

LA GUITARRA, HEREDERA DE LA KITHARA CLÁSICA

La organografía medieval, a partir de sus orígenes clásicos, es tema necesitado de revisión. No parece que se haya llevado a cabo satisfactoriamente un metódico estudio comparativo de las transformaciones léxicas, la iconografía de los instrumentos y las referencias de los escritores. A ese estudio futuro quieren contribuir nuestros apuntes¹.

Para nosotros, son un mismo instrumento la *guitarra* y la *viola-vihuela*: cuerpos de resonancia planos, de dos tapas con escotaduras (en forma de 8), con tasto provisto de trastes y número variable de cuerdas. La manera de tocarse ha variado en las distintas épocas. Los tres modos de obtención del sonido —pulsado, rasgado y con arco— se emplearon indiferentemente en los tiempos más antiguos. Esas diversas técnicas acarrearón diferencias de estilo en la música que se tañía; a veces, tal o cual manera de ejecución era en cierto

¹ Nos basamos sobre todo en las siguientes obras: ALEXIS CHOTTIN, *Tableau de la musique marocaine*, Paris, 1938 (= CHOTTIN); F. SALVADOR DANIEL, *The music and musical instruments of the Arab*, ed. aumentada por H. G. Farmer, London, [1915] (= DANIEL); CARL ENGEL, *Researches into the early history of the violin family*, London, 1883 (= ENGEL); HENRY GEORGE FARMER, *Historical facts for the Arabian musical influence*, London, s. f. (= FARMER, HF); IDEM, *History of Arabian music to the 13th century*, London, 1929 (= FARMER, HA); MARTIN GERBERT, *Scriptores de musica sacra*, 3 vols., 1784 (edición de los tratados musicales de Casiodoro, San Isidoro, Notker Labeo, Juan Gil de Zamora, Aureliano de Reomé, etc.) (= GERBERT); TH. GÉROLD, *La musique au moyen-âge*, Paris, 1932 (= GÉROLD); JOHANNES DE GROCHEO, *Theoria (Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo)*, von Dr. Ernst Wolf, Leipzig, 1930); J. KINSKY, *A history of music in pictures*, London, 1930-38; RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924 (= M. PIDAL); MARIN MERSENNE, *Harmonie universelle*, Paris, 1636; MICHAEL PRAETORIUS, *Syntagma musicum*, 1615-20 (ed. de Berlín, 1884); JEFFREY PULVER, *A dictionary of old English music and musical instruments*, London, 1923; JULIÁN RIBERA, *La música de las "Cantigas"*, Madrid, 1922 (= RIBERA); JULES ROUANET, *La musique arabe dans le Maghreb*, Paris, 1922 (vol. V de la *Encyclopédie de la musique du Conservatoire de Paris*); CURT SACHS, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 2ª ed., Leipzig, 1930; WILLIAM SANDYS and SIMON ANDREAS FORSTER, *The history of the violin*, London, 1846. Me permito remitir, además, a mi artículo "Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes", *NRFH*, II, 1948, págs. 21-56 y 118-173.

modo obligatoria para un estilo determinado. Estilo y técnica, en el momento en que llegan a constituirse en un sistema definido, obligan conjuntamente a la estabilidad formal del instrumento. Para no incurrir en exactitudes imaginarias, es preferible limitarnos a reconocer que la conjunción, tal como ha llegado hasta nosotros, entre una forma de instrumento y su denominación respectiva no ocurrió sino en la época moderna; no más lejos, probablemente, del siglo xv. Antes, los instrumentos vacilan en su forma, y los vocablos se aplican también de manera indecisa a las formas en transición.

DESIGNACIONES

Por lo pronto, la *rota* de Berceo (*Duelo de la Virgen*, 176d) y Juan Ruiz (*Libro de buen amor*, ed. Ducamin, 1229b) es palabra de origen nórdico: "*chrotta* Britanna canat", dice en el siglo vi Venancio Fortunato (*apud* M. PÍDAL, pág. 66, nota 2); siglos más tarde, Notker menciona la "*cithara, quam nos appellamos Rottae*" (DU CANGE, *Glossarium*, s. v. *rota*). *Chrotta*, *rot(t)a*, *rocta* son latinizaciones de infinidad de formas que se encuentran en textos medievales germánicos, ingleses y franceses: *hrotta*, *hrotte*, *croath*, *crwth*, *crowd*, *rotte(n)*, *rótun*, *rotys*, *rote*, etc.

