

HISTORIA DE LA GUITARRA Y LOS GUITARRISTAS ESPAÑOLES

Por Ignacio Ramos Altamira

Título: Historia de la guitarra y los guitarristas españoles

Autores: © Ignacio Ramos Altamira

I.S.B.N.: 84-8454-458-3

Depósito legal: A-758-2005

Edita: Editorial Club Universitario Telf.: 96 567 61 33

C/ Cottolengo, 25 - San Vicente (Alicante)

www.ecu.fm

Printed in Spain

Imprime: Imprenta Gamma Telf.: 965 67 19 87

C/. Cottolengo, 25 - San Vicente (Alicante)

www.gamma.fm

gamma@gamma.fm

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información o sistema de reproducción, sin permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright

*A Joaquín Rodrigo y Paco de Lucía, por su música,
y a mi hermano Javier, por su generosidad y apoyo*

ÍNDICE

GUITARRA ESPAÑOLA (Partes de la guitarra con sus nombres originales).....	9
1. LOS ORÍGENES DE LA GUITARRA.....	11
De Oriente Medio a la Europa medieval.....	11
Los instrumentos árabes y cristianos.....	12
La guitarra como fusión de culturas.....	13
Juglares y trovadores.....	14
2. LOS INSTRUMENTOS ANTECESORES DE LA GUITARRA.....	17
El Laúd.....	18
La guitarra morisca.....	19
La guitarra latina.....	20
3. LA VIHUELA DE MANO.....	21
La vihuela en la Corte.....	22
Las obras para vihuela.....	22
La desaparición de la vihuela.....	25
Luys de Milán (Valencia, 1500-1561).....	25
4. EL NACIMIENTO DE LA GUITARRA ESPAÑOLA.....	27
Primeras composiciones para guitarra.....	27
La guitarra de cinco órdenes.....	27
La moda del rasgueado.....	28
Joan Carles i Amat (Monistrol de Monserrat, Barcelona 1572 - 1642) .	29
5. LA GUITARRA BARROCA.....	31
Tratados y obras de guitarra barroca.....	31
La guitarra barroca en Francia e Italia.....	33
La guitarra como instrumento popular.....	35
Gaspar Sanz (Calanda, Zaragoza a.1640 - Madrid 1710).....	36

6. EL SIGLO XVIII: UN SIGLO DE TRANSICIÓN	39
Cambios en la fisonomía de la guitarra	39
Los guitarreros españoles	40
El nacimiento de la guitarra clásica.....	42
La guitarra en España a finales del siglo XVIII	43
Fernando Ferandiere (a.1740-a.1816)	44
7. LA GUITARRA CLÁSICO-ROMÁNTICA.....	47
Los Maestros italianos.....	47
Los maestros españoles	50
Fernando Sor	52
Dionisio Aguado.....	56
Trinidad Huerta	58
José María de Ciebra.....	59
Las capitales de la guitarra	60
8. OTROS GUITARRISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX	67
Discípulos de Aguado	68
Julián Arcas	70
Discípulos de Arcas	72
La escuela catalana de guitarra.....	74
Antonio Jiménez Manjón	80
Guitarristas españoles en Sudamérica.....	81
9. ANTONIO DE TORRES JURADO Y EL DISEÑO DE LA GUITARRA MODERNA	87
El diseño de la guitarra clásica.....	87
El diseño de la guitarra flamenca	90
10. EL ROMANTICISMO Y LA ESCUELA DE TÁRREGA.....	93
El nacionalismo musical y la guitarra	93
Francisco Tárrega.....	94
La obra de Tárrega	97
La escuela de Tárrega.....	98
Miguel Llobet.....	100
Daniel Fortea	104
Emilio Pujol	107
Domingo Prat	110

Hilarión Leloup	112
Alumnos de Tárrega en Valencia.....	113
La guitarra en Europa y Estados Unidos a principios del siglo XX.....	118
Agustín Barrios	122
11. ANDRÉS SEGOVIA Y LA GUITARRA CLÁSICA DEL SIGLO XX.....	125
El repertorio para guitarra de concierto.....	129
Las guitarras de concierto de Segovia.....	135
Los discípulos de Segovia.....	137
Regino Sáinz de la Maza.....	145
Narciso Yepes.....	149
Los Romeros	151
Otros guitarristas españoles del Siglo XX.....	153
12. EL FLAMENCO.....	159
Las raíces del flamenco	159
Nacimiento del cante flamenco	160
Los cafés-cantante	162
Decadencia y auge del flamenco	164
13. LA GUITARRA FLAMENCA	167
Los primeros Maestros de la guitarra flamenca	167
Ramón Montoya y su generación.....	169
Niño Ricardo y Sabicas.....	170
Paco de Lucía y la revolución del flamenco.....	175
Serranito, Sanlúcar y los nuevos guitarristas flamencos	177
Los constructores de guitarra flamenca.....	181
14. EPÍLOGO	183
APÉNDICES	187
1. GRANDES GUITARRISTAS LATINOAMERICANOS DEL SIGLO XX	187
Guitarristas clásicos.....	187
Guitarristas populares.....	194
La guitarra en Brasil	198

2. LA FAMILIA DE LA GUITARRA ESPAÑOLA.....	201
GUITARRAS PORTUGUESAS	201
GUITARRAS LATINOAMERICANAS.....	203
GUITARRAS NORTEAMERICANAS	206
BIBLIOGRAFÍA	211

GUITARRA ESPAÑOLA

(Partes de la guitarra con sus nombres originales)



1. LOS ORÍGENES DE LA GUITARRA

El origen y formación de la guitarra española es un tema misterioso y complejo que han intentado desentrañar a lo largo del último siglo numerosos musicólogos y expertos. Sin embargo, la escasez de pruebas documentales y de datos históricos concretos ha impedido hasta el momento determinar con absoluta certeza y consenso general cuándo o dónde se produce el nacimiento de la guitarra, de qué instrumento proviene o a qué pueblo o cultura hay que atribuir su creación. No obstante, si se profundiza en el conocimiento del contexto histórico-artístico europeo y español y la evolución de los instrumentos musicales durante la época en la que se registra la aparición de las primeras formas de la guitarra, es posible establecer algunas conclusiones bastante aproximadas sobre su nacimiento y sus primeros pasos en el ámbito musical y artístico.

De Oriente Medio a la Europa medieval

Como punto de partida en la historia de la guitarra es necesario remontarse a las antiguas civilizaciones de Oriente Medio que florecieron en la zona desde siglos anteriores al nacimiento de Cristo. En la mayoría de estos pueblos (babilonios, sumerios, caldeos, asirios, hititas, hebreos, egipcios,...), el uso de instrumentos musicales de cuerda era bastante habitual y aunque se trataba de modelos primitivos contruidos con palos, cuerdas de tripa y caparazones de animales, muchos de ellos pueden ser considerados como antepasados de los que serán comunes en Europa durante la Edad Media, una vez que romanos, griegos y árabes los asimilaban, transformaban e introducían en el continente. Y entre los instrumentos que surgieron en Europa en el periodo medieval se encuentran ya por entonces varios modelos que recibían la denominación de guitarra, como la **guitarra morisca** y la **guitarra latina** en los reinos hispánicos, o denominaciones parecidas como **guiterne**, **guitere**, **quinterne**, **gittern**, **ghittern** en otros países europeos, si bien todos ellos presentaban unas características todavía algo diferentes respecto al instrumento que nosotros conocemos en la actualidad. En este sentido, la mayoría de las investigaciones sobre la cuestión indican que el primer modelo definido

y generalizado de la guitarra clásica o española aparecerá en los reinos hispánicos de la Península Ibérica entre los siglos XIV y XV, y sus formas serán adoptadas seguidamente por el resto de países europeos. Ahora bien, la coincidencia no es tan clara entre los investigadores a la hora de señalar cuál fue su antecedente más directo como instrumento y, sobre todo, a qué pueblos o culturas hay que atribuir su creación.

Los instrumentos árabes y cristianos

Analizando los diferentes estudios históricos, musicales y organológicos que se han publicado sobre los instrumentos utilizados en las antiguas civilizaciones de Oriente Medio y su evolución en los que surgieron en Europa durante la Edad Media, podríamos establecer dos posibilidades teóricas sobre la procedencia de la guitarra española, que durante mucho tiempo han sido las más extendidas entre los investigadores: la primera hipótesis sería la que sostiene que el instrumento proviene de las formas musicales grecolatinas y cristianas que llegaron a la Península Ibérica por el sur de Europa, y la segunda sería la que defiende que la guitarra procede de las culturas árabes y musulmanas que entraron en la Península por el norte de África.



Músico árabe y cristiano con guitarras moriscas.
(Ilustración Cántigas de Santa María)

En concreto, la primera línea teórica señala el origen más primitivo de la guitarra española en la **kithara**, instrumento habitual en los pueblos de Oriente Medio que fue importado en Europa por los griegos y asimilado por los romanos con el nombre latino de cítara y que en sus orígenes presentaba unas características más parecidas a la lira que a la guitarra. Pero al cabo de un tiempo surgió un nuevo modelo de cítara con mástil, -posiblemente a imitación del laúd griego conocido como pandura-, el cual, junto a otros instrumentos parecidos, las violas (precedentes de la familia de los violines), se extenderán por todo el continente con la expansión del Imperio Romano, llegando a la antigua Hispania. En la Península Ibérica, las cítaras y violas latinas derivarán a partir de entonces en varios instrumentos muy similares y de uso bastante común en los reinos hispánicos de la Edad Media como la **cítola**, la **cedra**, la **vihuela** o la **fídula**, que en su mayoría se tocaban con arco y que darían paso a nuevos instrumentos como la **guitarra latina** o la **vihuela de mano**, que se punteaban o rasgueaban en un principio con el antiguo plectro (púa) y más tarde con los dedos y a los que se considera precedentes directos de la guitarra española.

