es la edición de 1702 de las *Reglas Generales* la que el guitarrista gaditano utilizó para desarrollar su tratado de acompañamiento y adaptarlo para la guitarra apegándose al *estilo antiguo* o *riguroso*,<sup>300</sup> expuesto en la primera edición del organista de la Real Capilla. Esta idea fue planteada por los investigadores Escorza-Robles.

La decisión de no hacer referencia a una influencia italiana sobre la música en España contrasta con la posición de Gaspar Sanz y la influencia que ejercieron en él sus maestros italianos, a la de Santiago de Murcia y su *Resumen de Acompañar* y al mismo Joseph de Torres. No obstante, Vargas y Guzmán no estuvo al margen de la influencia musical italiana en España. Recordemos la hegemonía que ejerció en la técnica del rasgueado, el alfabeto italiano y las formas musicales procedentes de ese país para dicha técnica de ejecución, el uso de diferentes claves y la necesidad de transportar las notas una cuarta abajo en el estilo español a diferencia de que en Italia se tocaba tal y como estaba escrito.

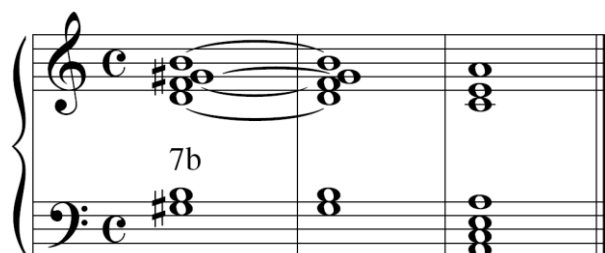
La exposición de una terminología es el primero de los contenidos del *Cuarto Tratado* en el que Joseph de Torres describe diferentes usos de compás provenientes de Italia con sus equivalentes en España. Después le siguen siete capítulos en donde se enseñan triadas cuyas voces demuestran diferentes posiciones en el *Capítulo I*. El *Capítulo II* muestra diferentes triadas sobre una nota común con tercera menor, con cuarta, con cuarta aumentada, séptima disminuida, con sexta – 6/3b, 6/4, 6b/4, 6b/3b/ – otras triadas *extravagantes* con sexta – 6b/4#/2b, 2b, 6b/4/2b; y triadas utilizadas en recitativos – 7#/4/2.

También se muestran en el mismo capítulo diferentes formas de colocar voces sobre el segundo de los tonos de canto de órgano; al igual que diferentes posibilidades de incluir disonancias sobre la triada del segundo tono. De esta manera se obtienen distintas triadas sobre una nota Re en el bajo: 3#, 6b/3#, 7/3#, 2b, 3#/2b, 6b/4, 4, 6#/4, 4#, 3b/4# (*poco usada*), 5b, 6#/3b, 7#/4 (*en recitativos*).

---

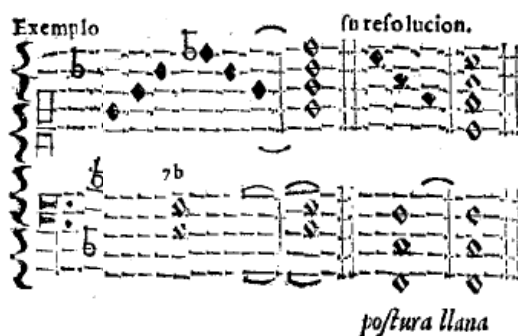
<sup>300</sup> En Vargas y Guzmán: *estilo antiguo*; en Joseph de Torres: *estilo riguroso*.

Más adelante, se incluyen triadas en sobre una nota Sol sostenido, acompaña con la sexta, como se observa en el Capítulo II del *Tratado de Bajo la Explicación de la Guitarra* Vargas y Guzmán; con la diferencia de que Joseph de Torres demuestra otras triadas adicionales:<sup>301</sup> con la quinta bemol (Mi mayor con séptima de dominante en primera inversión); con la séptima bemol (Sol sostenido disminuido con séptima de dominante) y su resolución a una triada menor sobre la nota La.



**Fig. 7. Resolución de un acorde Sol sostenido disminuido con séptima de dominante de Joseph de Torres, 1736**

Lo mismo se demuestra sobre una nota Mi, a la que Joseph de Torres le añade la sexta y la tercera (Do mayor en primera inversión); la quinta bemol (Do mayor con séptima de dominante en primera inversión); y la séptima bemol (Mi bemol disminuido), triada que resuelve otra mayor sobre la nota Fa.



**Fig. 8. Resolución de Mi bemol disminuido de Joseph de Torres, 1736<sup>302</sup>**

En el *Capítulo III* se muestran diferentes usos del intervalo de cuarta sobre una nota Re y sus resoluciones; de la cuarta aumentada y sexta, que resuelven a otra triada menor con sexta sobre la nota La; una resolución de una triada con novena, sexta y cuarta aumentada con una

<sup>301</sup> Diferencia de índole notable en la elección de los acompañamientos del séptimo grado en una escala mayor y del séptimo grado sostenido disminuido en una escala menor; que será discutida en la “*Regla General para conocer los Tonos*” que aborda Vargas y Guzmán en el Capítulo V del *Tratado de Bajo*.

<sup>302</sup> Tomado de: TORRES, Joseph. *Reglas Generales de Acompañar...* Imprenta de Música, Madrid, 1736. p. 104.

nota Do como bajo, la cual resuelve a una triada menor con la nota Sí como bajo en primera inversión.

**Fig. 9. Resolución de la cuarta aumentada de Joseph de Torres, 1736**

En el *Capítulo IV* se trata la *cláusula final* o cadencia con apoyatura de cuarta que resuelve en la tercera y en el *Capítulo V* da ejemplos de cómo acompañar los movimientos de bajo que asciende o desciende por grados conjuntos.

En el *Capítulo Sexto* el autor demuestra la forma de acompañar glosas o notas de menor valor sobre tiempos de compás largo en cuyo ejemplo se puede observar que la mano derecha da un golpe por cada negra sin ir más allá de una nota.

**Fig. 10. Acompañamiento de glosas de Joseph de Torres, 1736**

El último de los capítulos tiene que ver con la realización de la ornamentación italiana llamada *acciaccatura*, la cual es explicada por autores como Francesco Geminiani<sup>303</sup> y Francesco Gasparini,<sup>304</sup> siguiendo al último de los dos como referencia para la exposición de dicha ornamentación.

<sup>303</sup> GEMINIANI, Francesco. *Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London, 1749, p. 4. (*Explanation for the Acciaccatura for the Harpsichord*). Consultado en: [www.archive.org](http://www.archive.org), el 24.10.2014.

<sup>304</sup> GASPARINI, Francesco. *L'armonico pratico al cimbalo*. Giuseppe Antonio Silvani, Bologna, 1722. pp. 63-69. Consultado en: [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 24.10.2014.

En cuanto a la forma de escritura, Joseph de Torres cambia en la forma de plasmar los ejemplos de los movimientos de las voces y utiliza, en su nueva edición de 1736, dos pautas para demostrar y ejemplificar sus argumentos, de manera opuesta a la primera edición de 1702 en la que sólo hace uso de una pauta para el bajo. De la misma manera, Vargas y Guzmán, emplea sólo una pauta para demostrar sus ejemplos, añadiendo en la mayor parte del tratado, una segunda pauta, la inferior, para el equivalente en tablatura.

Siendo el primer método de acompañamiento publicado sólo para la realización del bajo continuo en el órgano – además del clavicordio y el arpa – y de haber sido un maestro de capilla el que lo escribió, con el prestigio que conllevaba ese nombramiento, el método de Joseph de Torres, a diferencia de los aportes de guitarristas sobre el bajo continuo, considera el uso de inversiones en los acordes y, por las posibilidades del instrumento, una mejor conducción de las voces por grados conjuntos; lo cual era considerado en la mayoría de los métodos de este arte en Italia, Alemania y Francia.

Por último, el formato entre las ediciones cambia de estar escrito, la primera edición en una columna y, la segunda, en dos. Aunado al diferente acomodo de los temas en cada capítulo, los cuales se encuentran organizados de mejor manera en la edición de 1736, se reduce el número de capítulos en la segunda edición, la numeración de las páginas se cambia a folios, el número de ejemplos también aumenta, además de que los capítulos que hacen más extensa la edición de 1702, son conceptualizados e incluidos en otros que tienen la misma relación.

### **Métodos de bajo continuo referidos en las *Reglas Generales***

A pesar de la influencia que ejercieron en sus *Reglas Generales* las nuevas corrientes del bajo continuo y de la composición provenientes de Italia, Joseph de Torres no se deslindó del todo de los compositores españoles que promovieron la defensa del estilo riguroso en sus métodos de teoría y composición. Entre estos autores nombrados también por Vargas y Guzmán en su *Explicación de la Guitarra*, se encuentra Francisco Correa de Araujo y su *Facultad Orgánica* de 1626.

La parte más importante de este documento lo conforma un gran número de tientos escritos en tablatura de clave – con números – para el órgano. Además, al inicio de la obra, contiene una introducción teórica agrupada en 17 puntos o advertencias en el que, de manera didáctica se abordan la posición de las manos, los accidentes, los modos tonales, la división de ellos en auténticos y plagales, los compases perfectos e imperfectos, los géneros cromático y enarmónico – de los cuales Vargas y Guzmán menciona en su *Explicación de la Guitarra* –



algunas reglas para el contrapunto, entre otros aspectos. Contiene también una explicación detallada de la cifra para tecla y otros relacionados con la manera de glosar. Al inicio de cada obra musical incluye unos “*apuntamientos e indicaciones*” que sirven como introducción a la forma de la pieza y las características, así como el género en que se encuentra la obra.

Otro de los citados por Joseph de Torres es Andrés Lorente, también de origen español, de quien retoma la regla “*del Uso de las Ligaduras Desligando*” o “*ligaduras burladas*”, llamadas así por Andrés Lorente que consisten en retardos que resuelven a notas pertenecientes al acorde. Según Joseph de Torres, los retardos, por lo general deben resolver a notas extrañas al acorde. Sin embargo, cuando el retardo resuelve a una nota consonante del acorde, ésta deberá de funcionar como antecedente a otro retardo hasta que por último resuelva a una nota extraña del acorde, dando la sensación de que concluye una, pero en realidad se está comenzando otra. *El Porqué de la Música*, título de la obra de Andrés Lorente a la que Joseph de Torres se refiere sobre el uso de las *ligaduras burladas*, abarca los cuatro grandes rubros de la teoría de la música que se enseñaba en los métodos de teoría musical en España durante esos años: el canto llano, el canto de órgano, el contrapunto y la composición.

Joseph de Torres también nombra a Pablo Nassarre, quien publicó sus *Fragmentos Músicos* en la *Imprenta de Música* fundada por Joseph de Torres en el año de 1700. Lo cita en el tema referente a la descripción del retardo o “*ligadura en común*”.<sup>305</sup> Sin embargo, ambas publicaciones se diferencian en sus contenidos, siendo el de Nassarre un compendio de música ordenado al estilo del de Andrés Lorente en el estudio del canto llano y de órgano, contrapunto y composición.

En cuanto a la música proveniente de otros países, específicamente la italiana y su influencia sobre la española, Pablo Nassarre y Joseph de Torres no comparten el mismo punto de vista. Mientras que Joseph de Torres tiene una influencia de autores como Lorenzo Penna en ambas ediciones y que en su edición de 1736, incluyó el *Capítulo Cuarto* sobre el acompañamiento al *estilo italiano*, Pablo Nassarre rechaza aspectos de la escuela procedente de ese país. Nassarre propone que las obras españolas demuestran ventajas sobre las italianas y otras naciones “[...] así en lo primoroso, como en lo sonoro. [...] En cuanto al primor”, asegura Nassarre, “adelantaron tanto el arte, que parece que nos dejaron cerradas las puertas del

---

<sup>305</sup> Edición de 1702: pp. 80; Edición 1736: pp. 51.

discurso a los de estos tiempos, [...] aunque ceñidos con muchas reglas dirigidas, todas a la mayor sonoridad y más perfecta armonía [...].<sup>306</sup>

Pablo Nassarre continua su discurso nacionalista refiriéndose al uso con “tal desorden y desconcierto” de las disonancias empleadas por los músicos italianos y extranjeros. Su rechazo sobre el supuesto uso excesivo de las disonancias es tal que Nassarre compara que tocar la música de ése país “es lo mismo que tocar las consonancias en disonancias. [En Italia] disimulan la disonancia con la velocidad de los movimientos de las voces y con la variedad de aires con que adornan mucho las composiciones, pues no se puede negar la parte del gran gusto en ellas, por los extraños modos de cantar”.<sup>307</sup>

Esta posición de Pablo Nassarre, es a la que Joseph de Torres se refiere como el “*estilo riguroso*” de la primera edición de sus *Reglas Generales*, tal y como lo describe el mismo autor en la introducción del *Capítulo Cuarto* su segunda edición.<sup>308</sup> Una treintena de años se cumplió y la influencia de los compositores italianos parecía atraer la atención de los teóricos españoles, por lo que se hizo necesario saber la forma de acompañar las obras provenientes de aquel país. A través de las composiciones de Pablo Nassarre y Joseph de Torres, se pueden comprender las formas del estilo riguroso que este último describe en su *Capítulo Cuarto*. En el caso de Joseph de Torres, el estilo riguroso se puede observar en la mayor parte de su composición; por lo que comparto la opinión de Begoña Lolo de que es este estilo en el que “compondría buena parte de su obra”<sup>309</sup> la cual incluye misas, motetes, salmos, villancicos y cantatas.

Un ejemplo es la cantata “*Cercadme Flores*”, obra del año de 1722 y conservada en la Catedral de Guatemala, la cual está escrita para una voz con acompañamiento de órgano bajo el estilo puramente español, con acompañamientos escritos para realizarse de manera vertical y en bloque de acuerdo a los movimientos de la voz. Sólo en momentos donde la voz tiene notas largas o silencios, el acompañamiento contiene contenidos rítmicos con notas de menor valor.<sup>310</sup>

---

<sup>306</sup> NASSARRE, Pablo. *Escuela de Música...op. cit.* p. 334.

<sup>307</sup> Ídem.

<sup>308</sup> Ídem, p. 97.

<sup>309</sup> LOLO, Begoña. *La Música en la Real Capilla: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1988. p. 117.

<sup>310</sup> TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO, José de. *Obras a solo y a dúo de la Imprenta de Música*. 2ª Edición. Ed. Raúl Angulo Díaz. Fundación Gustavo Bueno, Oviedo, 2012. pp. 59-64.



Fig. 11. *Cercadme Flores* de Joseph de Torres (1722)<sup>311</sup>

Aunque en algunas catedrales de España ya se encontraban vestigios de la influencia de la música italiana en España a principios del siglo XVII con la práctica de “la música vocal acompañada con violines [...] en las iglesias más ricas [del] país [...] como en la Catedral de Toledo, la de Córdoba o en la Basílica de Santa María del Mar en Barcelona”,<sup>312</sup> Joseph de Torres tuvo contacto directo con la música proveniente de Italia a través de los maestros italianos Felipe Falconi y Francesco Corselli quienes fueron empleados por la Real Capilla cuando aquél se desempeñaba como organista principal de la Real Capilla.<sup>313</sup> Los conocimientos vastos de música de Joseph de Torres no permitieron que a Falconi lo nombraran maestro de capilla en 1724. Sin embargo, se le asignó el puesto de maestro director de las obras italianas que se ejecutaban en el real palacio y, en 1732, se le nombró suplente de Joseph de Torres en ausencia y enfermedad con un mayor sueldo que el del mismo maestro de capilla titular.

<sup>311</sup> Tomado de: TORRES, Joseph de. *Cercadme Flores*. Imprenta de Música, Madrid, 1722. Microfilm de la colección Catedralicia de Guatemala. Tomado del sitio [www.imslp.org](http://www.imslp.org), el 31.02.2014.

<sup>312</sup> LOLO, Begoña. *La Música en la Real Capilla...* op. cit. pp. 117-118.

<sup>313</sup> SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la Música Española, desde la llegada de los Fenicios hasta el año de 1850*. Tomo Cuarto. Establecimiento del Señor Martín y Salazar, Madrid, 1859. Tomo 4, pp. 40-41.

El favoritismo de los reyes de España por el oriundo de Parma, aunado a la contratación de Francesco Corselli como maestro de los reales infantes y director de las óperas y conciertos de cámara y como futuro sustituto de Joseph de Torres en el puesto máximo de la Real Capilla, hizo que el organista español enfermara y muriera a los pocos días.<sup>314</sup>

La mención de otro documento musical en la obra de Joseph de Torres es la de Juan del Vado; también mencionado por Vargas y Guzmán en el capítulo VI del *Tratado de Bajo* el cual se refiere a las cadencias o cláusulas de los ocho tonos de canto de órgano. La única información de este documento, perdido en la actualidad, se conoce a través de Joseph de Torres al asegurar que Juan del Vado era “organista que fue de la Real Capilla” y, del documento en cuestión, que se trata de “*un cuaderno manuscrito de Reglas de Acompañar*”.<sup>315</sup>

### **Coincidencias de las *Reglas Generales* y la *Explicación de la Guitarra* enunciadas por los editores Escorza-Robles**

Los contenidos de los 34 Capítulos incluidos en la *Explicación de la Guitarra* fueron tomados de las *Reglas Generales* de Joseph de Torres de dos maneras: por cita directa y por referencia. Sobre la cuestión, los investigadores Escorza-Robles, en su *Estudio Analítico* (Volumen I) sobre la *Explicación de la Guitarra*, incluyen varias tablas comparativas sobre las correspondencias entre los temas de los contenidos en la *Explicación de la Guitarra* con las *Reglas Generales* de Joseph de Torres. De acuerdo con la tabla de “Correspondencia...” de Escorza-Robles<sup>316</sup> los capítulos, del I al VIII se pueden encontrar en las *Reglas Generales* en el *Tratado Primero*, capítulos del I al XX. Los capítulos, del IX al XVII, son abordados por Joseph de Torres sus correspondientes a los capítulos I al IX del *Segundo Tratado*.

Por último, el resto de los capítulos, del XVIII al XXXIV de Vargas y Guzmán, son tomados de los capítulos I al XVII de Joseph de Torres. Cabe mencionar que el número de capítulos de la *Explicación de la Guitarra* no coincide con los de las *Reglas Generales*, lo cual se debe a que Vargas y Guzmán no incluye todos y cada uno de los temas explicados por Joseph de Torres y también porque en algunas ocasiones el guitarrista español junta dos o más capítulos de Joseph de Torres en uno. Tal es el caso del Capítulo II de la *Explicación de la Guitarra*

<sup>314</sup> SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la Música Española...* op. cit. p. 40.

<sup>315</sup> TORRES, Joseph de. *Reglas Generales...1702.* op. cit. p. 9

<sup>316</sup> ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO José Antonio. *Estudio...* op. cit. p. 53.

que corresponde en las *Reglas Generales* a los Capítulos II y III; o el Capítulo VI de Vargas y Guzmán que corresponde a los Capítulos VII al XIV de Joseph de Torres.<sup>317</sup>

Los editores del manuscrito MEX-Magn también determinan en otra tabla, la de “*Coincidencias Notables...*”<sup>318</sup> si Vargas y Guzmán cita de manera textual o realiza sólo una referencia sobre el texto de Joseph de Torres. En ella se puede observar como Vargas y Guzmán inclusive hace alusión a Juan del Vado tomando lo afirmado en las *Reglas Generales* de manera textual. Asimismo, de acuerdo con los Editores Escorza-Robles, las razones de las carencias en el aprendizaje de los alumnos son una paráfrasis de Joseph de Torres. Si bien es cierto que la idea es la misma, la situación de la enseñanza del órgano con las implicaciones que ésta conllevaba, no difería mucho de la enseñanza de la guitarra.

### **Las Reglas Generales de Joseph de Torres, desde el punto de vista del guitarrista**

#### **Tonos naturales y su acompañamiento con tercera mayor y menor**

El *Tratado de Punteado Haciendo la Parte del Bajo* representa la visión del guitarrista Vargas y Guzmán sobre los aspectos teóricos expuestos en el método de bajo continuo escrito por Joseph de Torres. Vargas y Guzmán utilizó la edición de 1702 del organista, de la cual sigue el contenido sus capítulos adaptándolos a la guitarra con las posibilidades e impedimentos de este instrumento con respecto al órgano y de acuerdo con la técnica que el guitarrista describe en su segundo tratado. La adaptación de las *Reglas Generales* que se transcribe en el *Tratado de Bajo* de la *Explicación de la Guitarra* es, salvo algunos cambios de los que se hablará en su momento, siendo la misma en los manuscritos de Cádiz y los de Veracruz.