A través, probablemente, del griego de Bizancio y de la koiné, que conservan el clásico *κιθάρα* (San Basilio, San Juan Crisóstomo, etc., siglo iv), se constituye el grupo de la Europa oriental *kytara-guitara* (ruso, polaco, serbio), *kitari* (finés). En la Europa occidental tenemos fr. *kitaire* (Adenet le Roi, *Cléomadès*, v. 17274). Cruce de la misma forma con *quintus*, según MEYER-LÜBKE (*REW*³, 6589), es *quinterna* (de donde *quinternizare*, ambos en DU CANGE, s. v. *quinterna*); cf. *quinterne* (*Cléomadès*, cit. por GÉROLD, pág. 380), y todavía en el siglo xvi en el *Triunfo de Maximiliano* de Hans Burgkmair), *quintaria* (Cersne, *Minnenregel*, 1404) y el derivado *quintarieux* (*Cléomadès*, cit. por GÉROLD, *ibid.*)².

Relacionadas evidentemente con las formas del griego vulgar están las designaciones del importante grupo árabe, en la multitud de formas en que aparecen transcritas por los diferentes autores. Conservan casi siempre el sonido de *k*- inicial, alternan la *-t*- oclusiva con la fricativa *-th*- y mantienen la *-r*- simple, no *-rr*-: *qitara*, *qithara* se encuentran desde el siglo ix (RIBERA, pág. 51; FARMER, *HA*, pág. 153) y subsisten en el árabe actual: *kithara* (DANIEL, pág. 240),

² La contaminación con *quintus* no se explicaría sino ya avanzado el siglo xvi, cuando el número de cuerdas del instrumento quedó fijado en cinco (sobre el número de cuerdas hablaré con algún detalle en la segunda parte de este artículo); todavía en 1517 el *Wörterbuch* de Roth define la *quinterne* como 'ein lauten mit neun saiten'. La nasal debe de tener otro origen; y, por lo demás, abundan las formas sin ella (cf. más adelante it. *chiterne*, fr. *guiterne*, etc.).

kitâra en Argel (CHOTTIN, pág. 100), al lado de *quetara* (DANIEL, pág. 239) y el diminutivo *kuîtra* (CHOTTIN, pág. 100), forma que se encuentra ya en el siglo x (Alfarabí, cit. por DANIEL, pág. 120) y que parece muy difundida: *kuwitra* y *kitra* en el Maghreb (FARMER, *HF*, pág. 311), hispanoárabe *cuitra-cuitara* (según DANIEL, pág. 241); también se conoce la forma *kaithar*, del árabe post-clásico (documentada en Abubéquer).

Algunas veces se aspira el sonido inicial (DANIEL, págs. 240-241, registra *jítara* en Alejandría, *jizara* en otros lugares).

El italiano conserva la *k*: *chitarra* (Cecco Angioleri, siglo XIII; Simone Prodenzani, *Soneto XXXIII*; el *Melopeo* de Cerone, 1613, trae *quitarra*, probablemente pronunciado a la española); también *chytarre* (Prodenzani, *Soneto XCVI*) y *chiterne*, correspondiente al fr. *quinterne*.

Con sonorización de la *k*: fr. *guitare* (Cléomadès, v. 10323), *guitarre* (Colin Musset, siglo XIII), esp. *guitarra* (Juan Gil de Zamora, *apud* GERBERT, II, pág. 388); Juan Ruiz, 1228a-d, menciona la *guitar(r)a morisca* y la *guitar(r)a latina*³; el *Poema de Alfonso Onceno* (ed. Yo ten Cate, 408a), la *guitarra serranisca*. Se sonoriza también la *k*- en húngaro mod. (*gitar*, pron. *guítar*), polaco mod. (*gitara*, pron. *guitara*), ruso mod. (*guitara*), etc. Con distinta terminación, *guiterre* (Johannes de Grocheo, hacia 1300; cf. también la nota anterior), *ghisterne* (*Les échecs amoureux*, siglo XIV), *guiterne* (Guillaume de Machaut y Jean Gerson, siglo XIV; Eustache Deschamps, siglo XV), *guinterne* (Rabelais), y las diversas formas de los dialectos anglosajones y del ant. inglés: *gyttrens*, *geterns*, *geterne*, etc.; en Chaucer, *git(t)erne*.