Por el contrario, la segunda línea teórica encuentra el origen primitivo de la guitarra en instrumentos árabes como el **tonbur** y el **laúd**. El tonbur era un instrumento habitual en las culturas asirio-caldea y persa, donde era conocido como *tambur* o *pandura*, y presentaba una caja de resonancia en forma de pera y mástil alargado, mientras el laúd (*al-ud* en árabe) surgió a partir de otro instrumento oriental denominado *barbat*, y aunque su caja también tenía forma de pera como el tonbur, el mástil era más corto y unido al cuerpo y con el clavijero o cabeza del mástil torcido hacia un lado. Ambos instrumentos fueron introducidos por los árabes en España cuando invadieron la Península Ibérica en el siglo VIII y del tonbur surgiría en los reinos hispano-musulmanes la **guitarra morisca** (que entre los cristianos también era conocida como **baldosa**), a la que se considera precedente más directo de la guitarra española y a la que los árabes ya denominaban con el término griego *kithara* (*qitara* o *káitara* en árabe), nombre que adoptarían los cristianos españoles para sus guitarras.

La guitarra como fusión de culturas

En cualquier caso, a pesar de los argumentos históricos y organológicos que han aportado los diferentes investigadores para defender la validez de las dos teorías que acabamos de exponer, lo cierto es que resulta prácticamente imposible verificar de forma científica cuál de ellas se acerca más a la realidad y si la guitarra nació como evolución de alguno de los instrumentos mencionados. Pero si tenemos en cuenta que a lo largo de la mayor parte del periodo medieval

en el que se formó la guitarra reinos cristianos y musulmanes se disputaron el territorio de la Península Ibérica y que durante esa larga y obligada convivencia se produjo una constante mezcla de población y culturas, parece lógico pensar que la guitarra, más que un instrumento musical de raíces únicamente europeas o árabes, debe ser considerado como un instrumento que nació de la unión de ambas corrientes en España, como consecuencia del frecuente contacto, intercambio y mutua influencia de las culturas musicales hispano-cristiana e hispano-musulmana. Asignar por tanto la paternidad del instrumento a uno u otro pueblo o cultura no sería justo ni exacto, porque si bien es cierto que el desarrollo físico de la guitarra española parece apuntar hacia la guitarra latina y la vihuela, usados principalmente en los reinos cristianos, como sus precedentes más directos, no es menos cierto que estos instrumentos se construyeron y evolucionaron bajo una considerable influencia de las formas y características de los instrumentos árabes. De hecho, la vihuela, que tenía un origen claramente latino (las violas italianas), agrandó su tamaño y empezó a ser punteado con plectro por imitación de los instrumentos de cuerda árabes, mientras que la guitarra latina adoptó su nombre de las *qitaras* árabes. En otros países europeos como Francia, Inglaterra o Alemania también se utilizaron desde el siglo XIII términos similares a guitarra (quinterne, guiterne, guitere, gittern,..), tanto para las primeras guitarras latinas como para otros instrumentos más parecidos a pequeños laúdes que derivarán en el cittern inglés o la cítara renacentista, si bien a partir de la gran difusión de la guitarra española en el siglo XVII ya sólo se utilizará el término guitarra para el modelo originario de España.

Juglares y trovadores

Durante el periodo de mestizaje cultural que se vivió en España en la Edad Media y en cuyas postrimerías se va a producir como veremos el nacimiento de la guitarra, es necesario hacer referencia a la significación artística de unos personajes que serían fundamentales para el progreso de la música instrumental y, por tanto, para el surgimiento y evolución de la guitarra en la música española. Nos referimos a los populares músicos medievales conocidos como juglares y trovadores.

Los **juglares** (y juglaresas, pues había muchas mujeres en el oficio) comenzaron su actividad en los reinos de León y Castilla hacia el siglo X, donde recorrían pueblos y caminos entreteniendo a la población con juegos y malabarismos y recitando al son de diversos instrumentos las gestas de los grandes caballeros y las batallas y pasiones entre moros y cristianos. Para animar sus números y narraciones, solían acompañarse de todo tipo de instrumentos,

siendo muy habituales en sus inicios los de cuerda frotada con arco (cítola, fidula, rabé) o los que eran tocados con púa o con los dedos (cedra, giga, rota, salterio). Al poco tiempo, la popularidad de estos malabaristas, músicos, poetas y cómicos creció de manera tan vertiginosa en la Península Ibérica que su presencia no tardó en extenderse a otros reinos cristianos e incluso a los musulmanes, uniéndose al gremio artistas de origen árabe y judío, y todos ellos empezarán a ser requeridos por reyes y nobles para animar los festejos de sus Cortes y castillos. No hay que olvidar además que en los palacios de los reyes y califas hispano-musulmanes también era muy habitual en la época la presencia de músicos que interpretaban canciones de amor acompañados por el laúd, el tonbur o el rebab, y que al igual que los juglares, tendrán la posibilidad de ejercer su oficio a uno y otro lado de la frontera. Y para completar la enorme actividad musical de los reinos hispánicos medievales, a partir del siglo XII se introdujo en la Península Ibérica, desde la Occitania francesa y a través de los condados catalanes, la tradición trovadoresca, que puso de moda en los reinos cristianos las composiciones de amor cortesano, muy influenciadas precisamente por las serenatas y canciones árabes,⁽¹⁾ aunque también serán comunes en España las obras de temática religiosa, como en el caso de las famosas *Cantigas* de la lírica galaico-portuguesa. En definitiva, durante varios siglos, juglares, trovadores y músicos cristianos, judíos y musulmanes gozaron de un extraordinario éxito entre la población hispana, fuera cual fuera su religión o procedencia, y esto permitió el intercambio de conocimientos y el mestizaje musical al margen de los conflictos territoriales y los recelos que enfrentaban a unos y otros en la época. Y como consecuencia de su incesante actividad y los continuos viajes que realizaban por toda la Península, estos artistas contribuirán de manera fundamental a la difusión de las formas musicales y poéticas de los diferentes reinos que convivían en la España medieval y a propagar tanto las lenguas romances derivadas del latín que empezaban a tomar cuerpo entre el pueblo llano, - especialmente el catalán, el castellano y el galaico-portugués -, como las lenguas judía y árabe.

No obstante, tras sus inicios bohemios recorriendo villas y reinos, la actividad de juglares y trovadores empezará a asentarse de forma permanente en los salones y capillas de castillos y palacios, donde ejercerán, sobre todo a partir del siglo XIII, como músicos profesionales al servicio de nobles y reyes, siendo conocidos a partir de entonces con el nombre de **ministriles**. Y esta nueva situación les obligará a centrarse en la interpretación musical

¹ El investigador Julián Ribera y Tarrago afirma en su libro *“La música árabe y su influencia en la española”*, que la palabra trovador deriva de la palabra árabe *tárab*, que significa “canto” y que se pronuncia “*trob*”, con lo que un trovador sería “el que canta”.

y, por tanto, a perfeccionar y refinar sus dotes artísticas, lo que hizo que comenzaran a utilizar principalmente instrumentos de cuerda con mástil punteados con plectro (antigua púa), como la vihuela de péñola, el laúd, la guitarra morisca o la guitarra latina, más adecuados para la música cortesana, como ya habían demostrado los artistas árabes en siglos anteriores. Y en ese marco tan aristocrático, la técnica instrumental alcanzará su mayor desarrollo artístico, ya que en su nueva función de músicos cortesanos, los antiguos juglares y trovadores cumplirán dos cometidos fundamentales: por un lado, interpretar música culta, refinada e íntima en conciertos de cámara o capilla acompañando a los cantantes, y por otro, amenizar las veladas y fiestas con una música más alegre y desenfadada.

2. LOS INSTRUMENTOS ANTECESORES DE LA GUITARRA

Como hemos visto, en los primeros siglos de la Edad Media los músicos hispanos utilizaron una amplia y variada gama de instrumentos de cuerda para acompañar sus canciones y poemas, pero con la profesionalización de los juglares y trovadores y su integración en la música cortesana, la mayoría serán arrinconados por el protagonismo que adquirirán cuatro instrumentos de similares características: mástil y caja de resonancia, órdenes dobles de cuerdas, punteados con plectro,⁽²⁾ que ofrecían unas mayores posibilidades para la interpretación musical. Nos referimos en concreto al **laúd**, la vihuela de mano, la guitarra morisca y la guitarra latina, cuyas formas más primitivas podemos apreciar en esta ilustración del siglo XIII de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio, una de las obras cumbre de la música hispana medieval.



Guitarra morisca, guitarra latina, vihuela y laúd

² En la época, y hasta el siglo XVIII, los instrumentos de cuerda con mástil llevaban dos cuerdas juntas por cada línea, a los que se denominaba órdenes, excepto el orden inferior, que solía ser simple. En general se afinaban al unísono, aunque en algunos casos se afinaba algún orden en octavas, y las cuerdas se rasgueaban o punteaban con los llamados plectros, antiguas púas, que se fabricaban con la raíz de las plumas de ave.

Desde el siglo XIII, aproximadamente, guitarras, laúdes y vihuelas se convertirán en los instrumentos de cuerda predominantes en los escenarios cortesanos y serán utilizados indistintamente por los músicos de la época, hasta que la progresiva independencia de la música instrumental respecto del canto en los ambientes cultos motivará el abandono de la púa en favor del uso de los dedos, más útil para la ejecución de obras polifónicas, y este hecho favorecerá el que a partir del siglo XV los músicos cortesanos se decanten por las superiores posibilidades técnicas del laúd y la vihuela, en detrimento de las guitarras, que serán relegadas al uso popular.