El primero de los ejemplos de los ajustes que Vargas y Guzmán tuvo que llevar a cabo para exponer contenidos provenientes de las *Reglas Generales* se puede observar en el Capítulo I donde Vargas y Guzmán se remite a explicar la altura de las notas dividiéndolas en *re graves*, *graves* y *agudos*; excluyendo el grupo de los *sobreagudos* incluidos por Joseph de Torres en la exposición y clasificación de las notas del teclado. Además, Vargas y Guzmán retoma su capítulo sobre la escala de Gsolreut del *Tratado de Punteado por Música y Cifra* donde expone la misma clasificación de las notas; con la diferencia de que, al tratarse de la realización del acompañamiento con la guitarra, la escribe en la clave de Fa. Al igual que Pablo Minguet y Santiago de Murcia, Vargas y Guzmán supera dicha limitación al transponer

---

<sup>317</sup> Véase la tabla referida.

<sup>318</sup> ESCORZA, Juan José, ROBLES-CAHERO, José Antonio. Estudio...*op. cit.* p. 54.

en la guitarra la notación de los acompañamientos cifrados en clave de Fa, aun cuando su música se escribía en tablatura en España e Italia y en clave de Sol, en Francia.

Por el contrario, la elección de las notas que comprenderán los acordes en la realización del bajo continuo en la guitarra es limitada en comparación con las posibilidades del órgano o el clavicémbalo cuyo registro es mayor. Con el uso de dos manos en el órgano se pueden producir un mayor número de notas en comparación con la guitarra y de esta manera expandir las distancias entre las voces resultan imposibles de realizar en la guitarra. La ejecución en la guitarra de la “*variedad de consonancias*”, como la que se incluye a continuación, propuesto por Joseph de Torres en sus *Reglas Generales*, es imposible:

8	10	12	15	19	19	22
5	8	10	12	15	17	19
3	5	8	10	12	15	17

**Fig. 12. Variedad de consonancias sobre la nota Do de Joseph de Torres**

En muchos de los casos, Vargas y Guzmán cambia el orden de la triada de acuerdo a las posibilidades del instrumento, siguiendo lo afirmado por Joseph de Torres sobre las consonancias y las alturas de los intervalos al afirmar que “toda esta variedad de consonancias sólo consiste en estar más o menos distantes del bajo, porque en verdad no son más que tercera, quinta y octava”.<sup>319</sup>

Más allá de explicar las notas en la clave de Fa, de detallar la correspondencia en la guitarra de la dicha clave para la realización del bajo continuo y de exponer tres de los cuatro grupos propuestos por Joseph de Torres, Vargas y Guzmán define además los primeros conceptos del bajo continuo. El guitarrista gaditano describe en el primer capítulo la forma en que se acompañan las *voces* de la escala natural junto con otras dos maneras de acompañar la mencionada escala con *tercera mayor* y *tercera menor*.

Siguiendo a Joseph de Torres, Vargas y Guzmán propone que las notas deben ser acompañadas por la tercera, la quinta y la octava. De esta manera resultan tres formas de acompañamiento de la escala natural. La primera de ellas sin accidente – expuestas en la primera figura del Capítulo I – generando acordes mayores y menores. De la segunda manera, la cual corresponde el acompañamiento con *tercera mayor*, resultan acordes mayores y de la

<sup>319</sup> TORRES, Joseph. *Reglas Generales*...1702. op. cit. p. 37.

tercera, con *tercera menor*, acordes menores – expuesta en la segunda figura del mismo Capítulo I.

De esta forma, los acordes del primer grupo están comprendidos en los dos siguientes dependiendo de la tercera de los acordes. Así por ejemplo, la triada que se forma a partir de la voz sola del *signo* natural de La, se encuentra en el grupo de los acompañamientos con *tercera menor*, mientras que la correspondiente a la voz sola del *signo* natural de Do, se encuentra en el grupo de las triadas mayores.

El caso de las notas Bfabemi (Si) y Elami (Mi) es un caso excepcional por las diferencias en los manuscritos de Cádiz y de Veracruz. En primera instancia, Joseph de Torres, en ambas ediciones de sus *Reglas Generales* asegura que la nota Bfabemi se acompaña con la tercera y la sexta del acorde, mientras que la nota Elami debe mantener su consonancia llana – con tercera y quinta.





**Fig. 13. Acompañamiento de las notas Si y Mi de Joseph de Torres**

A pesar de que “algunos le dan [al Elami la] tercera y sexta”,<sup>320</sup> Vargas y Guzmán reconoce, en el manuscrito de Cádiz, seguir el *estilo riguroso* de Joseph de Torres. Sin embargo, en los ejemplares de Veracruz, Vargas y Guzmán complementa que “en el día” se usa darle al Elami también la sexta por lo que, a pesar de preferir la consonancia llana propuesta por Joseph de Torres en el ejemplar de Cádiz, en los ejemplares de Veracruz elige no seguir el *Estilo Riguroso* y optar por la apertura del estilo italiano practicado por los colegas Santiago de Murcia y Pablo Minguet; situación que sólo se cumple cuando no hay alteraciones en la armadura.<sup>321</sup>



<sup>320</sup> Estos son, de acuerdo con Vargas y Guzmán, Santiago de Murcia y Pablo Minguet.

<sup>321</sup> Refiérase a la discusión sobre la *Regla General para Conocer los Tonos* en este capítulo.

Acompañamiento de las notas Bfabemi y Elami en Vargas, 1773	Acompañamiento de las notas Bfabemi y Elami en Vargas, 1776
	

**Cuadro 1. Acompañamiento de las notas Bfabemi y Elami de Vargas y Guzmán, 1773 y 1776**

A diferencia de lo que sucede en el ejemplar de Cádiz, donde la triada formada por los acompañamientos de la voz sola de Elami y su acompañamiento con *tercera mayor* y *tercera menor* en el cual se demuestran la tercera y la quinta, el acompañamiento de dicha nota en los manuscritos de Veracruz deja de lado la sexta – como se vio en el cuadro anterior – y vuelve al intervalo de quinta de manera que las triadas formadas quedan de la siguiente manera:

Acompañamiento con tercera mayor en Vargas 1776	Acompañamiento con tercera menor en Vargas 1776 <sup>322</sup>
	

**Cuadro 2. Acompañamiento con tercera mayor y menor de Vargas y Guzmán, 1776**



Es importante señalar que los ejemplos incluidos por Vargas y Guzmán en el *Tratado de Bajo* están escritos sobre tablatura. Para una mejor comprensión y análisis, se han reescrito en notación. También es de llamar la atención lo que sucede con los acompañamientos de dichas notas con *tercera mayor* y *menor*. En el manuscrito de Cádiz, la triada resultante sobre la nota Bfabemi con acompañamiento de *tercera mayor* contiene las notas Si-Re sostenido-Fa sostenido, es decir con acompañamiento de tercera mayor y quinta justa. En los de Veracruz,

<sup>322</sup> En los acompañamientos con *tercera menor*, en el segundo de los casos, la nota Elami aparece representada por la triada Mi-Si-Sol#; siendo un error aparente.





en un error probable, la primera de las triadas resultante comprende las notas Si-Re sostenido-Sol, es decir, un acorde aumentado.

La segunda opción dada por el guitarrista contiene la tercera mayor y la quinta justa:

Acompañamiento de Bfabemi con <i>tercera mayor</i> en Vargas 1773	Acompañamiento de Bfabemi con <i>tercera mayor</i> en Vargas 1776
	

**Cuadro 3. Acompañamiento de Bfabemi con tercera mayor de Vargas y Guzmán, 1776**

Por otro lado, la triada del mismo acorde con acompañamiento de *tercera menor*, se compone en el ejemplar de Cádiz de las notas Si-Re-Sol, pero en los ejemplares de Veracruz, el acorde se forma por la triada Si-Re-Fa sostenido.

Acompañamiento de Bfabemi con <i>tercera menor</i> en Vargas 1773	Acompañamiento de Bfabemi con <i>tercera menor</i> en Vargas 1776
	

**Cuadro 4. Acompañamiento de Bfabemi con tercera menor de Vargas y Guzmán, 1773 y 1776**

### Género cromático y enarmónico

Siguiendo el orden de los capítulos de las *Reglas Generales*, Vargas y Guzmán continúa con la demostración del género cromático y enarmónico. En este respecto, tanto para Vargas y Guzmán como para su fuente de información, las *Reglas Generales*, este capítulo no tiene la connotación de los géneros cromático y enarmónico como fue concebido por los teóricos del siglo XVI. Salvo en una función, ambos géneros son de poca relevancia para los dos autores; más bien fue añadido por ser parte de los temas tradicionales de teoría musical que se acostumbraba incluir en los compendios o métodos de música.

De hecho Joseph de Torres admite seguir las líneas de Francisco Correa de Araujo y su *Facultad Orgánica* de 1626, a quien cita para explicar ambos géneros. Francisco Correa de Araujo, por su parte describe el género cromático y enarmónico estableciendo los lugares en donde estos se encuentran a través de la tablatura del teclado y, a su vez, Araujo asegura haber seguido en muchas cosas a Francisco Salinas y sus *Siete Libros Sobre Música* de 1577. De esta manera, suman doscientos años los que separan las publicaciones de Francisco Salinas y de Vargas y Guzmán. Después de la *Explicación de la Guitarra*, los géneros cromático y enarmónico, no fueron incluidos en métodos de guitarra.

El único empleo que Joseph de Torres y Vargas y Guzmán le dan a los discutidos géneros es el de demostrar las alteraciones existentes, sostenidos y bemoles, que se encuentran en sus instrumentos respectivos. En la *Explicación de la Guitarra*, no se vuelve a mencionar más que en el *Capítulo III* de los ejemplares de Veracruz para el uso de la clave de Sol en primera línea. En las *Reglas Generales*, los géneros de la música son mencionados también en el *Capítulo XXII*, en donde Joseph de Torres describe la función de las teclas del segundo orden o teclas negras del órgano en relación a los sostenidos y bemoles de las teclas del primer orden o blancas.

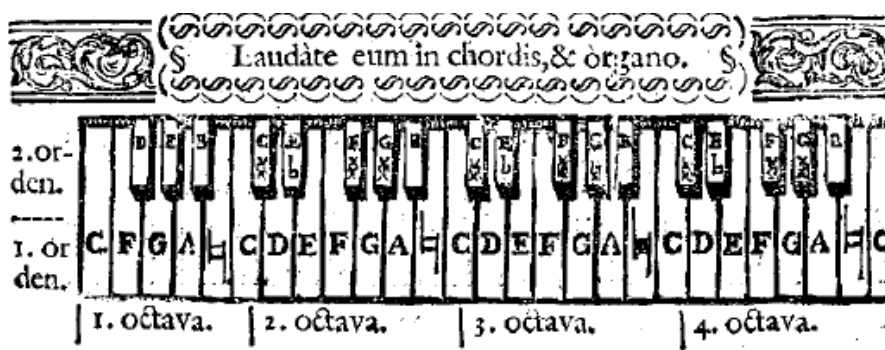


Fig. 14. Demostración del teclado de Joseph de Torres<sup>323</sup>

Vargas y Guzmán, en el *Capítulo II*, no hace más que traducir lo expuesto para el órgano por Joseph de Torres y adaptarlo a la guitarra respetando las posibilidades del instrumento. En lugar de nombrar las cuatro octavas del órgano ó 25 notas, sólo nombra las 16 notas posibles. En este caso específico, Vargas y Guzmán no incluye el equivalente en la tablatura.

El que no se haya incluido este recurso como forma de escritura también tradicional de la guitarra, se debe a que ambos géneros de la música, el cromático y el enarmónico, no tienen un uso en la práctica de la guitarra de acompañamiento. En este caso, es la influencia que

<sup>323</sup> Tomado de: TORRES, Joseph de. *Reglas Generales... 1702. op. cit.* p. 3.

ejerció Joseph de Torres sobre Vargas y Guzmán, la que hace que éste quiera seguir la constitución de los contenidos en las *Reglas Generales* sin que tenga repercusión en el desarrollo de su método de acompañamiento para guitarra.



**Fig. 15. Género cromático y enarmónico de Vargas y Guzmán**

Expresados ya los *signos* que pertenecen al género cromático y enarmónico, Vargas y Guzmán, siguiendo a Joseph de Torres, complementa el *Capítulo II* con la demostración de los sostenidos y bemoles de la guitarra, con la distinción de que Vargas y Guzmán enseña el modo de añadir las voces de los acompañamientos de dichas notas alteradas por sostenido y bemol. La regla para acompañarlos proviene también de Joseph de Torres.

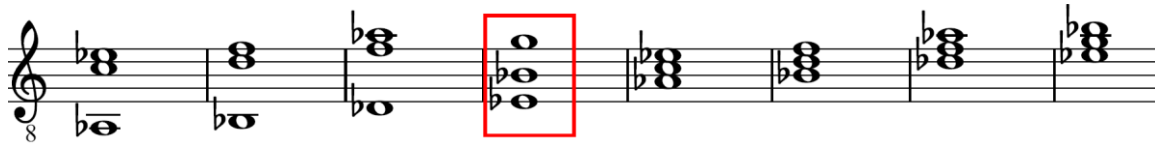
Es de llamar la atención la triada que se forma sobre la nota Sol bemol en el ejemplar de Cádiz. A diferencia de los manuscritos de Veracruz, las triadas formadas en ambos ejemplos dados por Vargas y Guzmán no se componen de terceras quintas o sextas. Por el contrario los intervalos formados entre la voz del bajo y las superiores, de acuerdo con la tablatura, es de una tercera aumentada y una quinta aumentada como se observa a continuación:

Acompañamiento de la nota Sol bemol, Cádiz, 1773	Acompañamiento de la nota Sol bemol, Veracruz, 1776

**Cuadro 5. Acompañamiento de la nota Sol bemol de Vargas y Guzmán, 1773 y 1776**

Por otro lado, los acompañamientos expresados en la tablatura de ambos ejemplares siempre indican la tercera y la quinta, en ese orden.

En el grupo de los bemoles, el orden de la triada es cambiado sólo en el primer ejemplo de la nota Mi bemol, quedando los intervalos 1-5-10 como se observa a continuación:



**Fig. 16. Acompañamiento de las notas con alteración de bemol**

En este caso, el autor decide tocar la nota Si bemol una octava abajo, para no ir más allá de la cuarta posición – dedo índice sobre el cuarto traste – aunque las triadas que continúan, lleguen hasta la sexta posición.

Por último aconseja al nuevo acompañante a realizar el acompañamiento a partir de la nota del bajo dada en el pentagrama para que suene de manera “primorosa”. No obstante, las posibilidades de la guitarra no permiten que dicha regla se cumpla del todo. Para los casos en que la tesitura de las voces escritas sobre el pentagrama excede la amplitud de la guitarra, Vargas y Guzmán tiene que adaptarla a las posibilidades de su instrumento y sugiere la posibilidad de que las posturas se repitan. En realidad, ajustar de manera continua los ejemplos dados por Joseph de Torres de acuerdo con las posibilidades de la guitarra y de sus habilidades técnicas es el principio seguido por el autor gaditano.

## Las claves

En cuanto el uso de las claves Vargas y Guzmán explica las diferentes posiciones de la clave de Fa y de Do. De las que el autor reconoce que sirven para el acompañamiento, la clave de Fa y la de Do, ambas en la cuarta línea, sólo emplea la primera en toda su obra. Tampoco sucede que en su obra haya la necesidad de transportar uno o varios tonos arriba o abajo.

Sin embargo, la idea de transportar los acompañamientos proviene de la necesidad de acompañar a los cantantes de acuerdo a las posibilidades o necesidades de estos con respecto a su tesitura de voz, como lo explica Joseph de Torres en el *Tratado Tercero, Capítulo XVIII*, de sus *Reglas Generales*. Comenta que “muchas veces sucede, que algunos cantores por venirles alta, o baja la composición o por no ir por su propia clave, suelen pedir al instrumentista la acompañe uno, dos ó tres, o cuatro puntos más alta, o baja; por lo cual es conveniente esté el acompañante pronto en todo género de transportados”.<sup>324</sup> Recordemos que

<sup>324</sup> Tomado de: TORRES, Joseph de. *Reglas Generales... 1702. op. cit.* p. 127.

Gaspar Sanz, plantea en este sentido, la necesidad de transportar los tonos de la guitarra una cuarta abajo.

El consejo de Joseph de Torres para conseguirlo es práctico, pero requería del acompañante un manejo magistral de las claves y armaduras, lo que debería de hacerse casi de manera instantánea si el cantante así lo requería. Joseph de Torres propone al acompañante suplir la clave sobre la que se está tocando, sin alterar la posición de las notas sobre el pentagrama. Dependiendo de la clave, podría subirse o bajarse la tonalidad.



Fig. 17. Ejemplo de transportación por claves de Joseph de Torres<sup>325</sup>

La otra razón por la que era necesario transportar la describe Vargas y Guzmán al informar los usos de las claves en países como Italia y Francia y por supuesto en España. Reconoce que cuando la clave de Do se encuentra en la cuarta línea en las obras españolas, los acompañamientos se deben tocar una cuarta abajo o al *estilo antiguo*, a diferencia de Italia que se tocan conforme están escritos. Además, en ambos manuscritos declara que la clave de Fa puede encontrarse en obras latinas en tercera línea. El otro uso del que habla el guitarrista es el que se le da a la clave de Sol en primera línea, la cual es utilizada en Francia y que equivale a la clave de Fa en cuarta línea tanto para los sonidos naturales, como para sus alteraciones.

En el caso de Vargas y Guzmán, los ejemplos incluidos en los manuscritos de Veracruz demuestran cómo una escala de Fa mayor, escrita en clave de Do en cuarta línea, es transportada a una escala de Do, con la clave en la misma línea. En este respecto, aunque sin reconocerlo, sigue a Santiago de Murcia y su *Resumen de Acompañar*, aseverando que los italianos utilizan dicha clave para que las notas no suban tanto al estar escritas en la clave de Fa.

<sup>325</sup> Tomado de: TORRES, Joseph de. Reglas Generales...1702. *op. cit.* p. 129.



**Fig. 18. Escala en la Clave de *Csolfaut* transportada como se acompaña en las tonadas de España al *estilo antiguo***



**Fig. 19. Escala en la clave de *Csolfaut* como se acompaña Natural al *Estilo Italiano***

### **Tonos de canto de órgano en la guitarra**

Siguiendo los contenidos de las *Reglas Generales*, Vargas y Guzmán da paso a la demostración de los tonos de cantos de órgano, tema por demás tradicional y que, hacia los años 70 del siglo XVIII, aunque de manera tardía, comenzaba a ser desplazado por el empleo del modo mayor y menor.

La inclusión de los Capítulos IV y V en la *Explicación de la Guitarra* que enfatizan la importancia de conocer los tonos de canto de órgano obedece a la tradición de la teoría musical española y al seguimiento a la par de los contenidos de las *Reglas Generales*. La idea de que Vargas y Guzmán “en ningún otro respecto se revela [...] más firmemente imbuido en la tradición peninsular que en su obsesión con los modos = tonos”<sup>326</sup> planteada por el musicólogo Robert Stevenson en su artículo *Un olvidado manual mexicano de Guitarra de 1776* escrito en 1975, se debió a que éste fue redactado sobre el manuscrito US-CHIn, el cual no contiene música. Por el contrario, la música de Vargas y Guzmán incluida en E-CAD y MEX-Magn, la cual no fue en su momento del conocimiento de Stevenson al escribir su artículo, es el elemento más claro de que el pensamiento bimodal ya era del conocimiento del guitarrista gaditano.

El sentido melódico determinado por las características de cada modo o tono de canto de órgano, no se puede observar en Vargas y Guzmán. Por el contrario, la armonía de la música de Vargas y Guzmán tiene un peso específico, el cual determina la tonalidad de cada obra en concreto; siguiendo ya los caprichos de la música galante la cual se contrapone con la

<sup>326</sup> STEVENSON, Robert. “*Un Olvidado Manual...* (segunda parte), *op. cit.* p. 7.

búsqueda de líneas melódicas que eran determinadas por la localización de los semitonos en cada modo eclesiástico.