Otro nutrido grupo léxico proviene de la forma latinizada *cithāra*. Por una parte, con -o- en vez de -a-, tenemos *citola* (cf. DU CANGE, s. v.), *çitola* en el *Libro de buen amor*, 1213d, y en el *Alexandre*, ed. Willis, 1545c, en los dos mss. (sobre *citola* 'tañedor de cítola' y los derivados *citolón* y *citolar*, cf. M. PIDAL, págs. 58-59); en francés, *citole-citoile* (siglos XII-XIV), con los derivados *citoler* (*Roman de la Rose*) y *citolëor* (Brunetto Latini). Por otra parte, a través de *cithēra*, forma del latín vulgar (el *Appendix Probi*, núm. 23, corrige "cithara non citera"), el it. *cetera* ("con la cetera ancor ne fece alcuno", Prodenzani, *Soneto XXXIII*), *cetra* (Dante, *Paradiso*, XX, 22) y el esp. *çedra* (*Alexandre*, ed. Willis, ms. O, 1545d; Berceo, *Duelo de la Virgen*, 176d), con el derivado *çedrero* (*Fuero de Madrid*, año 1202; Berceo, *Santo Domingo de Silos*, 701b: cf. M. PIDAL, págs. 184 y 344-345). Postulan asimismo *cithēra* como arquetipo el fr. *citre* (*cythre* en Amyot), el anglosajón *cytere* (ENGEL,

³ La misma distinción aparece fuera de España hacia la misma época: "el Duque de Normandía en 1349 tenía menestreses de la *guiterre latine* y de la *guiterre moresche*" (M. PIDAL, pág. 67, nota 3).

pág. 56), el ingl. *cittern* (*citterne* en Chaucer), el al. *Zither*, el polaco mod. *cytra* (pron. *sitra*), etc.

Merece subrayarse la aparición de la guitarra en documentos escritos en el siglo XII, tanto en Francia como en España. Conocemos, por los diferentes manuscritos del poema del Arcipreste, la indecisa grafía del vocablo⁴. No sabemos exactamente, en cambio, cuáles serían las grafías originales en el *Cléomadès* o en Juan Gil de Zamora. Esa fluctuación parece indicar que, aunque existiese un instrumento llamado *guitarra*, o de manera parecida, entre las gentes del pueblo, la palabra no había entrado en la lengua culta antes del siglo XIII o XIV. En efecto, aunque la tendencia a sonorizar la *k* es muy antigua (el *Appendix Probi*, núm. 78, corrige ya "calatus non galatus"), los autores que escribían en latín seguían aferrados, como es natural, a la voz culta *cithara* ("citharae barbaricae", San Isidoro; "cithara, atola et psalterium", San Beda; "citharae, lyrae et caetera", Aureliano de Reomé, siglo IX, *apud* GERBERT, I, pág. 30; "somniferae citharae", Godofredo de Vinsauf, hacia 1200; etc., etc.); rara vez aparece una forma más vulgar (por ejemplo, *cythra* en Amalario, siglo IX; cf. fr. *citre*). Pero mientras tanto, en boca del vulgo románico andarían ya múltiples transformaciones de la voz culta, como se ve por el gran número de descendientes de *c i t h ã r a* que se registran en época más tardía.

En el caso de *guitarra*, con el acento del gr. vulgar *κιθάρα* y no del lat. *c i t h ã r a*, lo decisivo es, evidentemente, el papel intermediario de los árabes, herederos de la ciencia helénica. Cuando los árabes trajeron a España la voz griega, fué quizá en la forma *qit(h)ara*, documentada desde el siglo IX, como se ha visto, o en la forma *jítara*, que subsiste en varias regiones del Mediterráneo; lo cierto es que el sonido inicial acabó por sonorizarse. Juan Gil de Zamora, que ayudó en sus tareas musicales a Alfonso el Sabio y lo acompañó en algunas excursiones por territorios recién conquistados, pudo conocer de oídas las formas *guitarra* y *jítara*; en su *Ars musica* (cap. XV, "De cuiuslibet instrumenti inuentione ac constitutione") hace un comentario acerca de los instrumentos mencionados en el capítulo III del Libro de Daniel, y añade: "Canon et medius canon, et *guitarra* et Rabr fuerunt postremo inuenta" (así lo transcribe GERBERT, II, pág. 388, no sabemos si ateniéndose fielmente a la escritura del original). Lo curioso es que fray Juan Gil menciona además la *cithara*: no reconocía ya, evidentemente, un arquetipo común a las dos palabras, sino que éstas designaban, para él, dos instrumentos distintos.