El Laúd

Como ya conocemos, el laúd fue introducido en España por los árabes y se convirtió en el instrumento por excelencia de la cultura hispano-musulmana. El más grande virtuoso del laúd árabe fue el famoso músico persa instalado en la corte del Califa cordobés Abderramán III, Abú al-Hasan Alí ibn Nafí, más conocido como **Ziryab** (789-857). Ziryab añadió una quinta cuerda al instrumento e introdujo el uso del plectro de pluma de ave para tañer las cuerdas, menos agresivo que el plectro de madera habitual hasta entonces. Además, es considerado el padre de la música andalusí (hispano-musulmana) por recopilar, arreglar y componer miles de melodías y canciones durante su estancia en España, legado que tendrá una importante influencia en el nacimiento del flamenco y en la música norteafricana. El laúd hispano-árabe era un instrumento de cuerpo abombado y mango corto, con la cabeza del mástil torcida hacia un lado, y contaba con cinco cuerdas de metal que se punteaban con plectro, pero con el transcurso de la Edad Media su diseño se adaptó a las formas europeas y se le implantaron los típicos órdenes dobles de tripa, que irán creciendo en número en siglos posteriores. Gracias al mestizaje musical y al intercambio de instrumentos que tuvo lugar entre las culturas hispanas medievales, el sonido suave y exquisito del laúd se expandió también en los reinos cristianos españoles y franceses y, sobre todo durante el siglo XV, su éxito en la música cortesana contribuirá a fijar los primeros cimientos de la técnica del punteado. En España, sin embargo, el protagonismo del laúd será desplazado en la música cortesana por la vihuela durante el brillante periodo artístico del Renacimiento, por razones aún no aclaradas del todo, aunque se ha dicho que pudiera haber afectado los prejuicios de la época contra todo lo que tuviera sabor musulmán. Por el contrario, la llegada del laúd árabe a Europa le permitirá continuar progresando artísticamente y convertirse desde el Renacimiento en el instrumento de cuerda preferido por la aristocracia del continente para la música de cámara, surgiendo compositores de enorme

prestigio como Francesco da Milano, Adrien Le Roy, Albert de Ripa o John Dowland, y dos siglos después, los alemanes S.L. Weiss y J.S. Bach. No en vano, la calidad de las obras para laúd de estos compositores motivará que a partir del siglo XX se arreglen muchas de ellas para ser interpretadas con guitarra, pasando a formar parte importante del repertorio de este instrumento. Por último, decir que el laúd tuvo a partir del Renacimiento una fundamental influencia en el surgimiento de otros instrumentos que serán muy comunes a partir de entonces, como la bandurria en España y la teorba, la mandora, el archilaúd, el chitarrone o la mandolina en Italia, aunque algunos autores encuentran el origen de estos instrumentos en el laúd griego conocido como **pandura**.

La guitarra morisca

El que no tuvo tanta suerte en la escena musical europea en el cambio del periodo medieval al renacentista fue el segundo de los instrumentos de cuerda de procedencia árabe, la guitarra morisca, que como hemos visto, era un modelo hispano-musulmán del antiguo **tanbur**. Aunque siempre tuvo un papel secundario respecto al laúd, también fue muy utilizado durante gran parte de la Edad Media en las cortes y palacios árabes, y posteriormente en los reinos hispano-cristianos. Pero su limitado desarrollo técnico, -contaba con sólo tres cuerdas que se rasgueaban para acompañar canciones-, y su origen musulmán le condenaron a una rápida desaparición en el siglo XV, sin el consuelo siquiera de triunfar en Europa como el laúd.



Ministriles con guitarra latina y cítara
(Cantigas de Santa María)

La guitarra latina

Por su parte, la guitarra latina mantendrá su presencia artística en los reinos cristianos hasta el final de la Edad Media, a pesar de que la influencia musulmana fue considerable en su formación y de que en sus inicios presentaba una apariencia tan cercana a la guitarra morisca como a la vihuela (como se puede comprobar en la ilustración de las Cantigas de Santa María). Pero una vez que la mayoría de los instrumentos musulmanes fueron desapareciendo en los reinos cristianos, la guitarra no necesitó el apellido *latina* para diferenciarse de la morisca y se le conoció a partir de entonces como guitarra a secas, añadiéndole si acaso “**de cuatro órdenes**”, en referencia al número de pares de cuerdas con el que contaba (tres dobles y uno simple, que era la cuerda más aguda, conocida como **prima**). Con el paso del tiempo, además, la guitarra fue redondeando su caja y refinando su construcción hasta adquirir hacia el siglo XV el aspecto de la guitarra moderna con fondo plano, aunque todavía con un tamaño pequeño, sólo 5 o 6 trastes que se delimitaban con cuerdas atadas al mástil, el agujero o boca de la caja de resonancia cubierta con una roseta de marquetería y las escotaduras o cintura poco pronunciadas. Y como la música española ejercía en la época una considerable influencia en Europa, este modelo de guitarra se difundió en gran parte del continente, desplazando a otros instrumentos parecidos que habían surgido en la Edad Media y dando paso a nuevos modelos como la **guitare Rizzio** francesa, decorada con lujosa ornamentación, o la **chitarra battente** italiana, que tenía el fondo de la caja ligeramente abombado. Tanto en Francia como en Italia, la guitarra de cuatro órdenes será ampliamente utilizada en el siglo XVI por la aristocracia para acompañar los bailes palaciegos, mientras en España empezará siendo un instrumento de la plebe, desplazada de la Corte hasta finales del siglo XVI por la vihuela de mano. Pero en definitiva, se puede decir que la forma básica de la guitarra española, tal y como la conocemos en nuestros días, surgió entre los siglos XIV y XV en España como evolución de la guitarra latina, a pesar de que no será conocida de forma generalizada con el nombre de guitarra española hasta el siglo XVII, en que se producirá su explosión artística definitiva en toda Europa. Pero antes de que esto sucediera, es importante hablar del cuarto de los instrumentos de cuerda más utilizados en los últimos siglos de la Edad Media, LA VIHUELA DE MANO, cuyas aportaciones musicales durante el Renacimiento serán fundamentales para el progreso artístico de la guitarra.

3. LA VIHUELA DE MANO

En sus primeros años, la vihuela era un instrumento pequeño de forma parecida al violín que se frotaba con arco para acompañar canciones, pero por causa de los avances en la técnica instrumental su tamaño aumentó posteriormente al pasar a ser tocada por los músicos medievales españoles primero con plectro (**vihuela de péñola**) y después con los dedos (**vihuela de mano**). De esta forma, en el siglo XV la vihuela había adquirido una forma muy parecida a la guitarra de la época, con la diferencia de que contaba con seis órdenes de cuerdas en vez de cuatro, lo que le otorgaba unas posibilidades musicales mayores. Esta circunstancia permitiría a la vihuela convertirse en el instrumento preferido por los intérpretes profesionales para la música polifónica de cámara y capilla, desplazando al laúd, figura musical hasta entonces en los reinos españoles. A consecuencia de todo ello, la vihuela será considerada durante el Renacimiento como una “guitarra culta”, mientras la guitarra de cuatro órdenes quedaba relegada al uso popular de los aficionados al instrumento. En cualquier caso, la similitud de guitarras y vihuelas en la época provocó que en España y en las tierras recién descubiertas de América, donde fueron llevadas por los colonizadores, se confundieran en muchas ocasiones ambos instrumentos y que en Portugal se llamara desde entonces *viola* a todos los tipos de guitarra.



Foto vihuela. Museo Jacquemard-André de París

La vihuela en la Corte

Durante gran parte del siglo XVI, mientras en el resto de Europa el laúd se imponía en los salones aristócratas como instrumento solista, en España, Portugal, el sur de Italia (en manos por entonces de la Corona española) e incluso en los palacios de los primeros virreyes españoles en América, el protagonismo de la vihuela será absoluto en la música cortesana. A finales del siglo XV el mestizaje cultural de los reinos hispanos medievales quedó definitivamente cerrado con la derrota del último reino musulmán y la expulsión de la población judía por los Reyes Católicos, pero afortunadamente, la técnica instrumental enriquecida durante siglos por juglares, trovadores y ministriles alcanzará su apogeo artístico en el recién nacido Estado español con la música para vihuela y sus brillantes composiciones. La popularidad de la vihuela entre reyes, nobles y los primeros burgueses adinerados será tan grande en el periodo renacentista, que su uso y aprendizaje será considerado como un signo de distinguida educación y los intérpretes más conocidos serán recibidos en Cortes y palacios con honores reservados a las grandes personalidades. Es por ello que la mayoría de las obras de vihuela publicadas en España fueron dedicadas a los reyes de España y Portugal o que los principales vihuelistas de la época, como Luys de Milán, Luys de Narváez o Miguel de Fuenllana ejercieron como profesores privados de reyes y nobles. En la época, la vihuela de seis órdenes era el modelo más habitual, pero también existieron vihuelas con 5 y 7 órdenes, y en todas ellas el orden más agudo solía llevar una sola cuerda, como sucedía en la guitarra, y que era conocida en España como *prima* o con el término francés *chanterelle*. Las cuerdas de la vihuela solían ser de tripa, aunque las graves, conocidas como bordones, se entorchaban con hilo de seda, y existían diferentes afinaciones para la ejecución musical, según el tamaño de la vihuela y el gusto del artista. Los vihuelistas solían utilizar hasta 10 trastes y la boca o agujero de la caja de resonancia del instrumento se cubría, como en el caso de la guitarra, con un rosetón tallado de pergamino o madera. También la cabeza del mástil se solía decorar con incrustaciones de marfil y algunas vihuelas tenían además otros pequeños agujeros en la caja para la proyección del sonido.