La inserción de este tema obedece a la tradición tratadística española – especialmente los tratados sobre los tonos de canto de órgano – que se rige por el uso de los modos para la liturgia, única y exclusivamente de las iglesias, como lo relatan varios tratadistas ya a finales del siglo XVIII en España. Entre estos tratadistas se encuentra Francisco de Santa María y Fuentes quien en 1778 habla del reconocimiento de los modos mayor y menor y que los tonos de canto de órgano se siguen utilizando en las iglesias españolas. Hablando de las consonancias perfectas de *ut-mi-sol-ut* y *re-fa-la-re* declara que:

“Estas dos consonancias las llaman algunos modo mayor a la primera, y modo menor a la segunda; porque en realidad las más operaciones de música se reducen a estos dos términos, aunque con variedad en los signos, de sus diapasones; pero en nuestra España, como lo más que se escribe es para la Iglesia y no para el teatro, se usan los ocho modos o tonos, los que tienen en sus diapasones algunas diferencias, que les distinguen de los dos modos dichos”.<sup>327</sup>

En efecto, Vargas y Guzmán muestra conocimiento pleno de los modos eclesiásticos para el acompañamiento de cantantes, como él mismo lo afirma en el Capítulo IX del *Tratado de Bajo*; tarea que probablemente llevó a cabo el guitarrista en el recinto de la iglesia. Además; dicho conocimiento era bien sabido por otros guitarristas, como Pablo Minguet, quien a su vez realiza una explicación de los cantos de órgano en sus *Reglas y Advertencias*, pero que también reconoce que dichos modos “los han reducido a dos, y son Bfa con tercera menor y Bmi con tercera mayor”.<sup>328</sup>

Años más tarde, en 1799, el también guitarrista Antonio Abreu, habla de los tonos de canto de órgano aseverando lo siguiente:

“en todo género de música, sólo hay dos tonos, uno de tercera mayor, y el otro de tercera menor; no obstante, en algunas capillas de música, aún se acostumbra a decir primero, segundo, etc., o punto alto o bajo; pero siempre vendremos a decir que el tal tono es el punto tal en modo mayor o menor”.<sup>329</sup>

<sup>327</sup> SANTA MARÍA Y FUENTES, Francisco de. *Dialectos Músicos, en que se Manifiestan los más Principales Elementos de la Armonía*, D. Joaquín Ibarra Madrid, 1778, págs. 170-171.

<sup>328</sup> MINGUET, Pablo. *Reglas y Advertencias Generales*. Madrid, Impresor Joaquín Ibarra. 1752. Fol. 21.

<sup>329</sup> ABREU, Antonio. *Escuela para Tocar...op. cit.* p. 47.

En este sentido Vargas y Guzmán presenta varias facetas con respecto a los grandes cambios de la teoría musical y de su instrumento. Por un lado demuestra conocer las corrientes teóricas tan arraigadas a su país, pero se muestra abierto a los constantes cambios que se sucedían en Europa.

No obstante, en España se sigue hablando de los tonos de canto de órgano como la forma de componer la música, aunque éstos sólo emplearan en el ámbito de la liturgia. Fuera de las iglesias, los modos ya habían perdido su connotación y eran manipulados para obtener tonalidades mayores y menores; hecho que se puede observar en la declaración de los ocho modos más empleados y conocidos por Vargas y Guzmán al incluir el tipo de tercera que se formaba entre la nota final y la tercera.

Además, los compositores, muchos de ellos guitarristas, optaron por buscar otras sonoridades y tonalidades, lo cual lograron al transportar los ocho modos un tono o un semitono más arriba o más abajo dando lugar a las tonalidades de “punto alto”, “punto bajo” o “medio punto”, tanto mayores como menores.

El uso de las nuevas tonalidades *por punto alto, punto bajo y medio punto* fueron utilizadas durante el siglo XVIII por guitarristas como Santiago de Murcia y Fernando Ferandiere y, a finales del siglo XVII, por Francisco Guerau. Este último escribió en los títulos de sus obras, la tonalidad de una gran parte de ellas incluidas en el *Poema Armónico* de 1694. Santiago de Murcia, por su parte, describió cada una de las cadencias de los tonos en su *Resumen de Acompañar* en 1714 y, por último Fernando Ferandiere en sus *Caprichos, Preludios, Fantasías o Modulaciones* de 1790, asignó los equivalentes de las tonalidades en la nomenclatura española, francesa e italiana en los títulos de las pequeñas piezas de este compendio para guitarra de seis órdenes.

Vargas y Guzmán por su parte, hace lo propio en 1776, en su *Demostración de los Tonos Accidentales*. Dichas tonalidades, tanto en los manuscritos de Veracruz de la *Explicación de la Guitarra*, como en cada uno de los guitarristas mencionados, quedan expresadas en el siguiente cuadro, el cual sigue el formato de Thomas Schmitt,<sup>330</sup> siendo los manuscritos de Cádiz y Veracruz iguales en este sentido, salvo en los casos señalados de manera específica:

---

<sup>330</sup> SCHMITT, Thomas. *El Poema Harmónico*, en: GUERAU, Francisco. *Poema Harmónico*. Transcripción y Estudio. Editorial Alpuerto, S. A. Madrid, 2000. p. 38.



Tono y tonalidad de Vargas y Guzmán 1773-1776	Tonalidad de Guerau, 1694	Tonalidad de Murcia, 1714	Tonalidad de Ferandiere, 1790
Primer Tono Punto Bajo por Csolfaut, tercera menor, Do menor	Do menor	Do menor	Do menor
Segundo Punto bajo por Ffaut, tercera menor, Fa menor	Fa menor	Fa menor	Fa menor
Tercero Punto alto por Bfabmi, tercera mayor (1*)	-	-	-
Tercero Punto Alto por Ffaut, tercera mayor, Fa sostenido menor (2*)	-	Fa sostenido menor	-
Cuarto Punto Bajo por Dlasolre, tercera menor, Re bemol menor (3*)	-	-	-
Quinto Punto Bajo o Segundillo por Bfabmi, tercera mayor, Si bemol mayor	Si bemol mayor	Si bemol mayor	Si bemol mayor
Segundillo con tercera menor (1776) Si bemol menor	-	Si bemol menor	-
Segundillo punto bajo por Alamire, tercera menor (1776) La bemol mayor	-	La bemol mayor	-
Quinto punto alto por Dlasolre tercera mayor, Re mayor (4*)	<i>Octavo tono alto</i> (Re mayor)	<i>Octavo por el final</i> (Re mayor)	Re mayor
Sexto Punto bajo por Elami, tercera menor, Mi bemol menor (5*)	-	-	-
Sexto medio punto bajo por Elami, tercera mayor, Mi bemol mayor	Mi mayor (6*)	-	Mi mayor (6*)
Séptimo punto alto por Bfabmi, tercera menor (1773) – tercera mayor (1776), ambos tonos representan la tonalidad de Si menor (7*)	Si menor	Si menor	<i>primer tono punto alto</i> (8*)
Octavo punto alto por Alamire, tercera mayor, La mayor	La mayor	La mayor	La mayor

**Cuadro 6. Tonalidades de Vargas y Guzmán, Francisco Guerau, Santiago de Murcia y Fernando Ferandiere**

Del cuadro anterior se pueden hacer las siguientes observaciones:

1\* No es posible saber la tonalidad del tono indicado como *Tercero Punto alto por Bfabmi, con tercera mayor*, ya que éste se encuentra únicamente en el ejemplar de Cádiz, donde el autor no ejemplifica los tonos de canto de órgano como lo demuestra en los manuscritos de Veracruz donde incluyó la *Demostración de los Tonos Accidentales*. Tampoco es posible rastrear una tonalidad con el mismo nombre en los otros autores.

2\* La tonalidad del tono de canto de órgano denominado *Tercero Punto Alto por Ffaut con tercera mayor*, como se puede ver en la *Demostración de los Tonos Accidentales*, se encuentra en la tonalidad de Fa sostenido menor por lo que no coincide con la *tercera mayor* del nombre dado por el autor. De los otros autores, en este caso específico, sólo Santiago de Murcia hace alusión a ella, teniendo como tonalidad la de Fa sostenido menor.

3\* Aunque Vargas y Guzmán se muestra escéptico con respecto a exceder en el número de sostenidos y bemoles en una armadura, limitándolos a cuatro, el tono denominado como *Cuarto Punto Bajo por Dlasolre con tercera menor*, excede dicha limitación. Sin embargo, la armadura de dicha tonalidad, en la *Demostración de los Tonos Accidentales* contiene sólo cinco de los ocho bemoles requeridos para dicha tonalidad. Además en la tablatura se pueden observar dos aspectos que merecen comentario. El primero se refiere a la primera triada en la cual no se puede distinguir el traste que pisa en el tercer orden; ya que este se encuentra tachado de manera que no se puede saber si se trata de la nota Si bemol o Si doble bemol. Se presupone que es la segunda. Lo que sí se puede distinguir, es la segunda triada que demuestra que la sensible está alterada, por el traste que pisa – Do natural – aunque no se indica sobre el bajo cifrado.

4\* La tonalidad de *Quinto punto alto por Dlasolre con tercera mayor* – Re mayor – se encuentra en el *Poema Armónico* de Guerau como *Octavo tono alto* y en el *Resumen de Acompañar* de Santiago de Murcia como *Octavo por el final*.

5\* En todos los autores, el *tono sexto punto bajo* aparece con tercera mayor, es decir, la tonalidad de Mi bemol mayor. Además, la armadura en la *Explicación de la Guitarra* sólo tiene 5 bemoles, a pesar de que la tablatura demuestra la nota Do bemol en el acorde de subdominante (La bemol menor) y el de tónica, de manera poco convencional, la nota Do natural, formando un acorde de sexta.

6\* En el *Poema Armónico* de Guerau y en los *Caprichos* de Ferandiere el *sexto medio punto bajo* representa la tonalidad de Mi mayor.

7\* En un error probable de Vargas y Guzmán en los manuscritos de Veracruz, escribe que el tono denominado como *Séptimo punto alto por Bfabmi*, contiene la *tercera mayor*, lo que contrasta con este tono en la *Demostración de los Tonos Accidentales* – del cual se hablará más adelante – en la que la tablatura demuestra la *tercera menor*; además de que en el manuscrito de Cádiz lo describe con la *tercera menor*. Francisco Guerau y de Santiago de Murcia también lo describen con la *tercera menor*.

8\* En los *Caprichos* de Fernando Ferandiere el *séptimo tono punto alto* que representa la tonalidad de Si menor, es denominado como *primer tono punto alto*.

### **Regla General para reconocer los tonos**

Aunque no sucede en la música de Vargas y Guzmán, debido a que se sostiene que esta fue escrita después de la finalización del segundo manuscrito, el autor intenta delimitar el número de sostenidos y bemoles aseverando que no se debe ir más allá de cuatro de ellos y poniendo énfasis en atender los finales de las de las composiciones y las armaduras para conocer la tonalidad de una obra en cuestión.

Las tonalidades de las que habla Vargas y Guzmán junto con los cifrados y acompañamientos las resume en su *Ejemplo Práctico de las Escalas o Diapasones cuando hay Accidentes en la Clave*<sup>331</sup> donde escribe el bajo cifrado correspondiente a la armadura comenzando por la nota Sol hasta la nota Fa. Las primeras cuatro escalas tienen armadura con accidentes de sostenido y las cuatro últimas de bemol. Las escalas se componen de dos octavas de las cuales, la primera contiene la información de la tercera o el bajo cifrado el cual se asume para la segunda octava. En la parte inferior de cada escala, el autor incluye su correspondiente en la tablatura.

Varios aspectos merecen comentario como lo que atañe a los cifrados y su correspondencia con lo expresado en la tablatura. Por ejemplo, en la escala con cuatro sostenidos, el segundo grado (Fa sostenido) no corresponde con lo expresado en la tablatura de los 3 ejemplares. La tablatura muestra las notas Fa sostenido-Re sostenido-La, para la primera triada; y Fa sostenido-La sostenido-Re, para la segunda.

---

<sup>331</sup> En los ejemplares de Veracruz: *Demostración de los Acompañamientos de los Signos según los Accidentes de la Clave*.



**Fig. 20. Fa sostenido en la escala de cuatro sostenidos**

Esta situación demuestra la falta de constancia en lo que concierne a los cifrados sobre dicha nota en los tres ejemplares. El ejemplar de Cádiz, la nota Fa sostenida muestra el cifrado 6#/3; mientras que en los ejemplares de Veracruz se añade el cifrado 6/3# como se muestra en el siguiente cuadro:

<p style="text-align: center;"><b>Acompañamiento de la escala con cuatro sostenidos 1773<sup>332</sup></b></p>
<p style="text-align: center;"><b>Acompañamiento de la escala con cuatro sostenidos 1776</b></p>

**Cuadro 7. Acompañamiento de la escala con cuatro sostenidos de Vargas y Guzmán, 1773 y 1776**

Por otro lado, en lo que se refiere al acompañamiento de las notas Mi y Si, hay diferencias notables entre los manuscritos de Cádiz y de Veracruz. Recordemos que el acompañamiento de dichas notas lo realiza conforme al estilo que sigue en cada uno de sus manuscritos, siendo la nota Si la que en ambos ejemplares se acompaña con la tercera y la sexta. Por su parte, la nota Mi, es acompañada con la tercera y la quinta en el ejemplar de Cádiz y con la tercera y la sexta en los de Veracruz. Pero esta condición no se cumple en el *Ejemplo Práctico de las Escalas o Diapasones cuando hay Accidentes en la Clave* por haber alteraciones en la armadura.

<sup>332</sup> Tomado de: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio. *Explicación...* Ed. Ángel Medina. *op. cit.* p. 79. El círculo en rojo es propio de esta tesis.

De los acompañamientos de dichas escalas, sólo el tercer grado de la escala de Sol mayor, es acompañado con la tercera y la sexta; los demás demuestran la tercera y la quinta, como lo demuestran los cifrados que se incluyen a continuación, siendo los tres ejemplares en este respecto, iguales entre sí:

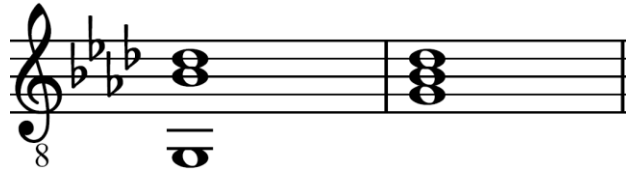


Fig. 21. Escalas con uno dos y tres sostenidos<sup>333</sup>

Al analizar los acompañamientos de las escalas anteriores, como los acompañamientos de las escalas que contienen uno, dos o tres bemoles en la armadura, surge una disyuntiva sobre el uso de los acordes disminuidos. En teoría, Vargas y Guzmán, evita la formación de una triada disminuida sobre el grado de sensible en la modalidad mayor y menor: el séptimo grado de una escala mayor o, en su defecto, el séptimo grado sostenido disminuido en una escala menor. Recordemos que el guitarrista sigue el *estilo riguroso* español propuesto en las *Reglas Generales* de 1702, donde la formación, el manejo, el empleo, las resoluciones y forma de tratar los acordes disminuidos no son empleados por Joseph de Torres como lo hace en el *Tratado Cuarto* de la edición de 1736 sobre la forma de acompañar al estilo italiano.

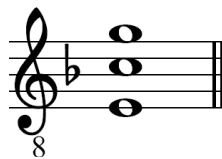
La excepción a esta regla la hace el séptimo grado de la escala de La bemol mayor – o la escala con cuatro bemoles en la armadura – en donde el autor, sobre la tablatura, rompe con la forma de añadir la tercera y la sexta al séptimo grado como lo hace en siete de las ocho escalas de su *Regla General para conocer los tonos*; en este caso añade la tercera y la quinta, formando por ende, una triada disminuida como se muestra a continuación, siendo los tres ejemplares iguales en este respecto:

<sup>333</sup> Tomado de: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio. *Explicación...* Ed. Ángel Medina. *op. cit.* p. 79.



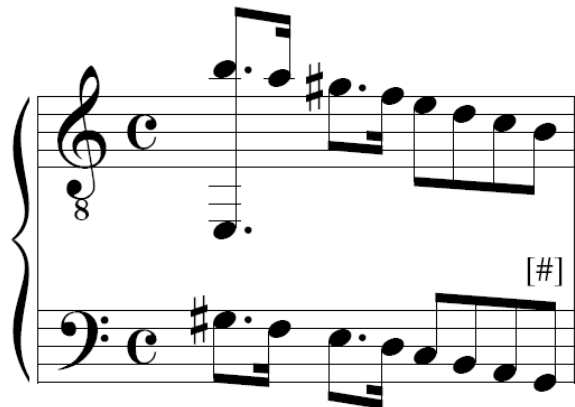
**Fig. 22. Acompañamiento de la nota Sol en la escala de La bemol mayor**

Sin embargo, el hecho de optar por una triada de sexta en lugar de una disminuida en el séptimo grado, no aminora la sensación de resolución a la tónica si se toma en cuenta que la triada en el acorde de sensible, acompañada por la sexta en lugar de la quinta, sería lo mismo que una triada de dominante en primera inversión, como se puede ver en el siguiente ejemplo:



**Fig. 23. Séptimo grado de Fa o quinto grado en primera inversión**


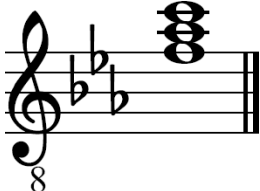
En la práctica, los acordes de sensible sí son empleados por el autor en su música como sucede en varias ocasiones durante la *Sonata II* donde una triada disminuida se forma a partir del séptimo grado de La menor propuesto en la parte del bajo.



**Fig. 24. Acorde de sensible en la Sonata II**

Además de las observaciones hechas, el tercer grado del grupo de los bemoles, tampoco es constante en cuanto a la elección de las voces. Las escalas de Fa mayor y de Si bemol mayor, son acompañadas con la tercera y la sexta; en la de Mi bemol mayor y de La bemol mayor, son acompañadas con la tercera y la quinta.

La única diferencia entre los ejemplares en las escalas y sus acompañamientos se puede observar en la última triada de la escala con tres bemoles. En el ejemplar de Cádiz la triada está formada por las notas Fa-La (natural)-Do; por lo que se trata de un error de edición. En los de Veracruz, la triada se forma por las notas Fa-La bemol-Do.

Triada sobre la nota Fa (Cádiz, 1773)	Triada sobre la nota Fa (Veracruz, 1776)
	

**Cuadro 8. Triada sobre la nota Fa en los manuscritos de Cádiz y Veracruz**

En lo que concierne a la altura de las voces en cada una de las triadas expresadas en la correspondencia de las escalas sobre la tablatura de los ejemplos, tanto del Capítulo V, como de los Capítulos I y II del *Tratado de Bajo*, se puede observar que el intervalo que se forma entre la voz del bajo y del *alto* se encuentra a una distancia no menor a la de una décima. La distancia entre el *alto* y el *tiple* es siempre de un intervalo de tercera. A medida que las escalas ascienden, Vargas y Guzmán tiene que cambiar la tesitura para poder cubrir los acompañamientos de los bajos, por lo que el primer intervalo va disminuyendo hasta que las voces se encuentran a distancia de tercera y la digitación tiene que moverse a trastes más arriba sobre el diapasón de la guitarra.



**Fig. 25. Acompañamiento de la escala de La bemol mayor**

Continuando con la influencia de la técnica de la guitarra sobre la manera de acompañar dichas escalas, la triada que se forma desde un bajo con la nota Do, representada en la tablatura de la escala de Fa mayor, demuestra en realidad un cifrado 8/3 – sin la quinta del acorde – de igual manera que en el Capítulo X, acompañando dicho bajo de manera contraria al acompañamiento con la tercera y la quinta o una consonancia llana, por la limitación de no usar el dedo anular de la mano derecha y por no aumentar el intervalo de tercera formado entre el *alto* y el *tiple*:



**Fig. 26. Acompañamiento de la nota Do en la escala de Fa mayor**

### Cláusulas

Al igual que las *Reglas Generales* de Joseph de Torres, la *Explicación de la Guitarra* continúa con las cláusulas o cadencias de cada uno de los tonos: tanto la cláusula intermedia, como la final. A diferencia de Joseph de Torres, Vargas y Guzmán sintetiza en un capítulo los contenidos de ocho de ellos provenientes de las *Reglas Generales*, sin incluir información que el guitarrista considera no servirle como las claves o armaduras, de cada tono, el canto llano y el *Seculurum*.