La palabra *guitarra* pudo llegar fácilmente a Castilla desde la

⁴ Ms. de Salamanca: *gujtara morisca* y *gujtarra latina*; ms. de Gayangos: *gitarra morisca* y *gitara ladina*; ms. de Toledo: *guitarra*.

zona árabe. ¿Habrá llegado también a Francia hacia la misma época? Es éste un problema de muy ardua solución. No siempre la primera aparición de una palabra en documento escrito coincide con su mayor antigüedad en el uso hablado; y, además, a los documentos escritos suele preceder una larga preparación en el habla vulgar. Quizá la forma *guitar(r)e* precedió a *guiterne* (con la innovación del sufijo *-erne*, que está por explicar); también es posible que en *guiterne* haya influido *quinterne* (forma no explicada satisfactoriamente). Lo cierto es que Adenet le Roi, que menciona en el *Cléomadès* la *guitare* y la *quinterne*, sabía con toda seguridad que estas palabras denotaban dos instrumentos distintos (también Gerson habla de “*cithara et guiterna*”).

Pero en el *Cléomadès* aparece además la *kitaire*, hecho muy notable a pesar de su aislamiento, porque sugiere un contacto con el vocablo original, a través, seguramente, del ár. *qit(h)ara*. Y esto permite plantear, sobre terreno más firme, la cuestión del influjo hispanoárabe. Un dato muy importante es la existencia, hacia una misma época (mediados del siglo XIV), de la variedad *morisca* al lado de la variedad *latina* de la guitarra, tanto en España como en Francia⁵; la distinción, en ambos casos, parece referirse a un hecho de cierta antigüedad, de manera que no es aventurado suponer que ya existiera un siglo antes, en la época de Adenet le Roi. Las palabras de Guillaume de Machaut (siglo XIV), “*leüs, moraches et guiternes*”, podrían interpretarse asimismo como alusión a dos clases de instrumentos, latinos y moriscos. (El texto de Machaut, en otro de sus mss., dice “*leü morache*”, lo cual también tendría sentido, pues la designación ‘*laúd morisco*’ se incorporaría así a una serie de términos análogos conocidos en el siglo XIII: “*cors sarrasinois*” en el *Cléomadès*, “*notes sarrasinoises*” en el *Galeran de Bretagne*, “*guiterre sarracenica*” en la *Theoria* de Johannes de Grocheo)⁶.

Todo esto da pie a la hipótesis de que en tiempos del autor de *Cléomadès* llegara a Francia una influencia mozárabe —más bien que árabe libresca—, y que por ello distinguiera Adenet le Roi

⁵ Se ha creído ver la *guitarra latina* y la *guitarra morisca* en los instrumentos que aparecen tañidos por cristianos y moros, respectivamente, en las miniaturas de las *Cantigas*. Sin embargo, sólo con muy buena voluntad se podría ver una guitarra en el instrumento de perfiles escotados de las miniaturas I y XV (numeración de RIBERA), tal como ocurre con el famoso relieve hitita en que se ve un instrumentillo en forma de 8, dotado de largo mástil o tasto. De la misma manera, si los instrumentos del tipo pandura que tocan los árabes (véase, por ejemplo, la miniatura XII de RIBERA) se interpretan como guitarras, habrá que dar al vocablo una aplicación genérica muy liberal. Esta clase de atribuciones es peligrosa dentro de la organología, sobre todo medieval.

⁶ ¿Tendrá alguna relación esta “*guiterre sarracenica*” con la “*guitarra serranica*” del *Poema de Alfonso Onceno*? (*Serranica* es la lección de Yo ten Cate, quien interpreta ‘instrumento de uso por los serranos’ (?); Janer leía *serranista*).

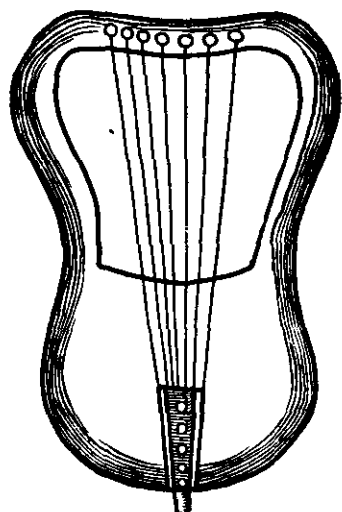
entre *kitaire-guitare* y *quinterne*. Parece extraño, sin embargo, que *kitaire*, término más cercano al vocablo griego, haya podido llegar a Francia en el siglo XIII por intermedio de los árabes andaluces. Tal vez haya que pensar en la posibilidad de influencias orientales traídas a Occidente por las Cruzadas, entre 1096 y 1370.