Las obras para vihuela

Aunque el número de vihuelistas en las Cortes de España, Portugal y Nápoles fue considerable y los nombres de los principales artistas aparecen en la *Declaración de Instrumentos* de Juan Bermudo (1555), en la actualidad sólo se conoce la existencia de siete obras con composiciones en exclusiva para vihuela, publicadas todas ellas en España durante el siglo XVI. La

primera fue la obra del músico valenciano **Luys de Milán**, *Libro de Música intitulado El Maestro*, editada en 1535 en Valencia y dedicada al rey portugués Juan III. Fue una publicación de gran importancia por demostrar en sus composiciones las grandes posibilidades musicales y polifónicas de la vihuela. Después se publicaron otras seis obras para el instrumento que en su mayoría presentaban una calidad artística muy elevada, por encima en algunos casos de las composiciones para laúd que triunfaban entonces en Europa. Fueron las siguientes, en orden cronológico: *Seis libros del delphin de música para tañer vihuela* (Valladolid,1538), del andaluz **Luys de Narváez**, músico y profesor en la Corte del rey español Carlos V y de su hijo Felipe II; *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla 1546), de **Alonso Mudarra**, músico de la Catedral de Sevilla; *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, (Valladolid,1547), de **Enrique de Valderrábano**; *Libro de música para vihuela*, (Salamanca,1552), de **Diego Pisador**; *Orphenyca Lyra* (Sevilla,1554), del músico madrileño **Miguel de Fuenllana**, profesor privado de Isabel de Valois, primera esposa de Felipe II; y *El Parnaso* (Valladolid,1576), de **Esteban Daza**. Aparte de estas siete obras, compuestas en exclusiva para vihuela, también se conservan tres publicaciones del siglo XVI en las que la vihuela aparece acompañando a otros instrumentos, como la tecla o el arpa. Son las obras publicadas por los músicos **Luis Venegas de Henestrosa** (*Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, Alcalá de Henares,1557), **Fray Tomás de Santamaría** (*Libro llamado arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela*, Valladolid,1565) y **Antonio Cabezón** (*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid,1578).

En Portugal, donde la vihuela disfrutó igualmente de una gran consideración en círculos aristocráticos, no ha sobrevivido ninguna publicación para vihuela, aunque sí se conocen los nombres de algunos artistas destacados del siglo XVI, entre los que sobresale el cantante y vihuelista **Alejandro de Aguiar**, que tocaba un instrumento de 7 órdenes y fue músico de los reyes Sebastián y Enrique de Portugal y más tarde también de Felipe II de España.

En las composiciones para vihuela predominaba la música para el acompañamiento de canciones populares tradicionales como el **romance**, los **sonetos** o el **villancico** o cantos religiosos como **salmos** y **motetes**, pero también las piezas para danzas cortesanas como las **gallardas** o las **pavanas** y las obras para interpretación solista como las **fantasías**, los **tientos** o las **diferencias** (variaciones sobre otros temas), que permitían un mayor virtuosismo con el instrumento. En este sentido, la complejidad técnica de la vihuela renacentista hizo necesario en la época que se adoptara el uso del sistema de notación musical conocido como “**tablatura por cifra**”, que

empezaron a utilizar los laudistas italianos.⁽³⁾ Mediante este sistema, los vihuelistas trazaban en las partituras los seis órdenes de la vihuela, y sobre ellas, las notas señaladas por el número de traste que correspondía pulsar, añadiendo en la parte superior algunas indicaciones de tiempo por medio de signos musicales (corcheas, semicorcheas,..).



Portada de El Maestro, de Luys de Milán

La gran mayoría de las piezas para vihuela que se han conservado han sido transcritas para guitarra durante el siglo XX, en el que se produjo la recuperación del repertorio de este instrumento, gracias a la labor entre otros de famosos guitarristas como Emilio Pujol, Regino Sáinz de la Maza, Andrés Segovia o Narciso Yepes, aunque el primer estudio que se realizó sobre la vihuela y sus intérpretes fue la obra de **Guillermo Morphy** (Madrid,1836-Suiza,1899), *Les luthistes espagnols du XVII siècle*, publicada en Leipzig en 1902, que fue una fuente importante para los artistas anteriores.

³ El método de tablatura por cifra se siguió utilizando entre los aficionados a la guitarra de la época y actualmente es un sistema muy extendido entre los aficionados y guitarristas sin conocimientos de solfeo.

La desaparición de la vihuela

Desgraciadamente, a pesar de su enorme éxito como instrumento cortesano durante el Renacimiento, el apogeo de la vihuela en la música española será tan intenso como fugaz. Desde finales del siglo XVI, cuando la cultura renacentista daba paso al Barroco, el surgimiento de la nueva guitarra de cinco órdenes y su repentino y desbordante éxito como acompañante ideal de las danzas cortesanas que se empezaban a poner de moda entre la aristocracia desplazó fulgurantemente a la vihuela de las Cortes y palacios. Así, en apenas dos décadas, la selecta vihuela será dejada de lado por reyes y nobles y sustituida en sus salones por la popular guitarra que, paradójicamente, había sido considerada hasta entonces como un instrumento de la plebe. De este modo, la vihuela desaparecerá de la escena artística en el siglo XVII y poco a poco los violeros dejarán de construirlas, hasta que desaparecieron por completo en el siglo XVII,⁽⁴⁾ aunque durante mucho tiempo será común que la población siga refiriéndose a las guitarras utilizando el término vihuela, por la similitud de ambos instrumentos. En el caso de Portugal y sus colonias en Brasil las antiguas vihuelas seguirán existiendo bajo el nombre de *violas*, como ya mencionamos anteriormente, aunque en su mayoría irán adoptando las formas de la nueva guitarra española.⁽⁵⁾ En cualquier caso, se podría decir que la fulminante desaparición de la vihuela renacentista de los ámbitos artísticos no fue en vano, sino que sacrificó su existencia en favor de la guitarra, pues a pesar de que ésta comenzó triunfando gracias al uso de una técnica limitada como era el rasgueado de acordes, el nuevo instrumento de moda no tardaría en aprovechar la sabiduría musical de su pariente para enriquecer su técnica y elevar la categoría de sus composiciones.

Luys de Milán (Valencia, 1500-1561)

Luys de Milán fue un compositor, vihuelista y escritor que pasó la mayor parte de su vida en la ciudad de Valencia, donde ejerció como músico habitual de la Corte de la Virreina de Valencia, Germana de Foix, aunque también trabajó para el Rey Juan III de Portugal, al que dedicó su famosa obra *El*

⁴ *En nuestra época, sólo se conservan cuatro ejemplares originales de vihuela renacentista: dos en París y uno en Londres y en Quito. Pero la recuperación del repertorio de vihuela por músicos y guitarristas del siglo XX ha provocado que se construyan muchas réplicas para la interpretación de su música. La primera fue construida en 1936 por el guitarrero catalán Miguel Simplicio, imitando la vihuela encontrada por el guitarrista Emilio Pujol en el Museo Jacquemard-André de París, que sería el primero en interpretar obras para vihuela con una réplica moderna.*

⁵ *En la actualidad, en Portugal y Brasil se llama violao a la guitarra clásica española, mientras las tradicionales violas, a pesar de su similitud con la guitarra, siguen conservando ese nombre, por derivación del antiguo término vihuela.*

Maestro. Valencia era una ciudad con gran actividad humanística durante el Renacimiento y en ella Milán publicará en 1536 la primera obra conocida para música de vihuela de mano: *Libro de Música para Vihuela de Mano intitulado el Maestro*. Esta obra consta de dos partes: una primera dedicada a la explicación teórica del instrumento para los principiantes, y una segunda en la que se incluyen partituras de 50 composiciones originales de Milán para vihuela solista (40 fantasías, 4 tientos y 6 pavanas) y una colección de composiciones vocales en distintas lenguas, con acompañamiento instrumental: 6 villancicos en castellano y 6 en portugués, 4 romances en castellano y 6 sonetos en italiano. En algunos casos, estas canciones se ofrecen en dos versiones, una de ellas más sencilla para que el intérprete pueda realizar las ornamentaciones explicadas en el tratado. En las tablaturas de sus composiciones, Milán introduce la novedad de indicar el *tempo* que se debe seguir, -más rápido o más lento-, a la hora de la ejecución.

Además de componer música, Milán también escribió poesía y prosa en castellano, y publicó dos libros sobre la vida y las aficiones de la Corte de Valencia: *Libro de motes de damas y caballeros intitulado El juego de Mandar* y *El Cortesano*.

4. EL NACIMIENTO DE LA GUITARRA ESPAÑOLA

Primeras composiciones para guitarra

A diferencia de España, donde la guitarra de cuatro órdenes fue relegada en principio al uso popular y oscurecida por la superior técnica de la vihuela, en otros países como Francia, Italia o Inglaterra el instrumento español fue adoptado y utilizado por músicos cortesanos desde principios del siglo XVI, aunque siempre con un papel secundario ante el protagonismo del laúd. Y serán precisamente los laudistas franceses, que también tocaban la guitarra, los que publicarán las primeras obras en exclusiva para guitarra de cuatro órdenes. De este modo, entre 1551 y 1555 se pusieron a la venta en París nueve libros con tablaturas para guitarra, compuestos por los laudistas **Adrien Leroy** (4), **Guillaume de Morlays** (3), **Gregor Brayssing** (1) y **Simon Gorlier** (1), en los que se incluían principalmente fantasías, danzas (gallardas, pavanas, alemandas,..) y acompañamiento de salmos y canciones; un repertorio, como vemos, similar al de la vihuela.