Vargas y Guzmán busca darle un sentido guitarrístico al tema de las cadencias para lo que, en los ejemplares de Veracruz, sigue el esquema propuesto por Santiago de Murcia<sup>334</sup> en la exposición de las cadencias de los tonos de canto de órgano del Capítulo IV. En la *Demostración de los Tonos Accidentales*, Vargas y Guzmán expone las cadencias de los tonos *por alto, bajo y medio punto*, con los equivalentes en la tablatura.

Aunque la idea es similar a la de Santiago de Murcia, Vargas y Guzmán no sigue del todo las cadencias en lo que respecta a los acompañamientos ni en la elección de las triadas y sus digitaciones en la guitarra. De manera general y, debido al impedimento que Vargas y Guzmán tiene por emplear el dedo anular, los acordes se componen de tres notas – la tónica, la mediana y la quinta – a diferencia de Murcia, quien en repetidas ocasiones añade la octava del acorde.

La diferencia más significativa entre Vargas y Guzmán y Santiago de Murcia es la conducción de la sensible, la cual en el primer autor no resuelve por grados conjuntos a la tónica; lo cual sería lógico. Sin embargo, esto no sucede debido al impedimento del uso del dedo anular, diferencia sustancial entre los dos autores, por lo que se ve obligado a romper con la conducción idónea y armónicamente correcta de las voces para no prescindir de la tercera y la quinta en el acorde de tónica como se puede observar en la cadencia del *primer tono punto bajo* en la siguiente figura y su correspondiente con Vargas y Guzmán en la *Demostración de los Tonos Accidentales*. Dicha situación se repite en las cadencias del *primer tono por punto*

<sup>334</sup> MURCIA, Santiago. *Resumen de Acompañar...* (1714) *op. cit.* Fols. 10-11.




*bajo* (Do menor), en la del *segundo tono punto bajo* (Fa menor), en la del *segundillo con tercera menor* (Si bemol menor) y en la del *séptimo punto alto* (Si menor) y la del *octavo punto alto*.

Cadencia del <i>primer tono punto bajo</i> en Vargas y Guzmán	Cadencia del <i>primer tono punto bajo</i> en Santiago de Murcia
	

**Cuadro 9. Cadencia del primer tono punto bajo de Vargas y Guzmán y Santiago de Murcia**

No sólo la forma de conducir las voces y la manera de resolver las sensibles fueron influidas por las habilidades técnicas. También lo fue la consistencia en la elección de las voces entre cada una las cadencias, ya que no todas las cadencias tanto mayores como menores; por ejemplo, se incluyen retardos de cuarta o de sexta como se observa en la cadencia del *cuarto tono punto bajo*, del *segundillo punto bajo*, del *sexto punto bajo* y del *sexto medio punto bajo*. El haber sido consistente en este respecto, no habrían generado mayor problema para el guitarrista. El uso del dedo anular, como sucede con Santiago de Murcia, habría ayudado en este sentido a llevar una mejor conducción de las voces y de las resoluciones de las sensibles, como se vio en el ejemplo citado de Santiago de Murcia.

Otro aspecto que merece comentario es el que se observa en la cadencia del *tercer tono punto alto*. Al igual que en la cadencia del *segundo tono punto bajo*, Vargas y Guzmán pudo haber incluido un retardo de cuarta y resolverlo de manera que la voz del soprano fuese conducida armónicamente de manera correcta; como lo hace Santiago de Murcia, quien además de añadir el retardo de cuarta decide completar el acorde de dominante con la séptima como se ve a continuación:

Cadencia del tercer tono en Vargas y Guzmán	Cadencia del Tercer Tono en Santiago de Murcia
	

**Cuadro 10. Cadencia del tercer tono de Vargas y Guzmán y Santiago de Murcia**

En la cadencia del *sexto tono por medio punto bajo* Vargas y Guzmán, de manera contraria a Santiago de Murcia, quien llama a dicho tono, *sexto punto bajo*, resuelve la quinta disminuida formada por las notas Re y La bemol, a un intervalo de sexta mayor, lo cual no es armónicamente apropiado ya que el intervalo de estas características debe resolver por grados conjuntos a uno de tercera como lo expresa Santiago de Murcia en su ejemplo sobre la misma cadencia. No obstante, Santiago de Murcia prescinde de la quinta del acorde, a pesar de que aun sin tener que realizar mayor esfuerzo técnico podría añadirla tal y como sucede con el acorde M de la tabla de acordes del alfabeto italiano empleado por Murcia en su *Resumen de Acompañar*.

De igual forma, Vargas y Guzmán, prefiere trasgredir la correcta conducción de las voces para no dejar de lado la quinta, a pesar de que el acorde identificado como *Eb* en su *Nuevo Modo – M* del italiano, por la inclusión del sexto orden, sea más difícil de realizar.

Cadencia del sexto tono por medio punto bajo en Vargas y Guzmán	Cadencia del sexto tono por medio punto bajo en Santiago de Murcia
	

**Cuadro 11. Cadencia del sexto tono medio punto bajo de Vargas y Guzmán y Santiago de Murcia**

La *Demostración de los Tonos Accidentales* incluida en los manuscritos de Veracruz, está escrita en dos pentagramas, uno correspondiente al bajo cifrado escrito en clave de Fa, que representa el movimiento del bajo; y en un pentagrama inferior, destinado a la tablatura de la guitarra, se adjunta cómo el autor interpretaría dicho movimiento de bajo en este instrumento, como se puede ver en la siguiente figura.

The figure shows two musical systems, labeled '7. Punto alto' and '8. Punto alto'. Each system consists of two staves. The upper staff is a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is a guitar tablature with a key signature of two sharps. The tablature uses numbers 0-4 to indicate fret positions. A vertical bar line separates the two systems.

System	Staff	Measure 1	Measure 2	Measure 3
7. Punto alto	Bass Clef	F#4, C#4	F#4	F#4
	Guitar Tablature	2, 0, 3	4, 2, 3	2, 3, 2
8. Punto alto	Bass Clef	F#4, C#4, F#4	F#4, C#4	F#4
	Guitar Tablature	#, #, #, 0, 2, 3, 2	0, 2, 1, 0	0, 2, 0

**Fig. 27. Cadencia del séptimo tono punto alto y octavo punto alto de Vargas y Guzmán, 1776**

Cabe señalar que hay tonalidades en las que Vargas y Guzmán traspasa el número máximo de alteraciones que el mismo autor habla en su Capítulo IV del *Tratado de Bajo* y en el Capítulo XXII del *Tratado de Punteado* del ejemplar de Cádiz. Sin embargo, como se distingue en la siguiente tabla, en seis ocasiones dichas alteraciones no fueron indicadas en el cifrado; pero sí en la tablatura. Dichas alteraciones, indicadas entre paréntesis, fueron tomadas de la tablatura incluida en el pentagrama inferior.

1. Primero punto bajo      2. Punto Bajo      3. Punto Alto

4. Punto Alto      Segundillo      El mismo con 3ra. Menor      El mismo punto bajo

5. Punto alto      6. Punto bajo      6. Medio punto bajo

7. punto alto      8. Punto alto

The image displays eight musical staves, each representing a different 'punto' (point) of an accidental tone. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various chords and melodic lines, often with accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings like '8' (piano). The staves are arranged in four rows of two. The first row contains points 1, 2, and 3. The second row contains points 4, Segundillo, El mismo con 3ra. Menor, and El mismo punto bajo. The third row contains points 5, 6, and 6. The fourth row contains points 7 and 8.

**Cuadro 12. Demostración de los Tonos Accidentales de Vargas y Guzmán, 1776<sup>335</sup>**

### Consejos para el guitarrista

En el Capítulo IX,<sup>336</sup> *Tratado Segundo*, Joseph de Torres estudia la colocación de los intervalos sobre un bajo cifrado y la conducción de las voces con *advertencias* a manera de consejos para lograr un mejor acompañamiento. A diferencia de Joseph de Torres, quien resume sus *advertencias* en seis puntos, Vargas y Guzmán establece catorce *advertencias* de las cuales cuatro son tomados de las *Reglas Generales* por ser los únicos que no tienen que ver con aspectos técnicos del órgano y se pueden adaptar a la guitarra. Las advertencias abordadas por Vargas y Guzmán demuestran su experiencia sobre la técnica del acompañamiento al ofrecer consejos prácticos que ayudan a una mejor práctica de la realización del bajo continuo. Ya que algunos de los consejos son de corte práctico, adquiridos por el autor a través de años de acompañar a otros músicos tanto cantantes como instrumentistas, se deduce que, al igual que los guitarristas Carlos Amat, Gaspar Sanz, Santiago de Murcia y Pablo Minguet, Vargas y Guzmán se encontraba activo en la práctica de realizar el bajo continuo.

<sup>335</sup> Transcrito de la tablatura de la *Demostración de los Tonos Accidentales*. Las alteraciones en paréntesis, que no fueron indicadas en la armadura por Vargas y Guzmán, corresponden a los trastes indicados por el autor en la tablatura.

<sup>336</sup> Los Capítulos VII y VIII tratan de los intervalos.

De las catorce *advertencias* dadas por Vargas y Guzmán la primera, la segunda y la octava, tienen relación con la guitarra. La *advertencia* tercera tiene que ver con aspectos teóricos como las notas y las alteraciones. Las claves son abordadas en la *advertencia* 4 y los intervalos respecto del bajo en la *advertencia* 7. Las *advertencias* quinta, sexta y, de la novena a la decimocuarta, consisten en consejos para el ejecutante.

La primera de las *advertencias* tiene que ver con el volumen con que se debe tocar el acompañamiento. Consciente de las virtudes y posibilidades de la guitarra y por ser un instrumento débil de volumen en comparación con otros instrumentos de acompañamiento, propone que se toque con fuerza de manera regular, ya que de lo contrario, el acompañamiento no será escuchado.

Las *advertencias* segunda y octava tienen mucho que ver entre sí. Se relacionan con la habilidad de aplicar las reglas que serán discutidas en los siguientes capítulos de la *Explicación de la Guitarra*, en lo que se refiere al desarrollo de un bajo cifrado y el llenado de las voces en las triadas de cada nota dada del bajo cifrado. En este respecto, Vargas y Guzmán sigue la *advertencia* seis de Joseph de Torres, con la diferencia en la elección del número de voces por las características del instrumento. Propone que cada nota del bajo cifrado contenga tres voces o al menos dos voces, incluyendo la del bajo.

A esta regla, Vargas y Guzmán se mantiene fiel durante todo el *Tratado de Bajo*. Todos los acompañamientos expresados en los ejemplos de dicho tratado, los cuales consisten en adaptaciones para este instrumento de los ejemplos ofrecidos por Joseph de Torres, se componen por no más de tres voces con el argumento de “no añadir más para no errar en la postura que se toca”, como lo expresa el autor en el Capítulo XII.<sup>337</sup> Además, no se debe olvidar que de la mano derecha, para Vargas y Guzmán, sólo son tres los dedos que se usan para el punteo – el pulgar, el índice y el medio – de manera que cada dedo toca una voz dejando fuera la posibilidad de tocar cuatro voces de manera simultánea.

Cabe mencionar que un consejo similar a lo expresado en estas *advertencias*, lo da Lorenzo Pena en *Li Primi Albori Musicali* (1684) al asegurar en su *Seconda Regola* que “si no se logra acompañar todas las notas cantadas, se toque solamente las consonantes, o al menos la


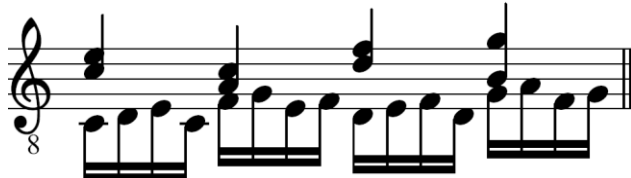
---

<sup>337</sup> VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio. *Explicación...* Ed. Ángel Medina. *op. cit.* p. 89.

primera y la última del compás, dejando [de lado] las otras [restantes] (...)"<sup>338</sup> Vargas y Guzmán por su parte, propone que al inicio de cada compás se toquen al menos dos voces y, en los tiempos débiles, al menos el bajo.

Esta *advertencia* se ve puesta en práctica durante todo el *Tratado de Bajo* como el que se observa en el ejemplo del Capítulo XXX, donde se trata del acompañamiento de figuras ornamentadas por disminución o *glosas* de un bajo dado. En este caso, el ejemplo dado es autoría de Vargas y Guzmán, ya que en las *Reglas Generales*, el bajo continuo sólo se enuncia, pero no se desarrolla su acompañamiento. En el primero de los ejemplos, escrito en compás de 4/4, agrega un acompañamiento en el tiempo uno y en el tres. En el segundo, con compás de 3/4, el acompañamiento se encuentra en el primer tiempo; salvo los compases donde la figura de la *glosa* realiza un intervalo de octava descendente – mostrado en la figura siguiente sobre la misma nota ya que la guitarra no puede tocar dicha nota una octava abajo si no es afinando la cuerda en la nota Re – y cuando las primeras dos figuras rítmicas son corcheas y las dos siguientes, negras. En estos casos el acompañamiento es realizado en el primero y en el segundo tiempo.

El último ejemplo, también en compás de 4/4, el acompañamiento se encuentra en cada tiempo del compás, salvo en las últimas dos corcheas, en las cuales añade dos voces al bajo en cada corchea.

Tomado del ejemplo segundo	Tomado del ejemplo tercero
	

**Cuadro 13. Acompañamiento de un bajo ornamentado por disminución**

Las *advertencias* quinta, sexta y séptima provienen de las respectivas advertencias primera, tercera y cuarta de las *Reglas Generales* de Joseph de Torres. Habiendo ya explicado las diferentes concepciones de las claves tanto en España como en Francia e Italia, recuerda al

<sup>338</sup> Seconda Regola. Che non potendo accompagnare tutte le Note cantanti, prenda solamente le Consonanze, ò almeno la prima & ultima del battere, e la prima & ultima del levar di mano, lasciando le altre (...). Traducido de: PENNA, Lorenzo. *Li Primi Albori Musicali. op. cit.* p. 184.

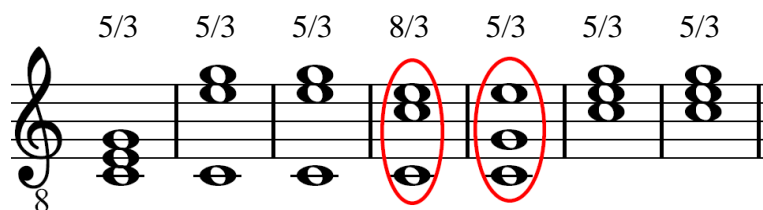
acompañante en la *advertencia* cinco, la importancia de descifrar si la clave sobre la que se toca es transportada, en la sexta y en la novena, que toque al compás y que atienda al director para dar el compás correctamente – *advertencia* relacionada con la número 12 en la que sugiere respetar las figuras rítmicas – y en la séptima, que se refiera al bajo para colocar las triadas correspondientes al cifrado dado. Esta última *advertencia*, la cual no cumple cabalmente, se relaciona con la decimotercera en la que aconseja dar las consonancias correctas de acuerdo al número del cifrado.

Los consejos prácticos continúan en las *advertencias* 10, 11, 12, 13 y 14. La décima tiene que ver con realizar el acompañamiento con respecto de la melodía y ser flexible con el tempo de acuerdo con la voz principal. Dicha tarea es realizada por cantantes, como lo explica el autor. En este sentido, un conocimiento pleno del manejo de los tonos de canto de órgano tiene bastante relevancia ya que la tarea de acompañar a cantantes mencionada por el guitarrista era realizada en celebraciones de la iglesia; actividad que determina en gran sentido los contenidos de su *Tratado de Bajo* y la forma de abordarlos. Esta *advertencia* se relaciona con la decimoprimera, en la que aconseja tener cuidado con la realización de la cadencia para que no se termine antes que la voz del cantante.

### **Las consonancias llanas**

Sobre la colocación de las consonancias llanas, Vargas y Guzmán retoma casi de manera idéntica el texto de Joseph de Torres con la diferencia que Vargas y Guzmán adapta los ejemplos a la guitarra. Dadas las posibilidades que le da el órgano, Joseph de Torres incluye consonancias que él denomina como *tricompuestas* o intervalos de tres octavas. Por el contrario y por el rango tonal de la guitarra, Vargas y Guzmán sólo incluye intervalos que no van más allá de una décima.

De estas consonancias, ofrece distintas digitaciones con sus respectivos bajos cifrados, de las cuales, la triada cuarta – con el cifrado  $8/3$  – y la quinta – con el cifrado  $5/3$  – presentan un orden distinto de las voces con relación al cifrado dado. La cuarta se compone de la notas Do-Do-Mi, las cuales deberían, por su acomodo respecto del bajo, tener un cifrado  $3/8$ . Lo mismo sucede con el ejemplo de la triada cinco, la cual debería tener el cifrado  $5/3$ , por el acomodo de las notas Do-Sol-Mi. Vargas y Guzmán escribe los bajos cifrados como se observa en el ejemplo siguiente:



**Fig. 28. Acompañamiento de la nota Do de Vargas y Guzmán**

Esta observación arroja dos conclusiones que se relacionan con las posibilidades de la guitarra. La primera es que durante todo el *Tratado de Bajo*, para Vargas y Guzmán le es indistinto el acomodo y orden de las voces siempre y cuando se cumpla en la medida de lo posible la realización de las consonancias llanas; es decir, de la tercera y la quinta, además de cumplir con el cifrado dado en el bajo. Debido a esta situación, la conducción de las voces no será tan estricto en lo que tiene que ver con octavas o quintas paralelas y otras reglas relacionadas con la conducción de las voces.

### **Reglas de bajo continuo**

El siguiente orden de contenidos en el *Tratado de Bajo* corresponde al de los Capítulos XI al XVII, en los cuales el autor describe la manera de acompañar los movimientos ascendentes y descendentes de los bajos de acuerdo a cada uno de los intervalos habidos en una octava, comenzando por el semitono hasta la octava. Del Capítulo XVII al XXVIII, aborda las notas extrañas, la manera de acompañarlas, su clasificación, sus usos y resoluciones; para continuar, en los últimos capítulos, con los tipos de cifrado, el acompañamiento de notas ornamentadas por disminución, las cadencias de bajo y los retardos empleados en ellas.

El *Tratado de Bajo* incluido en la *Explicación de la Guitarra* comprende todos los movimientos posibles del bajo contemplados en las *Reglas Generales*. Como ya se expuso, son los ejemplos dados por Joseph de Torres, los que Vargas y Guzmán adapta a la guitarra, tomando en cuenta las habilidades técnicas del guitarrista y las posibilidades del instrumento. En cuanto al texto, salvo en algunas excepciones, Vargas y Guzmán transcribió lo escrito en las *Reglas Generales*, por lo que el análisis llevado a cabo en la presente tesis, se hizo en base a la adaptación de los ejemplos del organista, desde el punto de vista del guitarrista y, dado que en repetidas ocasiones las mencionadas adaptaciones del guitarrista se pueden analizar de la misma manera, sólo se discutirán las más relevantes.

Los ejemplos de las progresiones de los bajos están expuestos por Vargas y Guzmán en dos pautas, la superior corresponde al bajo cifrado y la inferior corresponde a la tablatura o triadas elegidas por el autor para dicho bajo cifrado. En algunas ocasiones, Vargas y Guzmán no



escribe los cifrados o las alteraciones; éstos se pueden deducir de la tablatura, para lo cual, en las transcripciones incluidas en el presente capítulo, se encierran entre paréntesis. En cuanto a la forma de presentar sus ejemplos, Joseph de Torres, por el contrario, incluye en primer lugar el movimiento en cuestión sobre un pentagrama en clave de Fa y después desarrolla el acompañamiento de dicho movimiento de bajo, en la *Práctica*, completando las triadas del bajo sobre tres pentagramas donde se exponen las demás voces como se muestra a continuación:



The image shows two musical examples. The first, titled "Ascenso de Sem. me.", consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (F major). Above the staff are two measures of tablature: the first measure has "5 6 5 6" above it with "3-3" below, and the second measure has "3 3" above it with "C.8 3 C.8 6 LL." below. The staff contains four measures of music with notes and accidentals. The second example, titled "Práctica.", consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The three lower staves have bass clefs and a key signature of one flat. The music is arranged in a four-part setting, with the top staff likely representing the vocal line and the lower staves representing the basso continuo accompaniment.