Sin embargo, aunque fue en Francia donde se publicaron por primera vez libros con partituras en exclusiva para guitarra, las primeras composiciones para guitarra de cuatro órdenes que aparecieron en una publicación musical son las seis piezas que se incluían en la obra del vihuelista español **Alonso Mudarra**, *Tres libros de música para vihuela*, editada en 1546; en concreto, 4 fantasías, 1 pavana y 1 romanesca. También por entonces el laudista italiano **Melchior de Barbieris** introdujo en sus obras alguna composición para guitarra de cuatro órdenes, y posteriormente se conocen las 24 piezas que incluyó el italiano **Paolo Virchi** en su obra *Tabolatura* de 1574. Para todas estas publicaciones se utilizaba la **tablatura** habitual del laúd y la vihuela, aunque con la diferencia de que mientras en España e Italia se utilizaban las cifras para señalar los trastes que correspondían a cada nota, en Francia, Inglaterra y los Países Bajos se recurría a letras.

La guitarra de cinco órdenes

Pero al margen de estas primeras composiciones para guitarra con cierta trascendencia, por el uso del punteado, el hecho fundamental para que la

guitarra progresara artísticamente y se convirtiera en un instrumento con presencia en los círculos musicales más selectos será la incorporación en la guitarra en el siglo XVI de un quinto orden doble de cuerdas, y sobre todo, el enorme éxito que conocerá el instrumento desde finales de siglo en Cortes y palacios como acompañante de las nuevas danzas de moda entre la aristocracia. Durante mucho tiempo se atribuyó la implantación del quinto orden en la guitarra al escritor español y gran aficionado al instrumento, **Vicente Espinel** (Ronda, Málaga 1550-Madrid, 1624), debido a que sus amigos y colegas Lope de Vega y Miguel de Cervantes así lo señalaron en alguna de sus novelas, pero esta teoría fue desechada posteriormente, ya que el músico **Juan Bermudo** cita guitarras de cuatro y cinco órdenes en su obra de 1555 “*Declaración de instrumentos*”, cuando Espinel era sólo un niño. Lo cierto es que resulta difícil determinar cuándo se produjo la aparición de la guitarra de 5 órdenes, teniendo en cuenta que las guitarras de cuatro y cinco órdenes convivieron durante gran parte del siglo XVI en España, donde además existían vihuelas de 5 órdenes (el vihuelista **Miguel de Fuenllana** incluye en su obra *Orphenyca Lyra* composiciones para este modelo). Y por otro lado, en Italia, junto a la guitarra de cuatro órdenes, surgió durante el Renacimiento la *chitarra battente* o **guitarra toscana**, un modelo de guitarra de pequeño tamaño y fondo abombado que tenía 5 órdenes de cuerdas de metal o tripa y fue bastante popular entre la aristocracia italiana como acompañante del canto. En cualquier caso, la guitarra de cinco órdenes se empezó a difundir de forma generalizada en España en la segunda mitad del siglo XVI y desde España su uso se extenderá al resto del continente, y aunque Espinel haya quedado descartado como responsable de la implantación del quinto orden, es muy probable que contribuyera a popularizar la nueva guitarra en el país, pues llegó a ser un intérprete de considerable fama.

La moda del rasgueado

Desde que surgieron las primeras formas modernas de la guitarra en el siglo XV, el instrumento era utilizado en España sobre todo por el pueblo llano para acompañar canciones y bailes con acordes rasgueados, mientras la vihuela ejercía de instrumento aristocrático en Cortes y palacios. Pero a partir de mediados del siglo XVI, cuando la nueva guitarra de cinco órdenes comenzó a imponerse en el país, el popular uso se extendió entre la aristocracia española y, como vimos anteriormente, acabaría por desplazar de los salones cortesanos a la refinada e íntima música de vihuela. Al poco tiempo, la moda española del rasgueado atrajo también la atención de la aristocracia europea y desde principios del siglo XVII la guitarra de cinco órdenes conocerá un

éxito extraordinario en países como Francia, Italia o Inglaterra, donde se convertirá en la estrella principal de fiestas y reuniones sociales. Y aunque la guitarra ya era utilizada en algunos de estos países, será a partir de entonces cuando el instrumento comience a ser conocido en Europa con el nombre de *guitarra española*, por la gran difusión del nuevo modelo de cinco órdenes y del estilo rasgueado importado de España, que era denominado en Italia como “*a la spagnuola*”. De esta forma, desde finales del siglo XVI la guitarra de cinco órdenes se impondrá como modelo estándar en España, y después en toda Europa, y las guitarras de cuatro órdenes desaparecerán por completo del panorama musical.

La nueva guitarra española de cinco órdenes era algo más grande que la de cuatro órdenes, aunque presentaba todavía una cintura poco pronunciada, seguía utilizando cuerdas para delimitar los trastes, clavijero macizo y rosetón en la boca, y estaba afinada en España como la guitarra actual (LA, RE, SOL, SI, MI), a falta de la incorporación de la cuerda grave superior, afinada en MI, que se añadiría a finales del siglo XVIII. Pero como es difícil señalar el momento en que la guitarra de cinco órdenes se convirtió oficialmente en la recién nacida guitarra española, se suele dar como referencia histórica, por su trascendencia musical, la publicación en 1596 del primer tratado sobre el instrumento: “*Guitarra española de cinco órdenes*”, escrito por el médico y músico catalán **Joan Carles i Amat** (1572-1642), un texto práctico y sencillo en el que se explicaban las posiciones de los acordes básicos para el rasgueo y que obtuvo un éxito tan extraordinario en toda Europa, que el autor se vio obligado a publicar varias ediciones en años posteriores.

Joan Carles i Amat (Monistrol de Monserrat, Barcelona 1572 - 1642)

Joan Carles i Amat nació en la localidad catalana de Monistrol de Monserrat, Barcelona, muy cerca del famoso Monasterio de la Virgen de Monserrat, en cuya Escolanía se formaría y estudiaría música y donde destacó en el canto acompañado de guitarra. Más tarde, Amat se graduó en Medicina por la Universidad de Valencia y poco después, en 1596, publicó su breve y famoso tratado *Guitarra española de cinco órdenes*, que tuvo varias ediciones posteriores con diferentes títulos, la última en 1819. La más antigua que se conserva en la actualidad data de 1626, y lleva el título de *Guitarra española y Vandola, en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes*.

El tratado de Amat es el primero sobre guitarra de cinco órdenes e instruye principalmente en el estilo rasgueado para acompañar danzas de la época como gallardas, villanos, pavanillas, paseos e italianas. Para facilitar el

aprendizaje de los principales acordes, Amat numera los 12 acordes mayores y los 12 menores, sistema que seguramente inspiraría al italiano Girolamo Montesardo, considerado el primero en utilizar letras para identificar los acordes en las composiciones para guitarra, sistema que se conocería como Alfabeto y que se extendería en Italia y España durante el periodo Barroco. Además, Amat acompaña la explicación teórica con didácticas ilustraciones de la colocación de los dedos en cada acorde. El texto original, que consta de 9 capítulos, está escrito en castellano, pero en ediciones posteriores en las ciudades de Girona y Valencia se añadió un apéndice de 5 capítulos en catalán/valenciano, *Tractat breu i explicació dels punts de la guitarra*, dirigido a los aficionados que no entendieran la explicación en castellano. Por otra parte, el último capítulo del texto original está dedicado a la guitarra de cuatro órdenes y también se incluyó en las nuevas ediciones un capítulo sobre la **vandola** (cordófono de la familia de los laúdes) y el **tiple** (pequeña guitarra usada en algunas regiones españolas). Todo ello demuestra que la intención de Amat era la de ofrecer un tratado sencillo de aprendizaje de la guitarra para los múltiples aficionados españoles al instrumento y sus diferentes variedades. Amat menciona la guitarra de cinco órdenes con el primer orden simple (la cuerda llamada **prima**), y los cuatro restantes dobles, afinados el 2º y 3º al unísono y el 4º y el 5º en octavas. Además, ofrece afinaciones en doce notas diferentes, para adecuarse al distinto tono de voz de cada cantante.

Joan Carles i Amat ejerció como médico en el municipio de Monistrol entre 1618 y 1630, sirviendo al mismo tiempo en el monasterio de Montserrat, aunque en sus últimos años se dedicó a la vida pública y fue elegido alcalde en 1642, semanas antes de fallecer. Pero además de médico y guitarrista, Amat era un hombre de amplia cultura y variados intereses que no sólo escribió su famoso tratado para guitarra, sino también obras sobre medicina, aritmética, música, astrología y poesía, y recopiló un libro de aforismos catalanes (proverbios morales), que sería usado en las escuelas de la provincia de Barcelona hasta el siglo XIX.

5. LA GUITARRA BARROCA

Con el comienzo del periodo **Barroco** a principios del siglo XVII, y favorecida por su arrollador auge como acompañante de canciones y danzas cortesanas, la nueva guitarra española se convertirá en un instrumento habitual en los círculos musicales de toda Europa y será a partir de entonces cuando su técnica comience a progresar realmente, aprovechando los avances desarrollados por el laúd y la vihuela durante el Renacimiento. A pesar de que la moda del rasgueado que impulsó el éxito de la guitarra era un uso técnicamente limitado que provocó el rechazo de un sector de la elite musical, su popularidad en la época contribuyó a despertar el interés por el estudio y aprendizaje del instrumento y a que poco a poco se fueran explorando nuevas posibilidades artísticas.