**Fig. 29. Exposición y *Práctica* de un bajo con ascenso de semitono menor de Joseph de Torres<sup>339</sup>**

### Ascenso y descenso del semitono menor

El primero de los movimientos del bajo es el ascenso del semitono menor para la cual utiliza una consonancia llana – marcada con “ll” – para la primera triada, la tercera y la sexta para la segunda triada y la resolución en una consonancia llana. En el ejemplo de dicha progresión en el manuscrito de Cádiz, el guitarrista conduce la progresión ascendente en semitonos desde la nota Fa hasta la nota La, resolviendo la nota Sol sostenido con intervalo de séptima mayor descendente, optando por la inclusión de la nota La del quinto orden, en lugar de ascender a la nota La por intervalo de segunda menor como hace en los ejemplares de Veracruz. En este caso, la triada del primer tiempo en el segundo compás es distinta entre los manuscritos. Además, a diferencia de Joseph de Torres, la progresión del bajo en los manuscritos de Veracruz asciende hasta la nota Si.

<sup>339</sup> Tomado de: TORRES, Joseph. *Reglas Generales...*1702...op. cit. p. 39.

Cádiz, 1773	Veracruz, 1776
<p style="text-align: center;">II 6/3 II 6/3 II</p> 	<p style="text-align: center;">II 6 (8/3) 6 (3#) 6</p> 

**Cuadro 14. Adaptación del ejemplo dado por Joseph de Torres del movimiento de bajo por intervalo de semitono menor**

Para este movimiento de bajo, Vargas y Guzmán pudo haber seguido el ejemplo dado por Joseph de Torres – ejemplo expuesto en la página anterior – sin ningún problema. No obstante, habría tenido que hacer uso del dedo anular para las triadas de cuatro voces como se muestra a continuación:



**Fig. 30. Interpretación en la guitarra del ejemplo dado por Joseph de Torres**

### Ascenso de segunda mayor y menor

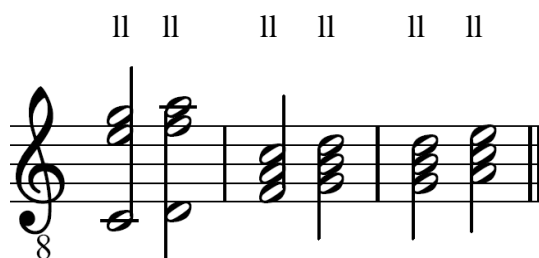
En la *Regla Primera* del Capítulo XII, Vargas y Guzmán, desde un punto de vista estrictamente teórico, rompe una de las recomendaciones más esenciales sobre la conducción de las voces y sus intervalos dictada por su fuente Joseph de Torres en su Capítulo XIV. El organista declara que “es regla y precepto inviolable en la música que de una consonancia perfecta no se vaya a otra perfecta de la misma cantidad, como dos octavas, dos quintas; pero una octava y después una quinta o al contrario se pueden dar, aunque son dos perfectas consecutivas, por lo que prohíbe el arte, es el darles de una misma cantidad y éstas no lo son”<sup>340</sup>.

Sin embargo, no es coincidencia que la sección del texto donde Joseph de Torres habla de los movimientos paralelos de quinta y octava, el cual es citado por Vargas y Guzmán, sea omitido

<sup>340</sup> TORRES, Joseph de. *Reglas Generales...1702. op. cit.* p. 25.

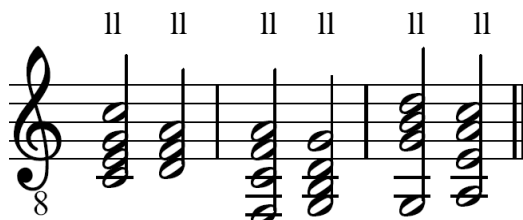
por el guitarrista. Es decir, Vargas y Guzmán estaba consciente de esta y otras reglas que evade en la teoría, pero para él el resultado en la práctica es de mayor importancia.

En efecto, en el ejemplo proporcionado por el guitarrista difiere en el principio de la conducción de las voces y los intervalos permitidos de manera consecutiva<sup>341</sup> al realizar los acompañamientos de los bajos dados incluyendo quintas consecutivas. Esta situación se puede observar en los tres manuscritos como se muestra a continuación:



**Fig. 31. Quintas paralelas de Vargas y Guzmán**

Las quintas paralelas del ejemplo anterior se deben a la facilidad que implica digitar las triadas sobre la guitarra, de manera que con la misma digitación, sólo se tenga que cambiar de posición. Seguir el ejemplo de Joseph de Torres como tal, no implicaría mayores problemas para la mano izquierda. En este caso, Joseph de Torres, evita las quintas por los movimientos contrarios de las voces como se puede observar a continuación:


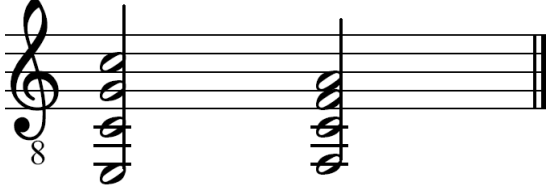


**Fig. 32. El mismo movimiento de los bajos de acuerdo con Joseph de Torres adaptado a la guitarra**

La misma situación se observa al buscar conducir las voces por el camino más corto como se observa en los ejemplos de la *Regla Segunda* que se refiere al ascenso del bajo por intervalo de semitono. En el primero de ellos, para no dejar la triada resolutive sin la tercera, realiza un salto de quinta, a diferencia de Joseph de Torres, quien duplica la sexta (Do) que resuelve

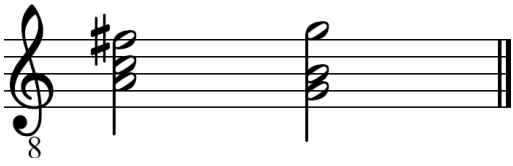
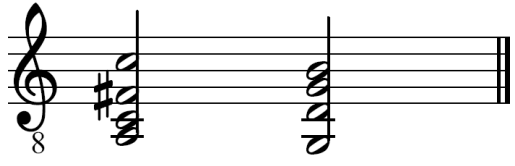
<sup>341</sup> En repetidas ocasiones, Vargas y Guzmán, hace caso omiso de esta regla en ambos ejemplares, por lo que sólo se hará la observación en los casos que tengan relevancia para el análisis del presente capítulo.

después a la nota La. El ejemplo del organista se diferencia por lograr la conducción de las voces por el camino más corto como se observa a continuación:

Resolución en Vargas y Guzmán	Misma resolución en Joseph de Torres, adaptado en la guitarra
<p style="text-align: center;">6/3 II</p> 	<p style="text-align: center;">13/3/6      10/8/5</p> 

**Cuadro 15. Resolución del ascenso de segunda menor de Vargas y Guzmán y adaptación del ejemplo de Joseph de Torres**

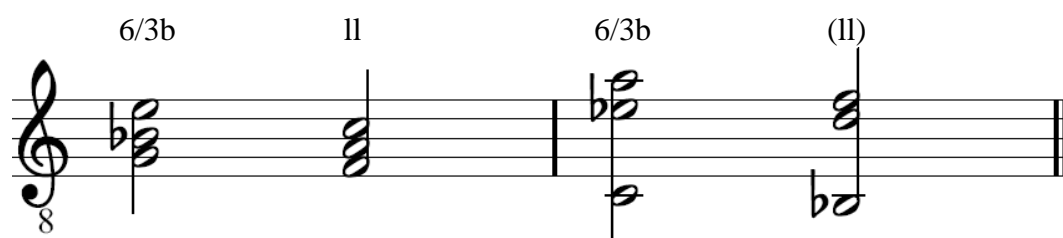
Adaptaciones como las que se observan en el ejemplo siguiente, referentes al descenso de tono y semitono demuestran que el guitarrista buscó en la medida de lo posible mantenerse en la primera posición sobre la guitarra, esto es, tocar los acordes dentro de los primeros cuatro trastes. Como se ve en el primer ejemplo, Vargas y Guzmán, al reducir el número de voces, simplifica la ejecución del acorde en primera posición. Realizar un acompañamiento como el de Joseph de Torres implicaría una digitación en la tercera posición – tercer traste – lo que daría como resultado una digitación fuera de lo común para la visión de la técnica de la mano izquierda del guitarrista gaditano.

Descenso de tono en Vargas y Guzmán	Mismo ejemplo en Joseph de Torres, transcrito para guitarra
<p style="text-align: center;">6#/3      II</p> 	<p style="text-align: center;">3/6#/3      3/8/5</p> 

**Cuadro 16. Descenso de tono y mismo ejemplo transcrito para guitarra**

En otros ejemplos, como los de la *Regla Cuarta*, autoría de Vargas y Guzmán, ya que Joseph de Torres sólo incluye los bajos cifrados de los tipos de ascenso y descenso de tono, sin hacer

una explicación de cómo se realizan los acompañamientos en la *Práctica* como hace en otros ejemplos,<sup>342</sup> el guitarrista no opta por el camino más corto en el movimiento de las voces ni por resolver la sensible a la tónica. En el primer ejemplo la triada Sol-Si bemol-Mi representa la quinta, la séptima de dominante y la tercera del acorde de Do mayor con séptima de dominante, cuya nota sensible tendría que resolver a la octava, lo cual no sucede en Vargas y Guzmán. Lo mismo sucede en el segundo compás del mismo ejemplo al tratarse de la triada Do-Mi bemol-LA, quinta, séptima de dominante y tercera en el acorde de Fa mayor con séptima de dominante:



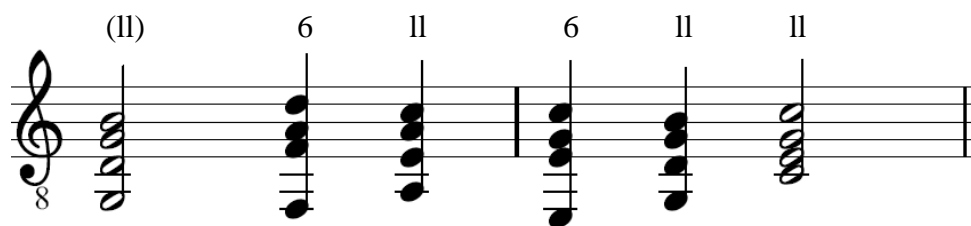
**Fig. 33. Descenso de tono de Vargas y Guzmán**

### **Salto de tercera**

En el capítulo relacionado con el salto de tercera, el ejemplo de Vargas y Guzmán difiere con el de Joseph de Torres en la conducción de las voces por movimiento contrario o por el camino más corto. La razón es la de facilitar al aprendiz la ejecución de una triada requerida de acuerdo al bajo cifrado sin importar las explicaciones de las *Reglas Generales*. De esta manera, Vargas y Guzmán busca reducir el riesgo de añadir voces que no corresponden a la triada, siendo éste un objetivo planteado en sus *Advertencias*.

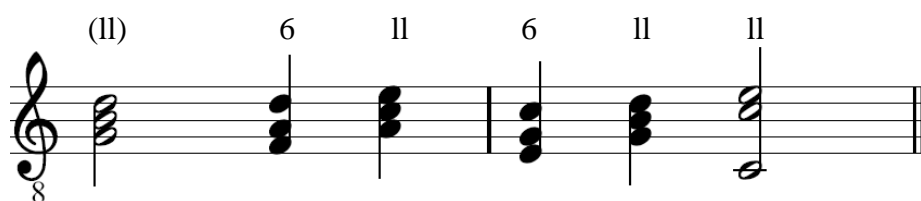
En el ejemplo primero, por ejemplo, las voces en Joseph de Torres son añadidas realizando movimientos contrarios o quedando en el mismo sitio por ser notas comunes o por movimientos paralelos de terceras. Para tocar en la guitarra dicho ejemplo, sólo implicaría tocar una octava más arriba el bajo de la última triada – Do mayor. Las demás voces pueden tocarse sin problema alguno como se ve a continuación:

<sup>342</sup> Otro ejemplo en donde Joseph de Torres no ejemplifica la manera de acompañar los bajos cifrados se observa en el Capítulo VI – *Tercera Regla* – de las *Reglas Generales* en donde de dos de las tres reglas en este capítulo son agrupadas en la *Regla Primera* de Vargas y Guzmán.



**Fig. 34. Salto de tercera de Joseph de Torres transcrito para la guitarra**

Aunque en el ejemplo dado por Vargas y Guzmán en los ejemplares de Cádiz y Veracruz difieren entre sí, en ambos manuscritos, las voces ascienden o descienden por igual, siendo la conducción de éstas, no necesariamente el camino más corto como se observa a continuación:



**Fig. 35. El mismo ejemplo en el manuscrito de Cádiz de Vargas y Guzmán**

En otro aspecto se diferencian las adaptaciones de Vargas y Guzmán con los ejemplos originales de Joseph de Torres ya que el organista mantiene en la medida de lo posible las notas comunes, dejando los movimientos paralelos para las terceras como se muestra en el primero de los ejemplos que se muestran a continuación. En Vargas y Guzmán – ejemplo primero – si el bajo desciende, las otras dos voces también lo hacen y, si sube, los acompañamientos también suben.

Movimiento de las voces en Vargas y Guzmán	Movimiento de las voces en Joseph de Torres, adaptado para la guitarra
<p>Musical notation for Cuadro 17, left side. It shows four chords in treble clef. The first chord has fingerings 6/3 and 5/3. The second chord has fingerings 6/3 and 5/3#. The third chord has fingerings 6/3 and 5/3#. The fourth chord has fingerings 6/3 and 5/3#. The bass line is indicated by an '8' below the staff.</p>	<p>Musical notation for Cuadro 17, right side. It shows four chords in treble clef. The first chord has fingerings 6/3 and 5/3. The second chord has fingerings 6/3 and 5/3#. The third chord has fingerings 6/3 and 5/3#. The fourth chord has fingerings 6/3 and 5/3#. The bass line is indicated by an '8' below the staff.</p>

**Cuadro 17. Movimiento de bajo por intervalo de tercera de Vargas y Guzmán y transcripción del ejemplo propuesta en esta tesis**

### Salto de cuarta descendente, quinta ascendente

En la explicación del salto del bajo por intervalo de cuarta descendente y quinta ascendente Vargas y Guzmán incluye, como en pocas ocasiones, ejemplos de su autoría. En éstos, como en otras ocasiones, el camino de las voces no es llevado por grados conjuntos o por el camino más corto. Lo mismo sucede con el ejemplo de la *Regla Segunda*, también autoría de Vargas y Guzmán.

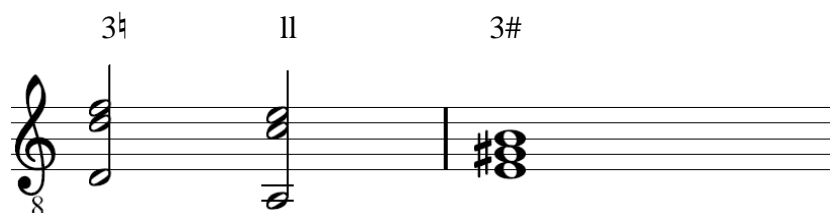


Fig. 36. Ejemplo quinto en 1776

### Regla Segunda

En los ejemplos de esta regla se encuentra una diferencia significativa entre los manuscritos en lo que se refiere al cifrado. En el ejemplo del manuscrito de Cádiz – cifrado superior en el siguiente ejemplo – el cifrado en el ejemplo de *cuarta mayor* se señala a la segunda triada el cifrado de consonancia llana, lo cual no se demuestra en la tablatura. Probablemente se trate de un error en la edición de Medina, ya que en los manuscritos de Veracruz el cifrado tiene un 6 y las notas Fa sostenido, Re y La en la tablatura.

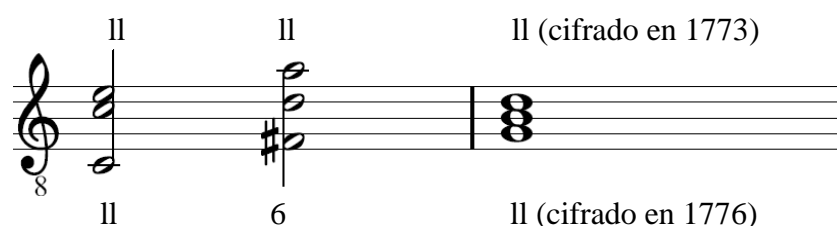


Fig. 37. Diferencia en el cifrado del salto de cuarta aumentada

### Salto de sexta, séptima y octava

Los ejemplos que tratan el salto de sexta, séptima y octava en el Capítulo XVI, se relacionan con la adaptación de los ejemplos de Joseph de Torres. Estos movimientos de bajo, asegura Joseph de Torres, son iguales a los de tercera, segunda y de unísono. Dichos movimientos los ejemplifica en dos pentagramas donde relaciona el movimiento de tercera con el de sexta, el

de segunda con el de séptima y el unísono con el de octava, etiquetando el movimiento de séptima como malo, como se ve en la siguiente figura:

**Fig. 38. Relación de los movimientos de bajo de Joseph de Torres**<sup>343</sup>

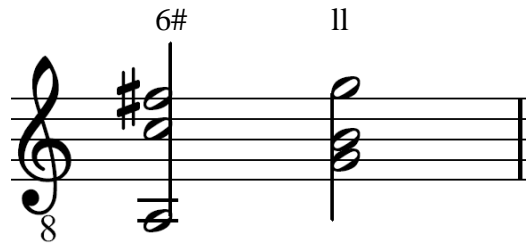
En el ejemplo de Vargas y Guzmán, colocado de la misma manera que Joseph de Torres, pero con la añadidura de la tablatura en un tercer pentagrama, los saltos del bajo se realizan en dos maneras: en los primeros compases de cada ejemplo, el bajo realiza el salto con el intervalo mayor – intervalos de sexta séptima y octava; en los segundos compases, el bajo realiza el salto con la inversión de dichos intervalos – el de tercera, segunda y de unísono.

**Fig. 39. Salto de sexta, séptima y octava de Vargas y Guzmán**

Como se ve en la transcripción por nota del ejemplo puesto en la tablatura por Vargas y Guzmán, la nota Re no puede ser tocada en la guitarra una octava abajo debido a que el sexto orden no llega a la nota expresada en el segundo pentagrama del ejemplo anterior de Joseph de Torres. Esta situación no sucede con la nota La. Cabe señalar que el ejemplo segundo en el ejemplar de Cádiz, contiene una triada distinta. En los ejemplares de Veracruz, la cuarta aumentada entre las notas Fa sostenido y Do resuelven por movimiento contrario; mientras que el ejemplar de Cádiz el dicho intervalo resuelve descendiendo.

<sup>343</sup> Tomado de: TORRES, Joseph de. *Reglas Generales...1702. op. cit.* p. 63.





**Fig. 40. Salto de séptima en los ejemplares de Veracruz**

### Resumen de todos los movimientos

En la adaptación del ejemplo del *Resumen Teórico de Todos los Movimientos* incluido en el Capítulo XVII de la *Explicación de la Guitarra* – Capítulo X de las *Reglas Generales* – se observan algunas diferencias significativas en los manuscritos de Cádiz y de Veracruz. De la misma manera, las dos ediciones de las *Reglas Generales* se diferencian en que en la edición de 1702, sólo se expone el bajo cifrado, mientras que en la edición de 1736, el organista incluye el acompañamiento y desarrollo de las voces correspondientes.

En el caso de la *Explicación de la Guitarra*, se encuentran diferencias de menor relevancia en cuanto a la elección de las voces en los acompañamientos, la cual es distinta entre los ejemplares y, al igual que las deficiencias teóricas expuestas en los ejemplos de los Capítulos XI al XVI del *Tratado de Bajo*, el del Capítulo XVII no es la excepción. En éste, los movimientos de las voces no ocurren por el camino más corto ni por movimiento contrario, ni la sensible resuelve a la tónica, generando quintas y octavas paralelas. También se observan errores en la correspondencia de los cifrados con la tablatura y diferencias en el copiado de los cifrados por parte del guitarrista. Sólo se mencionan las situaciones para no abrumar en lo que ha sido expuesto anteriormente.

Otras diferencias de mayor relevancia suceden en otros compases, como el 14, donde Vargas y Guzmán decide en los ejemplares de Veracruz, no incluir un acompañamiento a la segunda nota Re, a diferencia del de Cádiz que repite el acompañamiento del primer Re. En las *Reglas Generales*, edición de 1736, dicha triada sí se encuentra con acompañamiento.

Vargas, 1773	Vargas, 1776	Torres 1736, adaptado para guitarra

**Cuadro 18. Resumen de todos los movimientos, compás 14**

También merece comentario lo que sucede en los tiempos 2 y 3 del compás 21, donde Vargas y Guzmán añade una sola voz al acompañamiento. El ejemplo es de relevancia porque difiere con el de Joseph de Torres en las voces del acompañamiento, a pesar de que el cifrado, tanto las ediciones de la *Explicación de la Guitarra*, como las de las *Reglas Generales*, es el mismo. En todos los casos, el bajo cifrado está marcado con el número 3 sobre la nota Sol, a la cual, al no haber alteraciones, le corresponde a una tercera mayor, como se ve en la tablatura del guitarrista.