Guitarra barroca

Tratados y obras de guitarra barroca

De esta forma, tras el pionero tratado de Amat, se publicarán un gran número de obras para guitarra en España, Italia y Francia, en los que, además del rasgueado, se irá definiendo la técnica de otros estilos como el **punteado** o el **estilo mixto**, en el que se combinaba rasgueado y punteado. Los guitarristas barrocos italianos y españoles seguirán utilizando la **tablatura por cifra** del

Renacimiento para las composiciones incluidas en sus publicaciones, y se empezó a generalizar el sistema conocido como **Alfabeto** para indicar los acordes necesarios para el estilo rasgueado, aunque también se incluirán en las partituras diversos signos musicales para las composiciones con punteado (ligados, apoyaturas, vibrato,...). No obstante, se mantendrán las diferencias entre las tablaturas de unos países y otros, pues en Francia, Inglaterra y Alemania se utilizaban letras en vez de cifras para indicar las cuerdas que había que pulsar o los trastes que correspondían y las letras de los acordes eran distintas, y en Francia e Inglaterra, además, las cuerdas se dibujaban en orden inverso al caso español e italiano, colocando la más aguda arriba y la más grave abajo.

La primera obra destacable del periodo barroco es la *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balleti sopra la chitarra spagnola*, publicado en 1606 por el italiano **Girolamo Montesardo**, primer guitarrista que utilizó la tablatura con Alfabeto para los acordes, aunque seguramente inspirado en las indicaciones del tratado de Amat. Algunos años después, el español **Luis de Briceño**, músico de la Corte de Felipe IV, contribuyó a la difusión de la nueva guitarra española en Francia al publicar en París en 1626 su *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, como también haría más tarde en Italia su sucesor en la Corte española, **Nicolás Doizi de Velasco**, que publicó en Nápoles su *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección* (1640), cuando pasó al servicio del virrey de Nápoles. En este tratado, Doizi de Velasco es otro de los personajes que atribuye a Vicente Espinel, al que conoció en Madrid, el añadido de la quinta cuerda a la guitarra. También de gran trascendencia para el progreso artístico del instrumento fue la obra del italiano **Paolo Foscari**, pues fue el primero en introducir el punteado junto al rasgueado en su obra *Cinque libri della chitarra spagnola*. En cualquier caso, a lo largo del siglo XVII las composiciones y tratados para guitarra fueron innumerables, sobre todo en Italia, y en menor medida en Francia y España.

En un principio, las composiciones para la guitarra española del Barroco estaban aún condicionadas por su vinculación a las danzas cortesanas y al uso rítmico del instrumento, pero poco a poco, los conocimientos heredados de la vihuela y del laúd, especialmente en el uso del punteado, favorecerán la aparición de obras con mayor complejidad artística. Y en este sentido, la obra con mayor repercusión musical del periodo barroco sería la *“Instrucción de música sobre guitarra española”*, publicada en 1674 por el guitarrista español formado en Italia **GASPAR SANZ** (1640-1710), una obra que contenía una gran variedad de danzas populares con indicaciones muy didácticas para su interpretación y que significó el primer empujón serio para la consideración de la guitarra en los ambientes cultos, pues incluía varias obras para punteado

de gran calidad y exigente ejecución, que no en vano han sido transcritas e interpretadas por los más famosos guitarristas clásicos modernos.

Tras la brillante producción de Sanz, pasaron un par de décadas en las que en España sólo se publicó un tratado reseñable, aunque de menor calidad, a cargo de **Lucas Ruiz de Ribayaz** (*Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y el arpa*, 1677), guitarrista que acompañaría en su viaje a Lima al duque de Lemos, virrey del Perú. Pero a finales de siglo, el guitarrista mallorquín **Francisco Guerau**, capellán y músico de cámara de Carlos II, publicaría una obra muy alabada, *Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española* (Madrid, 1694), en la que además de ofrecer composiciones de gran belleza con estilo exclusivamente punteado, sobre todo pasacalles y diferencias sobre danzas, incluía interesantes consejos sobre la técnica de la guitarra y la notación musical. Las características de esta obra demuestran que el punteado se había impuesto finalmente entre los grandes guitarristas a finales del siglo XVII y que el progreso musical de la guitarra había alcanzado ya un considerable desarrollo. En este sentido, la última gran obra española del periodo Barroco fue *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (Amberes, 1714), que se publicará ya en el siglo XVIII, y en la ciudad flamenca de Amberes. Su autor fue el guitarrista **Santiago de Murcia**, discípulo y admirador de la obra de Guerau y profesor de guitarra de la reina María Luisa de Saboya en España, aunque más tarde pasó también por Francia y Bélgica, donde publicó su primer tratado. Murcia recopiló posteriormente pasacalles para guitarra que no llegó a publicar y en sus últimos años es posible que viviera en Méjico, pues en 1943 se encontró en este país un nuevo manuscrito con composiciones suyas, conocido como **Códice Saldívar** (por ser descubierto por el musicólogo mejicano Gabriel Saldívar) en el que se hallan influencias claras de la música criolla. La presencia de guitarristas españoles en las entonces colonias americanas fue habitual en la época, y además de las visitas de Murcia y Ruiz de Ribayaz, se conoce la actividad notoria en Cuba del cantante y guitarrista **Lucas Pérez de Alaix**, que sería músico de la Catedral de Santiago de Cuba.

La guitarra barroca en Francia e Italia

Durante el periodo barroco, que se extenderá hasta mediados del siglo XVIII, existieron en España grandes artistas y estudiosos de la guitarra, pero será en sobre todo en Italia, que se había convertido en el centro musical europeo desde el Renacimiento, donde tendrá lugar la mayor actividad guitarrística de la época y donde se formarán algunos de los más importantes intérpretes españoles, como Gaspar Sanz.

En Italia, país en el que la guitarra española convivía con la chitarra battente, el número de guitarristas fue extraordinario durante el siglo XVII, y entre ellos, al margen de la mencionada importancia musical de la obra de **Girolamo Montesardo** y **Paolo Foscarini**, destacaron excelentes intérpretes como **Giovanni Colonna**, **Lelio Colista** y las figuras de la prestigiosa escuela de Bolonia, como **Giovanni Granatta**, **Ludovico Roncalli**, **Domenico Pellegrini** y **Angelo Michele Bartolotti**, todos ellos autores de importantes tratados y obras para guitarra. Pero entre los guitarristas italianos del Barroco, el más reconocido fue sin duda **FRANCESCO CORBETTA** (1615-1681), considerado por el propio Gaspar Sanz en su *Instrucción de Música para guitarra*, como “el mejor de todos los guitarristas”. Corbetta fue maestro en Bolonia del guitarrista más importante de la escuela boloñesa, Giovanni Granatta, y cuando más tarde dejó la corte del Duque de Mantua y se trasladó a la Corte de Francia, también instruyó al guitarrista francés Robert de Visée y fue profesor privado del rey Luis XIV y de su hijo. Además, pasó un tiempo en Inglaterra, donde enseñaría el instrumento al rey Carlos II. A ambos monarcas les dedicaría uno de los dos volúmenes de su obra fundamental, *Guitare Royale*, publicados en 1671 y 1674.

En Francia, por su parte, la guitarra barroca alcanzará su máximo apogeo durante el reinado del citado Luis XIV, auténtico apasionado del instrumento, pues no en vano llegó a crear el cargo de “Maestro de guitarra del Rey” para satisfacer su gran afición y formar a su vez a su hijo, el futuro Luis XV. Este puesto lo ocuparon en estos años el famoso guitarrista italiano Francesco Corbetta, **Jourdan de Lasalle** y después el guitarrista francés más importante del periodo barroco, **Robert de Visée** (?1660-París 1720), también cantante y teorbista de la Corte, que compuso dos obras para guitarra de gran calidad: *Livre de guitare dediée au Roi* (1682) y *Livre de pièces pour la guitare* (1686). La frecuente presencia de la guitarra entre la aristocracia francesa será plasmada por el pintor **Antoine Watteau** en muchas de sus obras y algunos de los músicos más importantes del país, como **Jean Baptiste Lully**, también serán declarados aficionados al instrumento. En la última época del Barroco, además del mencionado Visée, alcanzó también considerable fama en Francia **François Champion**, músico de la Ópera y de la Academia Real de París y autor de un brillante tratado de guitarra, *Nouvelles découvertes sur la guitare*, publicado en París en 1705, que incluía obras de gran complejidad técnica. Desde Francia, la pasión por la guitarra se extendió a los Países Bajos, y en Bélgica encontramos al que puede ser considerado como último gran guitarrista del periodo barroco, **François Lecocq**, autor de una recopilación de piezas para guitarra titulada *Recueil de pièces de guitare* (1729). En esta colección, se incluyen piezas de un

guitarrista español poco conocido, **Miguel Pérez de Zavala**, que según Lecocq fue profesor de su padre y un intérprete del nivel de Corbetta y Colista.

Por otro lado, la enorme popularidad de la guitarra en las Cortes y salones aristócratas de muchos países europeos durante el Barroco motivó que los instrumentos de la época fueran decorados de manera considerablemente recargada, a imitación de la vihuela renacentista o las guitarras Rizzio y battente, y aunque se seguían fabricando modelos más modestos para los aficionados del pueblo llano, en las guitarras cortesanas era corriente la decoración con filigranas de oro y adornos de nácar y marfil por todo el instrumento y que la boca se cubriera con un rosetón minuciosamente labrado. Por todo ello, muchos violeros o luthiers, los constructores de instrumentos de cuerda encargados por entonces de la fabricación de las guitarras, consiguieron una notable fama en Europa, y entre ellos, además del célebre violero italiano **Antonio Stradivarius**, que también construyó guitarras, despuntaron artesanos como el francés **Alexander Voboam**, los italianos **Matteo Sellas** y **Gaetano Bono** o los alemanes **Joachim Tielke** y **Jacobus Stadler**, si bien en Alemania la influencia italiana hizo que la mayoría de las guitarras se construyeran con el fondo curvo al estilo de la guitarra battente.