No obstante, en la edición de 1736 de las *Reglas Generales*, a pesar del cifrado, la tercera en el acompañamiento demuestra un bemol sobre la nota Si.

Vargas 1773 y 1776	Torres, 1736

**Cuadro 19. Resumen de todos los movimientos, compás 21**

Por último, al igual que en otras ocasiones, Vargas y Guzmán decide completar los bajos cifrados en los que Joseph de Torres no realiza los acompañamientos de su bajo cifrado, como sucede en el cierre del ejemplo. En este caso, el organista realiza el cierre del ejercicio antes

de lo que se encuentra expresado en el bajo cifrado; cierre que el guitarrista completa en su tablatura.

Especial atención merece el tercero y el cuarto tiempos de los compases 23 y 24 del manuscrito de Cádiz, ya que la triada que se forma a partir de la nota La en el bajo en el tercer tiempo con un cifrado de sostenido (#) sobre la tercera y que representa la triada La-Do sostenido-Mi, cambia cuando el bajo se repite sobre la misma nota en el cuarto tiempo, esta vez sin indicación de cifrado; por lo que la triada formada en la tablatura representa la de La menor – dominante menor – que resuelve a la tónica como se ve a continuación:



**Fig. 41. Cierre del ejemplo del *Resumen de todos los movimientos*, Cádiz 1773**

De manera contraria se presenta el cierre en el ejemplo de las *Reglas Generales*, en donde la dominante menor se vuelve mayor:



**Fig. 42. Cierre del ejemplo de Joseph de Torres, 1736**

Por su parte, el acompañamiento de la nota La en el cuarto tiempo de los mencionados compases en los manuscritos de Veracruz, es suprimido por un bajo sin acompañamiento de la misma nota. De esta manera la tercera mayor por la que optó el guitarrista en el tercer tiempo de ambos compases tiene efecto sobre el cuarto tiempo, dando lugar a una resolución a la triada de Re menor – la tónica – desde la dominante mayor, como lo realiza Joseph de Torres:



Fig. 43. Cierre del ejemplo del *Resumen de todos los movimientos*, Veracruz 1776

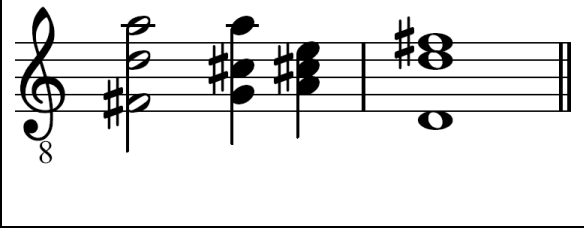

### Las disonancias

El *Tratado Bajo* prosigue con la demostración del acompañamiento de las especies falsas o disonancias a la par de las *Reglas Generales, Tercer Tratado*, de Joseph de Torres. Después de exponer los intervalos de segunda, cuarta, séptima, quinta disminuida y cuarta aumentada, considerados por el guitarrista como intervalos disonantes o *especies falsas*, explica la forma de acompañar las notas de paso o *mala por buena*, la apoyatura o *mala por glosa* y la suspensión o *ligadura en común*. Al igual que en los acompañamientos de los ejemplos anteriores el compromiso de Vargas y Guzmán es el de cumplir con las leyes del instrumento, más que cumplir con las reglas expuestas por el organista Joseph de Torres, por lo que se señalarán los más puntuales y relevantes para el presente estudio.

### Apoyatura o Mala por glosa

Uno de los ejemplos que merece comentario es el segundo de los que se incluye en el Capítulo XX, donde se estudia la apoyatura o la *mala por glosa* en el bajo. En este caso, de acuerdo con lo representado en la tablatura, los ejemplos en los manuscritos de Cádiz y de Veracruz difieren en un aspecto importante. En el ejemplar de Cádiz, las voces del acompañamiento son tocadas en dos ocasiones: tanto en la apoyatura como en la resolución. En los ejemplares de Veracruz sólo se tocan en la apoyatura y se deduce que seguirán sonando en la resolución del bajo en el cuarto tiempo.

El resultado, en términos de técnica, es distinto. En este caso, la ejecución de las triadas por tiempo facilita en gran medida su ejecución ya que no es necesario mantener una de las voces sonando y los dedos pueden moverse en cada tiempo de compás. De acuerdo con la digitación del guitarrista, esta situación no sucede en los ejemplares de Veracruz debido a que, al quedar dos voces suspendidas y al seguir sonando éstas, mientras que el bajo realiza su movimiento ascendente, sería necesario tocar las voces superiores con los dedos 2 y 4 para no interrumpir la nota Do sostenido; lo cual resultaría bastante incómodo para la mano izquierda. Una opción más práctica sería digitarlo en la quinta posición.

Cádiz, 1773	Veracruz, 1776
<p>6/3.....4#/2.....5/3#</p> 	<p>6/3.....4#/2.....5/3#</p> 

**Cuadro 20. Adaptación del ejemplo de la apoyatura de Joseph de Torres dada por Vargas y Guzmán, 1773 y 1776**

Cabe señalar que el ejemplo proporcionado por Joseph de Torres en este caso, se encuentra en la modalidad menor. Además, los otros movimientos de bajo explicados en la reglas *Segunda*, *Tercera* y *Cuarta* sobre el tratamiento de la apoyatura en el bajo en las *Reglas Generales* no son abordados por Vargas y Guzmán en ninguno de los manuscritos dado que, según el guitarrista, cuando el bajo realiza el mismo movimiento, se acompaña de la misma manera por lo que la regla discutida basta para saber cómo acompañar las apoyaturas en el bajo. En efecto, en las explicaciones de las demás reglas de Joseph de Torres, el movimiento de los bajos es el mismo; sólo se diferencian los contenidos rítmicos y los tipos de compás.

### **Suspensión o *Ligadura en común***

Otra situación relacionada con la digitación de la mano izquierda sucede dentro de los ejemplos donde se explican los seis tipos de suspensiones o *ligaduras en común*, del capítulo XXI al XXVIII. En algunos casos, la voz que contiene la suspensión es interpretada en la tablatura del guitarrista en trastes o incluso cuerdas distintas durante los primeros dos momentos de la suspensión<sup>344</sup> – éstos son, la preparación de una nota consonante que posteriormente será la suspensión o voz disonante en la triada siguiente – dándole un cambio radical al timbre de dicha voz.

Esta forma de digitar las voces, cambiando los lugares elegidos en primera instancia, disminuye el sentido de la conducción propia de cada voz; por lo que, técnicamente hablando, la voces que se preparan y que se vuelven disonancias en la triada subsiguiente deberían ser

<sup>344</sup> De acuerdo con Allison Latham, “la suspensión es un tipo de disonancia que ocurre al mantener la nota de un acorde como parte constitutiva momentánea del acorde siguiente, resolviendo por grado a una nota que forma parte real del segundo acorde. Cuando la suspensión involucra dos notas, el efecto se denomina suspensión doble. Latham, Allison. *Diccionario Enciclopédico... op. cit.* pp. 1474-1475.

ejecutadas en la guitarra sobre un mismo traste por ser notas que se mantienen o se ligan para después ser resueltas y para mantener el timbre de la voz.

Dicha situación se presenta en casos como en los ejemplos primero, tercero y sexto donde la nota Do es digitada primeramente en el segundo orden (número uno en el ejemplo siguiente) y luego en el tercero (número cinco). Lo mismo sucede en el ejemplo cuarto y el sexto de los ejemplares de Veracruz. En estos casos, una digitación distinta que cumpliera con la necesidad de mantener el lugar – traste y orden – de la preparación y la disonancia no traería mayores dificultades a la mano izquierda.

Ejemplos 1 y 3 de Cádiz, 1773 <sup>345</sup>	Ejemplo 4 de Veracruz, 1776 <sup>346</sup>

**Cuadro 21. Ejemplo en tablatura de la suspensión**

Caso contrario se observa en el ejemplo séptimo, en el octavo y en el noveno – estos dos últimos mostrados en la siguiente figura – donde la ligadura es digitada en el mismo lugar de lo que se puede deducir en estos casos particulares que para Vargas y Guzmán le es suficiente incluir las notas de las triadas necesarias para cumplir con la sonoridad requerida en el cifrado, sin darle importancia al timbre de cada voz en su preparación y suspensión.

**Fig. 44. Ejemplos 8 y 9 en Cádiz, 1773<sup>347</sup>**

Dos nuevos elementos de análisis se observan a partir del Capítulo XXIV, los cuales se repetirán durante el tema de las *ligaduras en común* hasta el Capítulo XXVIII. Vargas y

<sup>345</sup> Tomado de: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación...* Ed. Medina...*op. cit.* p. 105. La línea en rojo es propia de la presente tesis.

<sup>346</sup> La línea en rojo es propia del presente doctorado.

<sup>347</sup> Tomado de: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación...* Ed. Medina...*op. cit.* p. 105. La línea en rojo es propia del presente doctorado.

Guzmán opta por realizar los acompañamientos de los cifrados con dos voces más además del bajo, salvo la excepción en el Capítulo XVII donde sólo añade una. Sin embargo, en los siguientes capítulos, se verá cómo el guitarrista acompaña los bajos con tres voces, dejando la voz del soprano para ser ejecutada después, situación que se indica en el cifrado también de manera posterior a la primera triada. Tal es el caso de los ejemplos primero y sexto de la Regla Primera como se observa a continuación:



**Fig. 45. Ejemplos primero y sexto del Capítulo XXIV**

El segundo de los elementos se observa por primera vez en el ejemplo cuarto de la *Regla Primera* del Capítulo XXIV en los tres manuscritos, donde se observa un cifrado que presupone una situación como la anterior, pero que en este caso el acorde se complementa con una nota que ya había sido incluida en la triada anterior. En este caso, la nota Sol o quinta de la triada ya se encontraba en la triada anterior. Dicha situación se repite en el ejemplo primero, Regla Segunda, ya en el Capítulo XXVII.



**Fig. 46. Ejemplo 4, Capítulo XXIV**

Aunado a éste nuevo elemento, resulta bastante interesante observar lo que sucede en el cifrado del ejemplo del Capítulo XXV, así como en los ejemplos de ambas reglas de los capítulos XXVII en los ejemplares de Veracruz y en el ejemplo de la *Regla Segunda* del mismo capítulo en el ejemplar de Cádiz. En estos casos, el autor escribe por primera vez en el *Tratado de Bajo*, tres números en el cifrado, lo cual indica que serían tres las voces además del bajo las que se tendrían que ejecutar de manera simultánea para ese bajo. No obstante, como se ve en la tablatura de las siguientes figuras, el autor opta por que se toque una de las voces después de las otras tres, a pesar de que la ejecución de las cuatro voces no generaría

problema técnico alguno; salvo el primer caso del ejemplo en el Capítulo XXV donde no es posible ejecutar las cuatro voces de manera simultánea.

The image shows a musical score for guitar with two staves: bass (left) and treble (right). The bass staff has notes with fingerings: 5, 3, 8, 3, 7, 6, 3, 8, 5, 3, 8, 3, 7, 5, 3. The treble staff has notes with fingerings: 0, 0, 0, 2, 2, 3, 0, 2, 1, 3, 2, 3, 1. Red circles highlight the fingerings (5, 3, 8) in the bass staff and (0, 0, 0) in the treble staff.

**Fig. 47. Ejemplos del Capítulo XXVII**<sup>348</sup>

Continuando con los ejemplos adaptados para la guitarra por Vargas y Guzmán, el siguiente de ellos se encuentra en el Capítulo XXVIII del manuscrito de Cádiz y el del Capítulo III de la edición de 1736 de las *Reglas Generales*,<sup>349</sup> el cual, al observarse a simple vista, se puede ver que la posición del cifrado no coincide con el desarrollo de las voces en la tablatura. Esto puede deberse a un error de edición, ya que la posición del acompañamiento en la tablatura del ejemplar de Cádiz, coincide con la de las *Reglas Generales*.

Un ejemplo de dicha cuestión sucede en los compases 20 al 22, donde el cifrado va de un compás a otro.<sup>350</sup> En este caso se aprecia como el cifrado 2b y el de 4# aparecen en el compás previo a su ejecución como se muestra en la tablatura.

Cifrado en los compases 20-22 <sup>351</sup>	Interpretación en la tablatura de los mismos compases
<p>4 3 2<sup>b</sup> 6 4<sup>#</sup> 6</p>	

**Cuadro 22. Cifrado en los compases 20 al 22 y tablatura del mismo cifrado**

<sup>348</sup> Los círculos en rojo son propios de la presente tesis.




<sup>349</sup> El acompañamiento en el ejemplo del resumen para practicar todas las suspensiones o *ligaduras* del Capítulo XXVIII sólo desarrolla en el ejemplar de Cádiz. De la misma manera, en las *Reglas Generales*, sólo se desarrolla en la edición de 1736, *Tratado III, Capítulo III*.

<sup>350</sup> También sucede en los compases 10 y 11.

<sup>351</sup> Tomado de: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación...* Ed. Ángel Medina...*op. cit.* p. 114.



El acompañamiento de este ejemplo en específico también se diferencia con el de Joseph de Torres en que la triada disminuida del compás 21 es evitada en la progresión de Vargas y Guzmán. En este caso, el desarrollo del acompañamiento de manera idéntica tocado en la guitarra sería técnicamente difícil de realizar. Sin embargo, si la voz del tenor se coloca una octava arriba, como Vargas y Guzmán intenta en el ejemplo anterior, su ejecución sería posible.

Compases 20 al 22 en Joseph de Torres, 1736 <sup>352</sup>	Ejecución en la guitarra	Ejecución en la guitarra con el tenor una octava arriba
		

**Cuadro 23. Compases 20 al 22 de Joseph de Torres y transcripciones posibles**

### Los últimos capítulos y conclusiones

Los últimos capítulos de la *Explicación de la Guitarra* tienen que ver con los cifrados, (Capítulo XXIX), el acompañamiento de notas cuando se ornamentan por disminución, (Capítulo XXX) y las cláusulas de bajo (los capítulos XXXI al XXXIV). El primero de ellos, el Capítulo XXIX, está por demás ya que los cifrados mostrados han sido practicados durante todo el *Tratado de Bajo*. Por su parte el ejemplo del Capítulo XXX, autoría del guitarrista al no encontrarse desarrollado el acompañamiento del bajo cifrado por Joseph de Torres en ambas ediciones de las *Reglas Generales*, presenta los mismos casos ya expuestos en el presente capítulo de este doctorado; por lo que no se abundará más en el tema. Lo mismo sucede del capítulo XXXII al XXXIV, donde se explican los tipos de cadencias o *cláusulas de bajo*.

En el marco del análisis realizado en el presente Capítulo V, se planteó que el *Tratado de Bajo* de la *Explicación de la Guitarra*, consiste en una adaptación práctica para guitarra de los ejemplos expuestos por Joseph de Torres en sus *Reglas Generales*. El texto, a excepción de lo

<sup>352</sup> Tomado de: TORRES, Joseph de. *Reglas Generales...1736. op. cit.* p. 71.

que tiene que ver directamente con la guitarra y su ejecución, fue citado por Vargas y Guzmán, casi de manera textual. Hay casos, específicamente en reglas en las que la guitarra tiene algunas dificultades por su rango tonal con respecto del órgano, en las que el guitarrista omite reglas referentes a la evasión de quintas y octavas paralelas, la conducción por grados conjuntos y por el camino más corto, explicadas en su momento por Joseph de Torres. También la técnica de la guitarra del autor determina la interpretación de las adaptaciones de los ejemplos propuestos por el organista en su método de acompañamiento.

La siguiente tabla resume los principales puntos de análisis expuestos en el Capítulo V:

Aspecto estudiado	Conclusión
Texto del <i>Tratado de Bajo</i>	Citado de las <i>Reglas Generales de Acompañar</i> de Joseph de Torres, casi de manera textual, salvo en lo que concierne a la guitarra.
Aportación de Vargas y Guzmán	Adaptación de los ejemplos dados por Joseph de Torres, para guitarra. En algunos casos, Vargas y Guzmán añade ejemplos propios dado la ausencia de ellos en el método del organista.
Eficiencias	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Proveer al nuevo acompañante un método práctico y confiable; basado en la reputación de un organista.</li> <li>❖ La adaptación de los ejemplos pensados para el órgano por Joseph de Torres, se fundamenta en la facilidad técnica para lograr lo más sencillo posible, su ejecución; más que en cumplir las reglas cabalmente las reglas teóricas por las que el bajo continuo debe conducirse.</li> <li>❖ En la sugerencia de Vargas y Guzmán de tocar siempre el bajo y añadir dos voces o al menos una al bajo, una técnica que implica el uso único del dedo pulgar, índice y medio, es suficiente para su ejecución.</li> </ul>
Deficiencias	<ul style="list-style-type: none"> <li>❖ Faltas a las reglas armónicas básicas de acompañamiento como la sucesión de movimientos de quintas y octavas paralelas.</li> <li>❖ Movimientos de las voces realizando saltos armónicos en lugar de escoger el camino más corto de las voces.</li> <li>❖ El uso de tres dedos de la mano derecha – pulgar, índice y medio. De esta manera, las voces en repetidas ocasiones no se conducen por el camino más corto; e incluso, la sensible no resuelve a la octava.</li> </ul>

**Cuadro 24. Conclusiones del Capítulo V**

## Conclusiones finales

En el orden de las ideas expuestas de los capítulos anteriores, se describieron las posturas de los autores que han abordado los manuscritos de la *Explicación de la Guitarra* desde diferentes ángulos y con distintos propósitos. Vimos cómo Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero se encargaron de describir los contenidos del manuscrito de Veracruz, resguardado en el Archivo General de la Nación. Se coincidió con el guitarrista Gerardo Arriaga, en su descripción sobre las trece sonatas para guitarra y bajo continuo del mismo manuscrito, la cual plantea que la importancia documental de estas piezas sobrepasa al musical. En efecto, las trece sonatas para guitarra y bajo continuo de Vargas y Guzmán, de las cuales se sostiene – en esta tesis – que fueron escritas después de la segunda copia manuscrita, nos ayudan a entender los procesos evolutivos del autor mismo y de la guitarra en el último cuarto del siglo XVIII. Uno de éstos tiene que ver con la concepción de una tonalidad, ya no más, siguiendo los modos eclesiásticos, sino más acorde con un pensamiento bimodal. Como vimos, esta idea se contrapone con la posición expresada por Robert Stevenson en su descripción de los contenidos del manuscrito de la Biblioteca Newberry de Chicago quien aseguraba que en ningún otro ámbito Vargas y Guzmán se encontraba más arraigado a la tradición musical española, que en su *obsesión* con los modos eclesiásticos. Pero es comprensible la posición del musicólogo al respecto, ya que el manuscrito de la Biblioteca Newberry, carece de las trece sonatas.

En lo que respecta al análisis de los contenidos de los manuscritos, se demostró la hipótesis que plantea que la esencia de los tres tratados de la *Explicación de la Guitarra* en su conjunto, está relacionada con la eficacia de sus contenidos. Sin seguir rigurosa y cabalmente las reglas de la teoría de la música y, sabiendo de las virtudes y defectos de la guitarra, Vargas y Guzmán adapta los contenidos de los tratados anteponiendo la eficacia y el resultado final en el instrumento. En el Capítulo I, en el cual se analizó el *Tratado de Rasgueado*, se vio cómo Vargas y Guzmán expuso la necesidad de crear una nueva tabla de acordes que mejorara las deficiencias que mostraban los estilos tradicionales de rasgueado y sus tablas de acordes. Una de esas mejorías se relaciona con identificar el acorde con la letra del *signo*, en lugar de tener que memorizar 24 acordes – para el estilo catalán que es el que Vargas y Guzmán considera como el mejor – a través de números y letras. En algunos casos, vimos cómo Vargas y Guzmán tuvo que manipular la armonía para poder hacer uso de las letras de los *signos* para poder nombrar los acordes y cubrir el mismo número de acordes que se incluían en las tablas de los estilos tradicionales.

Otra de las mejorías tenía que ver con explorar y adaptar el sexto orden. Se vio cómo los acordes del estilo catalán, con la adición del sexto orden, aumentaron su capacidad de *hacer música ruidosa*, que es el objeto de este tratado, dando lugar a acordes que no necesariamente comienzan con la tónica. Tal es el caso del acorde Fs, al que el doctor Ángel Medina considera, desde un punto de vista teórico, como un acorde de sexta. Sin embargo, vimos cómo estos acordes deben analizarse desde un punto de vista práctico ya que la nota Fa sostenido del bajo, en el acorde Fs, es el resultado de la adición del sexto orden, del querer incluirlo en la medida de lo posible y de hacer música ruidosa. En otros casos, como en los acordes Eb y Eb3 – Mi bemol mayor y Mi bemol menor respectivamente – por la adición del sexto orden, se forman acordes con la segunda en el bajo.

En el mismo orden de ideas, en el Capítulo III se probó la hipótesis planteada al inicio del presente estudio, al ver cómo Vargas y Guzmán adaptó los ejemplos de las *Reglas Generales de Acompañar* de Joseph de Torres, poniendo énfasis en el resultado de ejecución en la guitarra y no precisamente en las normas de los movimientos de las voces dictadas por el organista. En este sentido, Vargas y Guzmán omite de manera intencional reglas como la prohibición de los movimientos paralelos y la conducción de las voces por el camino más corto, por las dificultades que traería su ejecución en la guitarra; especialmente para un aprendiz que tomara la *Explicación de la Guitarra* como método de inducción al instrumento. También busca ser práctico al realizar el bajo continuo a tres voces debido al uso único de tres dedos – el pulgar, el índice y el medio – empleados en la técnica del punteado y debido a la amplitud de la guitarra con respecto del órgano, para el cual fueron escritas las *Reglas Generales*, aminorando errores posibles en la ejecución de notas que no corresponden al bajo dado.

Por último, en relación con otra de las propuestas hechas por Vargas y Guzmán a lo largo de la *Explicación de la Guitarra*, se logró determinar cómo la transición que sufriría la guitarra a partir de 1760 influyó los contenidos de su método de guitarra y la postura ante la tradición por la que se regía el instrumento. Por un lado, decide que el *Tratado de Rasgueado* no está más a la par de los estándares de la técnica del punteado ni de la escritura de la música por lo que decide excluirlo en las versiones de 1776. Por el contrario, su posición ante la necesidad que tiene un guitarrista de saber tocar por nota es irrefutable no sólo en la teoría, al plantear la superioridad de la escritura por nota sobre el uso de la tablatura, sino también en la práctica, al escribir las trece sonatas para guitarra y bajo continuo por nota. Así, el nuevo guitarrista

español y americano, no quedaría relegado de lo que acontecía en el resto de Europa, sobre todo con los colegas del vecino país galo.

### **Investigaciones futuras**

En cuanto a las limitaciones del estudio se puede decir que, las más sensibles fueron la consulta de los manuscritos originales, la investigación de la vida y obra del autor y la consulta de los textos relacionados con Vargas y Guzmán y su método de guitarra.

La consulta directa de los manuscritos fue imposible. El estudio y análisis de E-CAD, fue hecha sobre la edición del doctor Ángel Medina. No fue posible la consulta directa del ejemplar dado que según el doctor Medina la tinta del manuscrito está muy desgastada. En cuanto a US-CHIn, a pesar de la dificultad de viajar a esta ciudad y realizar la consulta directa en la Biblioteca Newberry de Chicago, se consiguió obtener un escaneo sobre el microfilm de la Biblioteca Newberry de Chicago por medio de la investigadora Ginger Frere.

Por su parte, el estudio, análisis y consulta de MEX-Magn, fue logrado a través de la edición de 1986, de Juan José Escorza y Juan Antonio Robles-Cahero. La consulta directa, no fue permitida ya que el manuscrito se encuentra digitalizado; en estos casos, el reglamento prohíbe la consulta de dichos documentos. Lo único que se logró, fue ver el manuscrito en las computadoras del archivo. La solicitud de copia de una sola foja tiene un costo de entre 180 pesos – el equivalente a 10 euros – por foja.

Del proceso y desarrollo del Capítulo I, se logró el único dato adicional sobre la única línea de investigación que nos podría dar datos concretos sobre la vida del autor. El manuscrito resguardado en el Archivo General de la Nación fue encontrado, según comenta la doctora María Fernanda García de los Arcos, en la Secretaría de Cámara del Virreinato, junto con otros documentos pertenecientes a la vida cotidiana del palacio del virrey y otros altos personajes. La pregunta que cabría preguntarse en este caso sería ¿qué hacía el manuscrito ahí?; para después indagar sobre si es que Vargas y Guzmán formó parte en algún momento, de esa *vida cotidiana* de la que la doctora García de los Arcos comenta.

Sin embargo, no se lograron datos concretos sobre la biografía del autor ya que fue imposible realizar estancias en la ciudad de Cádiz; ni una estancia más larga en la ciudad de México para seguir la línea de investigación que se plantea de la relación posible de Vargas y Guzmán y la Secretaría de Cámara. En los archivos de Veracruz, no existen referencias del guitarrista. En este sentido, la investigación quedará abierta para futuros proyectos. Por esta razón se

justifica el apartado III de la Introducción de esta tesis, en donde se describieron los factores que pudieron haber influido en la vida de Vargas y Guzmán y en sus ocupaciones como músico y como pedagogo de la guitarra en las dos ciudades portuarias.

Además de hacer una investigación sobre la vida del autor – lo que no se consiguió en el presente estudio – sería necesario conocer si hay novedades que se vayan dando en cuanto a manuscritos de la época. ¿Existen más obras de este tipo o es en realidad el primer método para guitarra de seis órdenes entre los años 1750 y 1790? ¿Qué novedades hay en cuanto a las sonatas de compositor anónimo encontradas en el Archivo Musical de Santa Rosa de Valladolid? ¿Se han encontrado más obras de este tipo? ¿Tiene el compositor, si es que se llegara a saber, alguna relación con Vargas y Guzmán?

Por todo lo dicho, se concluye que la *Explicación de la Guitarra* de Juan Antonio de Vargas y Guzmán es una muestra de los procesos evolutivos de la guitarra en tiempos en los que la música acababa de despedirse de los grandes maestros del barroco, las grandes figuras del clásico comenzaban su apogeo y la música en España estaba en plena regeneración y búsqueda de una identidad arraigada en la tradición.

## Bibliografía

ABREU, Antonio: *Escuela para Tocar con Perfección la Guitarra de Cinco y Seis Órdenes*. Imprenta de la Calle del Prior, Salamanca, 1799.

AGRICOLA, Johann Friedrich. *Anleitung zur Singkunst*. Berlin, 1757.

AGUADO, Dionisio. *Escuela de Guitarra*. Imp. Massue, Madrid, 1825.

AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra*. Impreso por Aguado. Madrid, 1843.

AMAT, Joan Carlos. *Guitarra Española y Vandola*. Ed. Monica Hall. Monaco, Editions Chanterelle, S. A. 1980.

ANÓNIMO. *Libro de Diferentes Cifras* (1705).

ANONIMO. *Libro de Zifra de Anónimo-Lima S. XVIII*, Ed. Javier Echeopar Mongilardi. Robert Martin Editions, Charnay-lès-Macon, 2004.

ARRIAGA, Gerardo. “*El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán*”, *Revista de Musicología*, VIII, 1, 1985, p. 100.

ARRIAGA, Gerardo. *Técnica de la Guitarra Barroca*, en RIOJA, E. *La Guitarra en la Historia*, Vol. III, Córdoba, Ediciones de la Posada. 1992.

BACH, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. C. P. Kahnt, Leipzig, 1925.

BERMUDO, Juan. *Declaración de los Instrumentos Musicales. Libro Cuarto*. Osuna, Casa de Juan de León. 1555.

BERNAL JIMÉNEZ, Miguel. *La Música en Valladolid de Michoacán*. Parte 2. Archivos. Nuestra Música, VIII, No. 25. Primer trimestre, 1952.

BERNAL JIMÉNEZ, Miguel. *Morelia colonial. El Archivo Musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (siglo XVIII)*. Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Morelia, 1939.

BOETTICHER, Wolfgang. *Handschriftlich Überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*. G. Henle, München, 1978.

BRICEÑO, Luis. *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Facsimile Edition, Minkoff Reprint, Genève 1972.

CAIRON, Antonio. *Compendio de las Principales Reglas del Baile, Traducido del Francés por Antonio Cairon, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antigua como moderna*. Imprenta de Repullés, Plazuela del Ángel, Madrid, 1820.



CALDERÓN ESPAÑA, María Consolación. *Estudios de Historia de la Educación Andaluza*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006.

CORBETTA, Francesco. *La Guitarre Royale*, Paris, 1671.

CORONA ALCALDE, Antonio. *Dos Sonatas Novohispanas para Guitarra del Siglo XVIII: Un Caso de Musicología Forense*. Anuario Musical, No. 62, enero-diciembre 2007, 205-228. ISSN: 0211-3538.

CORRENTE, Michel. *Les Dons D'Apollon, Methode pour apprendre facilement à jouer de la Guitarre*. París, Bayard, Lachevardiere, Castagnerie, 1762.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, imp. Luís Sánchez, 1611. Letra R-Z.

COUPERIN, Francois *Pieces de Clavecin, Premier Livre*, Paris, 1717.

DAZA, Esteban. *Libro de Música en Cifras para Vihuela*. Diego Fernández Córdoba, Valladolid, 1576.

DELUME, Caroline. *Méthodes & Traités Guitare, Volume 1: France 1600-1800*. Bressuire, Anne Fuzeau Productions. 2004.

Don\*\*\*. *Méthode Pour Apprendre À Jouer De La Guitarre*. París, Le Menu, Madrid, Juan Guerrero, 1760.

ESCORZA, Juan José, ROBLES CAHERO, José Antonio. *Estudio Analítico*, Vol. i. ed.: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación para tocar la Guitarra...* Editorial del Archivo General de la Nación, México, D. F., 1986.

ESCORZA, Juan José, ROBLES CAHERO, *Trece Sonatas para Guitarra y Bajo Continuo*, Vol. iii. ed.: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación para Tocar la Guitarra*. Editorial del Archivo General de la Nación. México, D. F. 1986. p. IX.

ESSES, Maurice. *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, Volume 1. Pendragon Press, New York, 1994.

FARGAS Y SOLER, Antonio. *Diccionario de Música*. Imprenta de Joaquín Verdaguer, Barcelona, 1853.

FERANDIERE, Fernando. *Arte de Tocar la Guitarra Española por Música*. Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar. 1799.

FOSCARINI, Giovanni Paolo. *Li 5 libri della chitarra alla spagnuola, Roma 1640*. Archivum musicum 20: Collana di testi rari. Firenze: Studio per edizioni scelte, 1979.

FUENLLANA, Miguel de. *Libro de Música intitulado Orphenica Lírica*. Libro VI. Sevilla, Martin de Montedoca. 1554.

GASPARINI, Francesco. *L'armonico pratico al címbalo*. Giuseppe Antonio Silvani, Bologna, 1722.

- GEMINIANI, Francesco. *Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London, 1749.
- GUERAU, Francisco. *Poema Harmónico*. Madrid. Imprenta de Manuel Ruiz de Murga. 1694.
- HALL, Monica. *Introduction*. En: Carlos Amat Joan. *Guitarra Española y Vandola*. Ed. Monica Hall. Editions Chanterelle, S. A., Monaco, 1980.
- HOPPSTOCK, Tilman. *Das Lautenwerk und Verwandte Kompositionen im Urtext für Gitarre*. Prim Musikverlag. Darmstadt, 2009.
- ISLA, Josef Francisco de. *Descripción de la máscara o mojiganga que hicieron los jóvenes teólogos de Salamanca con motivo de la Canonización de S. Luis Gonzaga y S. Estanislao de Koska*. Imprenta de D. Antonio Espinosa, Madrid, 1787.
- KELLNER, David. *XVI Auserlesene Lauten-Stücke*. Christian Wilhelm Brandt, Hamburg, 1747.
- KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr, Heidelberg, 1865.
- LATHAM, Allison. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2008.
- LE ROY, Adrian. *A briefe and plaine instruction to set all musicke of eight diuers tunes in tableture for the lute*. James Rowbothome, London, 1574.
- LINDT, Lawrence. *Historias curiosas de la música*. Ediciones Robinbook, Barcelona, 2004.
- LOLO, Begoña. *La Música en la Real Capilla: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1988.
- LORIMER, Michael. *The Manuscript*, En: *Saldívar Codex No. 4 Santiago de Murcia's manuscript of baroque guitar music*. Volume 1, Santa Bárbara. 1987.
- MACÍAS DOMÍNGUEZ, Isabelo. *La llamada del Nuevo Mundo. La emigración española a América (1701-1750)*. Universidad de Sevilla, 1999.
- MAESTRO, Mathias. *Cahier de Musique pour Guitare. La Guitarra en el Barroco de Mathias Maestro*. Ed. Javier Echeopar Mongilardi. Robert Martin Editions, Charnay-lès-Macon, 2004
- MARCHETTI, Tomasso. *Il Primo Libro D'Intavolatura della Chitarra Spagnola*. Francesco Moneta, Roma, 1660.
- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. Un Nuevo Manuscrito del Tratado de Guitarra de Vargas y Guzmán (Cádiz, 1773), *Inter-American Music Review*, X, no. 2, 1989.
- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Estudio Introductorio*, en: VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio. *Explicación de la Guitarra*. Ed. Ángel Medina Álvarez. Centro de Documentación de Andalucía, Granada, 1994.

- MEDINA, José Toribio. *La Imprenta en Veracruz (1794-1821)*. Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana. 1904.
- MERCHI, Joseph Bernard. *Le Guide des Ecoliers de Guitarre*. Madme. Orger, Paris, 1761.
- MERCHI, Joseph Bernard. *Traité des Agrémens de la Musique Exécutés sur la Guitarre*. Madme Orger., Paris, 1777.
- MILÁN, Luis. *Libro de Música para Vihuela intitulado El Maestro*". Valladolid, Fol. Sin número. 1536.
- MINGUET, Pablo. *Reglas y Advertencias Generales*. Madrid, Impresor Joaquín Ibarra. 1752.
- MONTESARDO, Girolamo. *Nuova inventione d'Intavolatura per sonare li Balletti sopra la Chitarra Spagnuola senza numeri e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza Maestro potrà imparare*. Florence, 1606.
- MORETTI, Federico. *Principios para Tocar la Guitarra de Seis Órdenes*. Madrid, Imprenta de Sancha, 1799
- MOZART, Leopold. *Versuch einer Gründlichen Violinschule*. Dritte vermehrte Auflage. Johann Jakob Lotter und Sohn, Augsburg, 1787.
- MUDARRA, Alonso. *Tres Libros de Música y Cifra Sevilla*, Casa de Juan de León. 1545.
- MURCIA, Santiago de. *Passacalles y Obras de Guitarra*. Facsimile Edition. Ed. Michael Macmeeken. Editions Chanterelle S. A. Monte Carlo, Monaco. 1979.
- MURCIA, Santiago. *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*. 1714.
- MURCIA, Santiago de. *Saldívar Codex No. 4 Santiago de Murcia's manuscript of baroque guitar music*. Volume1, Santa Bárbara. 1987.
- NARVÁEZ, Luis de. *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*. Diego Hernández de Córdoba, Valladolid, 1538.
- NASSARRE, Pablo. *Escuela de Música según la Práctica Moderna* (Zaragoza, 1723).
- NEGRI, Cesare. *Le Gratie d'Amore y Nuove Inventioni Di Balli*. Apresso Girolamo Bordone, Milano, 1604.
- ORIOLO RONQUILLO, José. *Diccionario de Materia Mercantil, Industrial y Agrícola: Que contiene la indicación, la descripción y los usos de todas las mercancías*, Tomo 2. Barcelona, D. A. Gaspar, 1853.
- NOUBEL, P. (Editor). *Académie des sciences, lettres et arts (Agen): Revue de l'Agenais et des anciennes provinces du Sud-Ouest: historique, littéraire, scientifique & artistique*. (1898, T25).
- PAIXAO, Ribeiro Manuel da. *Nova arte de Viola que ensina a tocalla con fundamento sem mestre*. Coimbra, Real Officina da Universidade, 1789.

PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música*. Casa Editorial de B. Eslava, Imprenta de Santos Larxe. Madrid 1867.

PASCUAL, B. Keynon de. *Ventas de Instrumentos Musicales en Madrid durante la Segunda Mitad del Siglo XVIII*. (2da. Parte) en *Revista de Musicología*, 6 (1983) Págs. 301-302.

PEDRELL, Felipe. *Diccionario Técnico de la Música*. Edición facsímil de Isidro Torres Oriol, Segunda Edición. Barcelona, 1897.

PENNA, Lorenzo. *Li primi albori musicali per li Principianti della Musica Figurata*. Bologna, Forni Editore, Bologna, 1684.

PEREZ GUERRA, Ángel. 22 de mayo de 1984. *La Ópera Española Arranca de "La Selva sin Amor", de Lope de Vega*. ABC de Sevilla.

PICO, Fioriano. *Nuova Scelta di Sonate per la Chitarra Spagnola*. Stamperia di Giovan Francesco Paci, Napoli, 1602.

PICCININI, Alessandro. *Intavolatura di Liuto et di Chitarrone. Libro Primo*. Appresso gl' Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, Bologna, 1623.

PISADOR, Diego. *Libro de Música de Vihuela*. Diego Pisador, Salamanca, 1552.

POBLETT MIRANDA, Martha (Compilación). *Cien Viajeros en Veracruz: Crónicas y Relatos*. Tomo II: 1755-1816. Gobierno del Estado de Veracruz, 1992.

POHLMANN, Ernst. *Laute, Theorbe, Chitarrone: die Lauten-Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart*, 2. Aufl. Edition Eres, Bremen, 1972.

QUANTZ, Joachim Johann. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. C. P. Kahnt. Nachfolger, Leipzig, 1906.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Pièces de clavecín*, Paris, 1724.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Castellana*. Tomo Segundo. Imprenta de Francisco del Hierro, Madrid, 1729.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Castellana*. Tomo Tercero. Imprenta de Francisco del Hierro, Madrid, 1729.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Castellana*. Tomo Cuarto. Imprenta de Francisco del Hierro, Madrid, 1734.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Castellana*. Tomo Quinto. Imprenta de la Real Academia Española, Madrid, 1737.

RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas. *Luz y Norte Musical*. Melchor Álvarez, Madrid. 1677.

ROXO DE FLORES, Felipe. *Tratado de Recreación Instructiva sobre la Danza*. Imprenta Real, Madrid, 1793.

SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la Música en México*. Ediciones del Gobierno del Estado de México. Toluca México, 1987.

SANTA MARÍA Y FUENTES, Francisco de. *Dialectos Músicos, en que se Manifiestan los más Principales Elementos de la Armonía*, D. Joaquín Ibarra, Madrid, 1778.

SANZ, Gaspar. *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*. Herederos de Diego Dormer, Zaragoza, 1674.

SANZ, Gaspar. *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*. Herederos de Diego Dormer, Zaragoza, 1697.

SCHMITT, Thomas. *Sobre la Ornamentación en el Repertorio para Guitarra Barroca en España*. En: Revista de Musicología Volumen XV. No. 1 Enero-Junio de 1993. Madrid.

SCHMITT, Thomas. El *Poema Harmónico*, en: GUERAU, Francisco. *Poema Harmónico*. Transcripción y Estudio. Editorial Alpuerto, S. A. Madrid, 2000.

SOR, Fernando. *Sor's Method for the Spanish Guitar*. Translated from the original by A. Merrick. R Cocks & Co., London, 1830.

SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la Música Española, desde la llegada de los Fenicios hasta el año de 1850*. Tomo Cuarto. Establecimiento del Señor Martín y Salazar, Madrid, 1859. Tomo 4.

STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del Cante Flamenco*. Signatura Ediciones, Sevilla, 2005.

STEVENSON, Robert. "A neglected Mexican Guitar Manual of 1776", *Inter- American Music Review*, I, 2, 1979, pp. 205-210.

STEVENSON, Robert. *La Música en el México de los Siglos XVI a XVIII*, en: Stevenson, Robert y Bravo. *La Música de México*. I. 2. Periodo Virreinal. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 1986.

STEVENSON, Robert. "Un olvidado manual mexicano de guitarra de 1776" (primera parte), *Heterofonía*, VIII, 5, 44, septiembre-octubre de 1975, pp. 14-16; "Un olvidado manual de guitarra de 1776" (segunda parte), *Heterofonía*, VIII, 6, 44, noviembre-diciembre de 1975, pp. 5-9.