La guitarra como instrumento popular

La creciente difusión de la guitarra en los ambientes aristocráticos europeos durante el siglo XVII no fue sin embargo suficiente para que el instrumento fuera aceptado en la música de cámara y concierto, y mucho menos en la religiosa, por considerarla los músicos académicos de la época como un mero acompañante de danzas cortesanas sin categoría para la música de cámara o capilla. En España, la influencia cada vez mayor de la música italiana provocó que la mayor parte de la elite artística del país se decantara por instrumentos como el clave (precedente del piano), la viola o los violines, mientras se despreciaba el uso de la guitarra, denominándola “instrumento de barberos”, pues en la época era habitual que los barberos tuvieran guitarras en sus locales para que los clientes se entretuvieran mientras aguardaban su turno o para que los propios barberos las tocaran mientras esperaban la llegada de clientes. Por todo ello, en el ámbito musical profesional, la guitarra quedará relegada durante mucho tiempo a su intrascendente papel en fiestas y veladas cortesanas y burguesas o en obras teatrales nacionales como el sainete, los entremeses, la tonadilla y algunas obras religiosas abiertas al pueblo como eran los autos sacramentales. Pero entre el pueblo llano, por el contrario, la guitarra será cada vez más habitual, pues era un instrumento dulce y armónico de asequible aprendizaje y ejecución y un acompañante ideal para todo tipo de canciones

populares. De esta forma, su práctica se extenderá entre todos los aficionados a la música sin formación académica y el sonido de sus cuerdas se escuchará desde entonces en cada rincón de ciudades, pueblos y caminos del país, ya fuera en tabernas, cuarteles, barcos, monasterios o casas particulares.

Gaspar Sanz (Calanda, Zaragoza a.1640 - Madrid 1710)

Gaspar Sanz nació en Calanda de Ebro, un pequeño pueblo de Zaragoza. Poco se conoce de sus primeros años, sobre los que existen muchas confusiones, pero según indica el propio Sanz en su *Instrucción de Música*, estudió con los mejores maestros de capilla de España. No está probado documentalmente que fuera Bachiller en Teología ni profesor de Música en la Universidad de Salamanca, aunque así aparece en la presentación de su obra, pero sí que viajó a Italia, donde continuó sus estudios de órgano en la Capilla Real de Nápoles y más tarde en Roma, donde también perfeccionó sus conocimientos de guitarra con el famoso **Lelio Colista**, al que llama “El Orfeo de estos tiempos”. En Italia, Sanz conoció la obra del español Doizi de Velasco y de los grandes guitarristas italianos como Foscarini, Granata, Pellegrini y sobre todo Corbetta, al que califica en su obra como “el mejor de todos”. De sus compatriotas, Sanz valoraba mucho el tratado para guitarra de Doizi de Velasco y consideraba la obra de Amat como “muy buena, pero corta”. En su periodo italiano, Sanz adoptó además la afinación y tablatura utilizada en este país, así como el sistema de notación de acordes con Alfabeto, y con la gran influencia transalpina en su obra, regresó a España, trabajando al parecer, aunque no está demostrado, como instructor de guitarra del **Infante Don Juan**, hijo del rey Felipe IV, al que dedicaría su famosa *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, impresa por primera vez en Zaragoza en 1675. En esta primera edición se incluía un tratado teórico completo, con todo tipo de consejos técnicos y musicales, acompañado de numerosas composiciones de Sanz sobre danzas de la época. En la parte teórica, Sanz explica el encordado, la afinación, la colocación de trastes, el sistema de Alfabeto, la composición mediante una tabla musical, la digitación, la colocación de manos, el compás y técnicas y adornos como arpegios, trinos, apoyamientos y campanelas, mientras en la segunda parte expone 12 reglas de contrapunto para el utilizar la guitarra como acompañamiento, con algunos ejemplos y explicación del bajo continuo, que también menciona son válidos para el arpa y el órgano. Tras el tratado teórico, Sanz incluye sus composiciones para rasgueado o punteado sobre danzas cortesanas típicas de la época (gallardas, villanos, jácaras, pasacalles, folías, marizápalos, españoletas, canarios, hachas, alemanda, zarabanda, tarantela, Granduque, baile de Mantua) y algún preludio y fantasía para punteado. Ante el

éxito de su obra, en ediciones posteriores (la última en 1697) se incluyeron dos partes más a la Instrucción. En el segundo libro se añadieron más composiciones de Sanz sobre danzas, con alguna novedad como la chacona, la pavana, la mariona, la paradeta, el matachín, una jiga inglesa y un bailete francés, y arreglos para guitarra de canciones con clarines y trompetas de distintos países, como la Caballería de Nápoles, la Coquina francesa, la Miñona de Cataluña, la Minina de Portugal, las Dos trompetas de la Reina de Suecia, el Lantururú y el Clarín de los Mosqueteros del Rey de Francia. El tercer libro incluye en su totalidad composiciones para **pasacalles**, danza española de la época. Todas las piezas de estos dos libros agregados con posterioridad estaban compuestas para punteado, estilo predominante al final del siglo XVII. En total, la *Instrucción de Música para guitarra española* de Sanz incluye 90 piezas para guitarra de cinco órdenes, en su mayoría obras de gran belleza y vitalidad. Muchas de ellas han sido transcritas por guitarristas españoles del siglo XX como Emilio Pujol, Regino Sáinz de la Maza y Narciso Yepes, y el argentino Ernesto Bitteti grabaría en 1983 la colección completa de composiciones. Además, las piezas de Sanz serían fuente de inspiración para obras de los famosos autores Manuel de Falla y Joaquín Rodrigo.



Ilustración de acordes incluida en la Instrucción de Música sobre la guitarra española de G. Sanz

6. EL SIGLO XVIII: UN SIGLO DE TRANSICIÓN

Tras las últimas obras publicadas a principios del siglo XVIII por Murcia, Campion o Lecocq, la guitarra barroca iniciará su decadencia artística, estancada en su función cortesana y superada por las nuevas formas musicales que empezaban a tomar forma y que prestaban mayor atención a otros instrumentos como el pianoforte, el violín o el cello. Sin embargo, aunque durante la mayor parte de este siglo no se producirán avances ni novedades artísticas reseñables para la guitarra en la mayor parte de Europa, se puede considerar esta época como un periodo de transición en el que el instrumento tendrá que adaptarse a un nuevo contexto artístico, dejando atrás su limitada función como acompañante de danzas y canciones y desarrollando sus cualidades técnicas para poder integrarse como instrumento de concierto en la recién nacida música clásica, lo que pasaba en primer lugar por mejorar la limpieza y calidad de su sonido. Con este objetivo, desde mediados del siglo XVIII se introducirán en la guitarra una serie de cambios físicos que transformarán notablemente su presencia y sus características, acercando el instrumento al modelo de concierto de nuestros tiempos.

Cambios en la fisonomía de la guitarra

La creciente afición a la guitarra entre la población europea desde el siglo XVII había favorecido el establecimiento de una industria artesana de construcción de guitarras al margen de los violeros (luthiers), encargados hasta entonces de esta labor (razón por la que muchas guitarras de la zona centroeuropea tenían la cabeza del mástil en forma de onda como la familia de los violines), y fruto de la constante experimentación del nuevo gremio de los **guitarreros** durante el siglo XVIII, el instrumento irá mejorando su capacidad musical y adquiriendo como decíamos muchas de las características básicas de la guitarra de nuestros días, que se desarrollarán y perfeccionarán en siglos posteriores.

Los cambios más trascendentes afectaron sobre todo a las cuerdas; en primer lugar, se añadió un **sexto orden** al instrumento, -el orden grave superior-, y poco después se sustituyeron los órdenes dobles por **órdenes**

simples (con una sola cuerda). Con estos cambios, la nueva guitarra satisfacía las ambiciosas aspiraciones musicales de la época y comenzó a generalizarse entre los intérpretes profesionales, pues las cuerdas simples ofrecían un sonido limpio en el punteado y permitían una más fácil afinación, mientras que la sexta cuerda grave mejoraba las posibilidades tonales y armónicas y permitía el recurso de los bajos. Además, se comenzarán a utilizar a partir de entonces de forma estable los **bordones** para las cuerdas graves, que eran cuerdas fabricadas con hilo de seda entorchado de metal, en sustitución de las antiguas cuerdas de tripa. Y por otro lado, para afinar las cuerdas de la guitarra se incorporará en la cabeza del mástil de los instrumentos de concierto el nuevo **clavijero mecánico** de metal con clavijas de hueso o marfil, en vez de la tradicional cabeza plana con tornillos de madera.

Otra importante novedad en la construcción de las guitarras introducido en el siglo XVIII fue la implantación del **diapasón con trastes fijos de metal**, que se extenderán además hasta la boca de la caja de resonancia, como las guitarras actuales (recordamos que hasta entonces los trastes se delimitaban con cuerdas de tripa atadas al mástil y llegaban sólo hasta la unión de éste con el cuerpo de la guitarra). En la búsqueda de una mejor sonoridad, también se variará la forma de la guitarra, aumentando su tamaño y estrechando la cintura del cuerpo, que tomará la clásica figura en ocho, con la mitad inferior más ancha. Además, se eliminarán los elementos decorativos típicos del periodo Barroco, como el rosetón y otros adornos ostentosos, fabricándose a partir de entonces guitarras con el agujero o boca descubierto y una apariencia más estilizada y sobria. Por último, con objeto de obtener un mayor volumen sonoro, se empezará a incorporar en las guitarras varas de refuerzo que se adosaban en la parte interior de la caja del instrumento y que permitían una mejor proyección del sonido.