TANK DE ESTRADA, Dorothy. *Pueblos de Indios y Educación en el México Colonial, 1750-1821*. El Colegio de México. México, D. F., 1999.

TARTINI, Giuseppe. *Traité des Agrémens de la Musique*. Ed. R. Jacobi, Erwin. Hermann Moeck Verlag Celle and New York, 1961.

TORRES, Joseph de. *Reglas Generales de Acompañar, en Órgano, Clavicordio y Arpa, con sólo saber la Parte, o un Bajo en Canto Figurado*. Madrid, Imprenta de Música, 1702.

TORRES, Joseph. *Reglas Generales de Acompañar...* Imprenta de Música, Madrid, 1736.

TORRES Y MARTÍNEZ BRAVO, José de. *Obras a solo y a dúo de la Imprenta de Música*. 2ª Edición. Ed. Raúl Angulo Díaz. Fundación Gustavo Bueno, Oviedo, 2012.

TÜRCK, Daniel Gottlob. *Klavierschule, oder, Anweisung zum Klavierspielen*. Leipzig, 1789.

TURNBULL, Harvey. "The Guitar from the Renaissance to the Present Day". The Bold Strummer, LTD., Connecticut, 1991.

TYLER, James. *A Guide to Playing Baroque Guitar*. Indiana University Press, Publications of the Early Music Institute, Indiana, 2011.

TYLER, James. *The Guitar and its Music*. Oxford University Press. Oxford, 2007.

VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *13 Sonatas for Guitar*. Ed. Miguel Alcázar. Schott, Mainz 1991.

VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación para Tocar la Guitarra*. Ed. ESCORZA, Juan José, ROBLES CAHERO. Vol. ii. Editorial del Archivo General de la Nación, México, D. F. 1986.

VARGAS Y GUZMÁN, Juan Antonio de. *Explicación de la Guitarra*. Ed. Ángel Medina Álvarez. Centro de Documentación de Andalucía, Granada, 1994.

VALDERRÁBANO, Enríquez de. *Libro de Música de Vihuela*. Francisco Fernández de Córdoba, Valladolid, 1547.

WALTHER, Johann Gottfried. *Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek*. Verlegts Wolfgang Deer, Leipzig, 1732.

ZAMÁCOLA, Juan Antonio de. (Don Preciso). *Colección de las Mejores Coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para Cantar a la Guitarra*. Tomo I. Imprenta de Villalpando, Madrid, 1799.

ZULUAGA, Daniel. *Spanish song, chitarra alla spagnola, and the a.bi.ci: Matheo Bezón and his 1599 alfabeto songbook*. [www.resonancejournal.org](http://www.resonancejournal.org). Fecha de consulta, 15.04.2012.

## Lista de Figuras:

### Capítulo I

Fig. 1. Guitarra del constructor Joseph Frías. p. 34.

Fig. 2. Guitarra del constructor Francisco Sanguino. p.36.

Fig. 3. Dibujo de Vargas y Guzmán. p.37.

Fig. 4. Afinación de Vargas y Guzmán de acuerdo con Ángel Medina. p.41.

Fig. 5. Afinación y encordadura de Fernando Ferandiere, 1799. p. 43.

Fig. 6. Guitarra con tres cuerdas en los órdenes superiores. p. 44.

Fig. 7. Soneto de Luis Milán. p. 49.

Fig. 8. Escritura de la voz y de la vihuela en dos sistemas. p. 50.

Fig. 9. Tabla de Acordes del Estilo Catalán de Joan Carlos Amat. p. 56.

Fig. 10. Pasacalle de Montesardo con signos de rasgueo. p. 58.

Fig. 11. Acorde A del Estilo Italiano. p. 59.

Fig. 12. Tabla de acordes del Estilo Castellano. p. 61.

Fig. 13. Acordes Naturales del Nuevo Modo. p. 66.

Fig. 14. Acorde D del Nuevo Modo (Re Menor con el pulgar sobre la nota Fa). p. 72.

Fig. 15. Acordes donde no se toca el sexto orden. p. 74.

Fig. 16. Golpes de Rasgueado de Vargas y Guzmán. p. 78.

Fig. 17. Transcripción del *repicco* en el *Caprice de Chacone* de Francesco Corbetta, 1671. p. 81.

Fig. 18. Pasacalle de Vargas y Guzmán. p. 84.

Fig. 19. Pasacalle de Pablo Minguet. p. 85.

Fig. 20. Tipos de compás en el Pasacalle de Santiago de Murcia. p. 85.

- Fig. 21. Secuencia cordal del Bizarro de Vargas y Guzmán. p. 87.
- Fig. 22. Transcripción de la secuencia cordal del Bizarro de Vargas y Guzmán. p. 87.
- Fig. 23. Estructura armónica del Rujero de Gaspar Sanz, 1674. p. 87.
- Fig. 24. Estructura armónica del Villano de Briceño. p. 88.
- Fig. 25. Gaitas en *Luz y Norte Musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz. p. 89.
- Fig. 26. Secuencia cordal de la Gaita de Vargas y Guzmán. p. 90.
- Fig. 27. Folías Italianas de punteado de Vargas y Guzmán. p. 94.
- Fig. 28. Fandango de Pablo Minguet. p. 94.
- Fig. 29. Fandango Yndiano del Libro de Diferentes Cifras de 1705. p. 95.
- Fig. 30. Secuencia cordal de rasgueo de la Marcha de Nápoles. p. 97.
- Fig. 31. Marcha de Nápoles de Vargas y Guzmán, 1773. p. 98.
- Fig. 32. Primera sección de la Marcha de Nápoles. p. 99.
- Fig. 33. Segunda sección de la Marcha de Nápoles. p. 99.
- Fig. 34. Rasgueado de las Seguidillas del Gorjeo de Vargas y Guzmán. p. 102.
- Fig. 35. Transcripción de las Seguidillas de Pablo Minguet. p. 103.

## **Capítulo II**

- Fig. 1. Folías Españolas de Pablo Minguet. p. 113.
- Fig. 2. Variación 1 de la Folia de Spagna de J. B. Merchi. p. 116.
- Fig. 3. Secuencia en cuartas J.B. Merchi. p. 117.
- Fig. 4. Ejemplos de Acordes de J. B. Merchi. p. 118.
- Fig. 5. Mano Musical del Papa Gregorio. p. 125.
- Fig. 6. Diapasón de la guitarra de Vargas y Guzmán p.128.



Fig. 7. Sonata IV, compases 24-27. p. 130.

Fig. 8. Minueto II, Compás 10. p. 132.

Fig. 9. Apoyatura sobre una corchea. p. 132.

Fig. 10. Apoyatura que antecede a un tresillo de corchea. p. 133.

Fig.11. Apoyatura que antecede a una corchea con puntillo. p. 134.

Fig. 12. Apoyatura que antecede una corchea con puntillo-semicorchea. p. 134.

Fig. 13. Apoyatura que resuelve a una blanca con trino. p. 135.

Fig. 14. Apoyatura sobre una semicorchea. p. 135.

Fig. 15. Apoyatura que cambia la articulación. p. 135.

Fig. 16. Apoyatura o Chute de 3. p. 136.

Fig. 17. Apoyatura sobre la tercera cuerda, Sonata VIII, compás 6. p. 137.

Fig. 18. Trino en Leopold Mozart. p. 141.

Fig. 19. Mordente de acuerdo con C. P. E. Bach. p. 142.

Fig. 20. Trino de acuerdo con Thomas Schmitt. p. 144.

Fig. 21. Trino de Lorenzo Penna. p. 145.

Fig. 22. Trino de Michele Corrente. p. 146.

Fig. 23. Trino de J.B. Merchi. p. 147.

Fig. 24. Sonata XI, compás 17. p. 150.

Fig. 25. Trino de la Sonata VII, compás 82. p. 151.

Fig. 26. Sonata I, compases 33 y 35. p. 152.

Fig. 27. Minueto V, compases 1 al 5. p. 152.

Fig. 28 Ligados de la Sonata II. p. 154.

Fig. 29. Pasos de tres y de seis de Vargas y Guzmán. p. 154.

Fig. 30. Tablatura de los compases 5-12 del Minueto IV de E-CAD. p. 155.

Fig. 31. Calderón de Vargas y Guzmán. p. 157.

Fig. 32. Sonata XIII, compases 32-34. p. 166.

Fig. 33. Acorde de cuatro notas. p. 168.

Fig. 34. Arpeggios de dos movimientos. p. 169.

Fig. 35. Posición de la mano derecha en la técnica de Vargas y Guzmán. p. 169.

Fig. 36. Sonata VI, compás 51 en MEX-Magn. p. 173.

Fig. 37. Programa del concierto con las dos sonatas para guitarra. p. 175.

### **Capítulo III**

Fig. 1. Tabla de acompañamiento de Joan Carlos Amat, 1586. 181.

Fig. 2. Acompañamiento de corcha en tiempo débil de Santiago de Murcia. p. 184.

Fig. 3. Acompañamientos sobre acordes arpegiados de Santiago de Murcia. p. 184.

Fig. 4. Acompañamiento de figuras de semicorchea con una voz. p. 184.

Fig. 5. Acompañamiento de la nota Fa con tres voces además del bajo. p. 185.

Fig. 6. Portada de las Reglas Generales de Joseph de Torres. p. 187.

Fig. 7. Resolución de un acorde Sol sostenido disminuido con séptima de dominante en Joseph de Torres, 1736. p. 190.

Fig. 8. Resolución de Mi bemol disminuido de Joseph de Torres, 1736. p. 190.

Fig. 9. Resolución de la cuarta aumentada de Joseph de Torres, 1736. p. 191.

Fig. 10. Acompañamiento de glosas de Joseph de Torres, 1736. p. 191.

Fig. 11. Cercadme Flores de Joseph de Torres (1722). p. 195.

- Fig. 12. Variedad de consonancias sobre la nota Do de Joseph de Torres. p. 198.
- Fig. 13. Acompañamiento de las notas Si y Mi de Joseph de Torres. p. 199.
- Fig. 14. Demostración del teclado de Joseph de Torres. p. 202.
- Fig. 15. Género cromático y enarmónico de Vargas y Guzmán. p. 203.
- Fig. 16. Acompañamiento de las notas con alteración de bemol. p. 204.
- Fig. 17. Ejemplo de transportación por claves de Joseph de Torres. p. 205.
- Fig. 18. Escala en la Clave de Csolfaut transportada como se acompaña en las tonadas de España al estilo antiguo. p. 206.
- Fig. 19. Escala en la clave de Csolfaut como se acompaña Natural al Estilo Italiano. p. 206.
- Fig. 20. Fa sostenido en la escala de cuatro sostenidos. p. 212.
- Fig. 21. Escalas con uno dos y tres sostenidos. p. 213.
- Fig. 22. Acompañamiento de la nota Sol en la escala de La bemol mayor. p. 214.
- Fig. 23. Séptimo grado de Fa o quinto grado en primera inversión. p. 214.
- Fig. 24. Acorde de sensible en la Sonata II. p. 214.
- Fig. 25. Acompañamiento de la escala de La bemol mayor. p. 215.
- Fig. 26. Acompañamiento de la nota Do en la escala de Fa mayor. p. 216.
- Fig. 27. Cadencia del séptimo tono punto alto y octavo punto alto de Vargas y Guzmán, 1776. p. 219.
- Fig. 28. Acompañamiento de la nota Do de Vargas y Guzmán. p. 224.
- Fig. 29. Exposición y Práctica de un bajo con ascenso de semitono menor de Joseph de Torres. p. 225.
- Fig. 30. Interpretación en la guitarra del ejemplo dado por Joseph de Torres. p. 226.
- Fig. 31. Quintas paralelas de Vargas y Guzmán. p. 227.

Fig. 32. El mismo movimiento de los bajos de acuerdo con Joseph de Torres adaptado a la guitarra. p. 227.

Fig. 33. Descenso de tono de Vargas y Guzmán. p. 229.

Fig. 34. Salto de tercera de Joseph de Torres transcrito para la guitarra. p. 230.

Fig. 35. El mismo ejemplo en el manuscrito de Cádiz de Vargas y Guzmán. p. 230.

Fig. 36. Ejemplo quinto en Veracruz, 1776. p. 231.

Fig. 37. Diferencia en el cifrado del salto de cuarta aumentada. p. 231.

Fig. 38. Relación de los movimientos de bajo de Joseph de Torres. p. 232.

Fig. 39. Salto de sexta, séptima y octava de Vargas y Guzmán. p. 232.

Fig. 40. Salto de séptima en los ejemplares de Veracruz. p. 233.

Fig. 41. Cierre del ejemplo del Resumen de todos los movimientos, Cádiz 1773. p. 235.

Fig. 42. Cierre del ejemplo de Joseph de Torres, 1736. p. 235.

Fig. 43. Cierre del ejemplo del Resumen de todos los movimientos, Veracruz 1776. p. 236.

Fig. 44. Ejemplos 8 y 9 en Cádiz, 1773. p. 238.

Fig. 45. Ejemplos primero y sexto del Capítulo XXIV. p. 239.

Fig. 46. Ejemplo 4, Capítulo XXIV. p. 239.

Fig. 47. Ejemplos del Capítulo XXVII. p. 240.

## **Lista de Cuadros:**

### **Introducción**

Cuadro 1. Diferencias estructurales entre los tres manuscritos. p.16.

### **Capítulo I**

Cuadro 1. Afinación de Vargas y Guzmán. p.40.

Cuadro 2. Afinaciones de Gaspar Sanz

Cuadro 3. Acorde Cs y Gs del Nuevo Modo. p. 67.

Cuadro 4. Acordes Gb, B3 y Gb3 del Nuevo Modo. p. 68.

Cuadro 5. Acorde Fs y As del Nuevo Modo. p. 71.

Cuadro 6. Acorde C3 de los estilos italiano y catalán y acorde C3 de las posturas añadidas del Nuevo Modo. p. 70.

Cuadro 7. Acorde Fs del Nuevo Modo y 3n del estilo catalán y C del estilo italiano. p. 71.

Cuadro 8. Acorde Ds del Nuevo Modo. p. 71.

Cuadro 9. Acordes Eb, Eb3 y As (de las posturas añadidas). p. 73.

Cuadro 10. Grupos de acordes del Nuevo Modo. p. 75.

Cuadro 11. Conclusiones del Capítulo I. p. 104.

### **Capítulo II**

Cuadro. 1. Sonata III, compases 4-6 y 38-40. p. 129.

Cuadro. 2. Sonata I, compases 12 y 34. p. 129.

Cuadro 3. Trinos de Vargas y Guzmán y Gaspar Sanz. p. 138.

Cuadro 4. Trinos en la música de ambos manuscritos. p. 149.

Cuadro 5. Trinos de la sonata I compás 77 y de la Sonata V, compás 5. p. 151.

Cuadro 6. Paspié, compás 32 y Minueto II compases 9 y 10. p. 153.

Cuadro. 7. Sonata IV, compás 33 y cierre de la Sonata VII. p 156.

Cuadro. 8. Calderones en las sonatas V, VI y VIII. p. 157.

Cuadro 9. Arpeggio de ocho movimientos y de campanela. p. 170.

Cuadro 10. Sonata VI, compases 3 y 16 en MEX-Magn. p. 172.

Cuadro 11. Sonata IX, compases 67 al 70. p. 174.

Cuadro 12. Conclusiones del Capítulo IV. p. 179.

### **Capítulo III**

Cuadro. 1. Acompañamiento de las notas Bfabemi y Elami de Vargas y Guzmán 1773 y 1776. p 200.

Cuadro 2. Acompañamiento con tercera mayor y menor de Vargas y Guzmán, 1776. p. 200.

Cuadro 3. Acompañamiento de Bfabemi con tercera mayor de Vargas y Guzmán, 1776. p. 201.

Cuadro 4. Acompañamiento de Bfabemi con tercera menor de Vargas y Guzmán, 1773 y 1776. p 201.

Cuadro 5. Acompañamiento de la zona Sol bemol de Vargas y Guzmán, 1773 y 1776. p. 203.

Cuadro 6. Tonalidades de Vargas y Guzmán, Francisco Guerau, Santiago de Murcia y Fernando Ferandiere. p. 209.

Cuadro 7. Acompañamiento de la escala con cuatro sostenidos de Vargas y Guzmán, 1773 y 1776. p. 212.

Cuadro 8. Triada sobre la nota Fa en los manuscritos de Cádiz y Veracruz. p. 215.

Cuadro 9. Cadencia del primer tono punto bajo de Vargas y Guzmán y Santiago de Murcia. p. 217.

Cuadro 10. Cadencia del tercer tono de Vargas y Guzmán y Santiago de Murcia. p. 218.

Cuadro 11. Cadencia del sexto tono medio punto bajo de Vargas y Guzmán y Santiago de Murcia. p. 218.

Cuadro 12. Demostración de los Tonos Accidentales de Vargas y Guzmán, 1776. p. 220.

Cuadro 13. Acompañamiento de un bajo ornamentado por disminución. p. 222.

Cuadro 14. Adaptación del ejemplo dado por Joseph de Torres del movimiento de bajo por intervalo de semitono menor. p. 226.

Cuadro 15. Resolución del ascenso de segunda menor de Vargas y Guzmán y adaptación del ejemplo de Joseph de Torres. p. 228.

Cuadro 16. Descenso de tono y mismo ejemplo transcrito para guitarra. p. 228.

Cuadro 17. Movimiento de bajo por intervalo de tercera de Vargas y Guzmán y transcripción del ejemplo propuesta en este trabajo. p. 230.

Cuadro 18. Resumen de todos los movimientos, compás 14. p. 234.

Cuadro 19. Resumen de todos los movimientos, compás 21. p. 234.

Cuadro 20. Adaptación del ejemplo de la apoyatura de Joseph de Torres dada por Vargas y Guzmán, 1773 y 1776. p. 237.

Cuadro 21. Ejemplo en tablatura de la suspensión. p. 238.

Cuadro 22. Cifrado en los compases 20 al 22 y tablatura del mismo cifrado. p. 240.

Cuadro 23. Compases 20 al 22 en Joseph de Torres y transcripciones posibles. p. 241.

Cuadro 24. Conclusiones del Capítulo V. p. 243.

# Israel Salvador Vazquez Zerecero

## Lebenslauf

---



## Derzeitige Tätigkeit

---

Promotion an der Universität Koblenz



## **Chronologischer Werdegang**

---

- 01/2006 – 05/2009 **Solistendiplom an der Koblenz International Guitar Academy**  
Studienschwerpunkte:  
▪ Konzerterfahrung  
▪ Kammermusik
- 04/2006 – 07/2008 **Aufbaustudium Master Gitarre an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellenden Kunst Stuttgart**  
Studienschwerpunkte:  
▪ Instrumentale Pädagogik  
▪ Konzerterfahrung  
▪ Kammermusik
- 10/2003 - 04/2006 **Abschluss des Studiums des Diplom-Gitarrenlehrers an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellenden Kunst Stuttgart Note: 1 mit Auszeichnung**  
Studienschwerpunkte:  
▪ Instrumentale Pädagogik  
▪ Konzerterfahrung  
▪ Kammermusik
- 09/1995 - 06/2002 **Erreichen des Vordiploms Gitarrenlehrers an der Universität von Guadalajara Mexiko**  
Studienschwerpunkte:  
▪ Harmonielehre  
▪ Notenlehre  
▪ Musikgeschichte  
▪ Instrumentale Pädagogik  
▪ Konzerterfahrung  
▪ Kammermusik
- 09/1997 – 03/2001 **Bachelor of Arts in Teaching English as Foreign Language an der Universität von Guadalajara in Mexiko.**  
Studienschwerpunkte:  
▪ Forschung  
▪ Linguistik  
▪ Phonetik und Phonologie  
▪ Pädagogik  
▪ Soziologie  
▪ Psychologie
- 1993 - 1996 **Besuch des Gymnasium Nr.7, Universität von Guadalajara, Mexiko**

## **Zusatzqualifikationen**

---

- Sprachkenntnisse**
- Englisch, BA an der Universität Guadalajara Mexiko (4 Jahre)
  - Spanisch, Muttersprache
  - Deutsch Intensivkurs 300 h und 6 Jahre Aufenthalt in Deutschland
- Persönliche Fähigkeiten**
- Lernbereitschaft und Flexibilität
  - selbstständiges und eigenverantwortliches Arbeiten
- Sonstige Aktivitäten**
- Tanzen, Reisen, Sprachen