Los guitarreros españoles

Por supuesto, todas estas innovaciones estructurales en la guitarra no se extendieron al mismo tiempo en toda Europa, ni siquiera entre los propios guitarreros de un mismo país, sino que fueron difundiéndose a medida que transcurría el siglo XVIII, e incluso en algunos casos, hasta bien entrado el siglo XIX. En España, por ejemplo, aunque los guitarristas profesionales adoptaron a finales del siglo XVIII la guitarra de seis cuerdas simples, más favorable para el desarrollo del punteado, los guitarreros del país siguieron construyendo guitarras con seis cuerdas dobles y con la antigua cabeza del mástil plana con clavijero de madera, pues eran más adecuadas para el rasgueo y más asequibles económicamente para los numerosos aficionados al instrumento, que la utilizaban principalmente para acompañar canciones

populares como los romances, los fandangos, los boleros y las seguidillas. La guitarra de seis órdenes empezó a extenderse en España hacia mediados del siglo XVIII, siendo la primera obra teórica dedicada a este nuevo modelo que se conoce la *Explicación de la guitarra*, de **Juan Antonio de Vargas y Guzmán**, publicada en 1773 en Cádiz, y no la *Obra para guitarra de seis órdenes* (1780) de **Antonio Ballesteros**, que se suele citar como pionera. El tratado de Vargas explica la afinación de la guitarra de seis órdenes, su ejecución rasgueada y punteada y para acompañar con el bajo, e incluye trece interesantes sonatas, presentadas tanto en la antigua tablatura como en la nueva notación musical con solfeo. Tras la difusión en España de la guitarra de seis órdenes, se empezaron a utilizar en Italia, Francia y Alemania guitarras de seis cuerdas simples, e incluso de siete, pero como atestigua el italiano Federico Moretti en la introducción de su tratado de guitarra de 1799, *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, las guitarras que más se utilizaban a finales de siglo en Francia e Italia eran las de cinco cuerdas simples, con lo cual resulta difícil establecer en qué país se utilizó por primera vez la guitarra de seis cuerdas.

En cualquier caso, aunque algunas de las innovaciones en la construcción tardaron en generalizarse en España, los artesanos españoles de finales del siglo XVIII serán los primeros en dar a la guitarra su forma moderna, dejando atrás las características de la guitarra barroca. De este modo, constructores como los hermanos **Juan y José Pagés** (Cádiz), **Francisco Sanguino** (Sevilla), **Francisco** y su hijo **Juan Matabosch** (Barcelona), **Dionisio Guerra** (Cádiz), **José Benedit** (Cádiz) o **José Martínez** (Málaga) gozarán de un considerable prestigio en todo el continente y su trabajo será seguido de cerca e imitado por sus colegas europeos. Sobre todo se señala a los constructores andaluces, y especialmente a los gaditanos, como los primeros que generalizaron las principales características de la guitarra moderna e introdujeron las más importantes mejoras en el instrumento. Así, se cita a Francisco Sanguino como el pionero en fabricar guitarras de seis órdenes y a los hermanos Pagés como introductores de las varas de refuerzo en forma de abanico debajo de la tapa armónica, aunque después los guitarreros de Madrid (**Juan Muñoa**, **José Moreno**) también aportaron adelantos al instrumento, como fueron el diapason elevado y la mejora del puente.⁽⁶⁾

⁶ Tradicionalmente, existían en España tres escuelas de construcción de guitarra: la castellana, la catalana y la andaluza, pero con el paso del tiempo los criterios de construcción se irán unificando en todo el país hasta alcanzar los cánones clásicos de la guitarra de concierto en la segunda mitad del siglo XIX. En las regiones más septentrionales (Galicia, Asturias, Cantabria, País Vasco, norte de Castilla y León), aunque la guitarra también era popular, el clima atlántico y las raíces celtas concedieron un mayor protagonismo a otros instrumentos como la flauta, el tamboril o la gaita.

El nacimiento de la guitarra clásica

A finales del siglo XVIII, en definitiva, la guitarra dispuso de unas condiciones técnicas más propicias para la ejecución instrumental y de unas facultades artísticas mucho mayores que finalmente captaron la atención de los círculos musicales académicos. Aunque la guitarra seguirá cumpliendo su función de entretenimiento, acompañando nuevas danzas y canciones de moda, los músicos empezarán a concebir para el instrumento un papel más ambicioso, defendiendo su valor como instrumento clásico de concierto, equiparándolo a otros como el piano o el violín. De esta forma, además de abandonar la tablatura barroca en favor del uso de la **notación musical moderna con pentagrama** (el conocido como solfeo francés), se empezarán a componer obras solistas de estilo clásico con predominio del punteado, integrando además la guitarra en la música vocal y de concierto, junto a otros instrumentos como el violín, el piano, la viola, el cello o la flauta en dúos, tercetos, cuartetos y quintetos y todo tipo de formas musicales. Esta nueva concepción de la guitarra fue especialmente amplia en Alemania, donde las nuevas corrientes artísticas favorecieron el que los músicos dejaran de lado su instrumento de cuerda preferido hasta entonces, el laúd, que durante el Barroco había alcanzado los trece órdenes de cuerda, y empezaran a recurrir a la guitarra, mucho más accesible técnicamente, para algunas de sus composiciones. De esta época, destacan las obras de **Friedrich Baumbach**, **Johan Arnold**, **Johan Amon**, **Johan Schlick** o **Christian Gottlieb Schleider**. Además, la considerable difusión de la guitarra en Alemania contribuyó a que el instrumento siguiera expandiéndose en países del este europeo como Polonia y Rusia y en los países escandinavos. En Francia se produjo también desde los años 60 un renacimiento de la guitarra y se pusieron de moda en el país los arreglos de arias italianas y el uso de los arpeggios para el acompañamiento vocal. El guitarrista galo más famoso de la segunda mitad del siglo XVIII fue **Charles Doisy**, compositor de numerosas obras y de un difundido tratado para guitarras de 5 y 6 cuerdas, *Principes généraux de la guitare ou lyre* (1801), aunque también destacaron otros artistas como el italiano afincado en París **Giusseppe Merchi**, prestigioso teórico que fue uno de los primeros guitarristas en utilizar la notación musical moderna en su obra de 1761, *La guide des écoliers de guitare*; **Guillaume Pierre Gatayes**, gran compositor de dúos y tríos con guitarra; **Marcel Lemoine**, también autor de varios tratados que publicó en la editorial musical de su propiedad; **Trille Labarre**, notable intérprete y compositor parisino; y **Pierre Porro**, que editaría entre 1784 y 1810 la primera publicación periódica que incluía partituras de piezas para guitarra: *Journal de guitare*. En Inglaterra, mientras

tanto, aunque la guitarra siguió gozando del favor de la aristocracia del país, gracias a la presencia de numerosos músicos italianos y alemanes, el éxito de la nueva guitarra inglesa (el *cittern*), una especie de mandolina, restó algo de protagonismo al instrumento español hasta el siglo XIX.

La guitarra en España a finales del siglo XVIII

Entre los compositores españoles para guitarra de finales del siglo XVIII, el que mayor trascendencia tendrá para la evolución del instrumento en el país será el violinista **Fernando Ferandiere** (a.1740-a.1816), que aunque nunca ejerció como guitarrista profesional, compuso más de 250 obras para guitarra, muchas de las cuales se incluyeron en su publicación más conocida, el tratado teórico *Arte de tocar la guitarra por música*, editado en 1799. Ferandiere fue un gran defensor de la guitarra como instrumento clásico e impulsor de las composiciones junto a conjuntos de cuerda con arco y otros instrumentos, en las que recomendaba la utilización del solfeo francés. Curiosamente, el mismo año de 1799 en que salió a la luz la obra de Ferandiere se publicaron en España otros dos tratados para guitarra de gran relevancia: *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, del italiano **Federico Moretti** (Nápoles,1765-Madrid,1838), y *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco a seis órdenes*, escrito originalmente por **Antonio Abreu**, guitarrista nacido en Portugal según el musicólogo Baltasar Saldoni,⁽⁷⁾ pero que editó y completó el fraile y organista del Monasterio de Salamanca, **Víctor Prieto**. El tratado de Moretti, guitarrista y alférez de las Guardias Valonas que pasó gran parte de su vida en España, es quizás el más completo técnicamente y ejerció una considerable influencia en la formación de los guitarristas profesionales españoles de principios del siglo XIX, como los famosísimos Sor y Aguado, de los que hablaremos enseguida. Aunque Moretti tocaba guitarra de 7 cuerdas simples, escribió su tratado primero en Italia para guitarra de cinco órdenes y después en España para guitarra de seis órdenes, que eran los modelos que se utilizaban principalmente en estos países. Otro famoso músico italiano asentado en España,⁽⁸⁾ **Luigi Boccherini** (1746-1805), también tendrá una considerable relevancia en el mundo de la

⁽⁷⁾ *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles, Tomo II, pag. 322:* “Algunos han creído que este músico era español; autor que publicó en Madrid, en donde residía, varias composiciones suyas de guitarra, entre 1780 al 1800; pero nosotros hemos visto documentos en los que consta que el Sr. Abreu fue portugués”

⁽⁸⁾ *El pionero de los músicos italianos instalados en la Corte española fue el clavecinista Domenico Scarlatti (1685-1757), conocido apasionado de la guitarra, cuya música le sirvió de inspiración para sus sonatas para clavecín, y cuyas obras han sido transcritas e interpretadas por guitarristas del siglo XX.*