ORGANOGRAFÍA

Los cuerpos de resonancia abombados parecen ser típicamente orientales; los instrumentos europeos de esta familia, desde la cítara grecorromana, son de tapas planas. También es oriental el mango o tasto, como en la pandura y en el laúd; los griegos conocían esta parte, que tan importante fué para la transformación de los instrumentos clásicos en los medievales, pero no la utilizaron en los suyos⁷. El número ordinario de cuerdas de la cítara griega, desde Terpandro, era siete; sin embargo, este número mágico era más teórico que real, pues de hecho las cítaras del siglo V tenían seis, siete, ocho y nueve cuerdas, y en el siglo III las había de siete, seis, cinco, cuatro y aun tres, según se ve en monedas y relieves; hay representaciones pompeyanas de cítaras de once cuerdas; no ha faltado quien crea que llegó a haberlas de dieciocho cuerdas, interpretando mal lo que se dice acerca del "gran sistema perfecto" de dieciocho *χορδαί*, pues *χορδή* no sólo es 'cuerda', sino también 'sonido'. El número siete siguió teniendo vigencia poética, como se ve por las palabras de Virgilio (*Eneida*, VI, 646) "septem discrimina uocum", tan repetidas en la Edad Media, y por las varias menciones de la cítara en Horacio (por ejemplo, *Odas*, III, XI, 3-4: "...septem / callida neruis"). Pero Quintiliano, que se expresaba con más exactitud, hace una preciosa descripción del gran instrumento clásico, por la cual vemos que en sus tiempos no tenía sino cinco cuerdas (afinadas, según toda probabilidad, en dos formas pentatónicas); mediante la oportuna subdivisión, se obtenían en esta cítara los sonidos interiores hasta producir la escala completa, según el género. Dice así el texto (XII, x, 68): "Eademque musicis ratio est, qui, cum in cithara quinque constituerunt sonos, plurima deinde uarietate complent spatia illa neruorum, atque his, quos interposuerunt, inserunt alios, ut pauci illi transitus multos gradus habeant". Esa subdivisión, indispensable, fué lo que motivó la transformación de la

⁷ El principio del acortamiento de las cuerdas por la acción de los dedos (que es la razón para la introducción del tasto en los instrumentos medievales) era practicado por los griegos sobre la tapa anterior de las cítaras; en la época tardía, se aprovechaba para ese acortamiento la mitad de la longitud de las cuerdas; apoyando los dedos de la mano derecha en la tapa anterior y pulsando las cuerdas con la izquierda (al revés de lo que hace en la guitarra), podían obtenerse fácilmente las relaciones 2/1, 3/2, 4/3, que dan las consonancias fundamentales.

Cythara teutonica



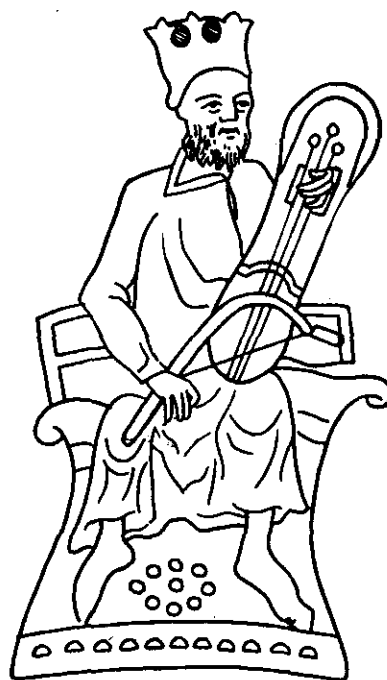
cítara clásica en los instrumentos medievales con un tasto, gracias al cual la subdivisión se facilitaba considerablemente.

San Isidoro dice que las *citharae barbaricae* están hechas “in modum Δ litterae” (*Etim.*, III, III, *apud* GERBERT, I, pág. 321). En cuanto a la *cythara teutonica*, si es en efecto la que aparece en un grabado del tratado *De cantu et musica sacra* (1774) de Martin Gerbert, sigue siendo la cítara clásica, con siete cuerdas convergentes en un cordal como de guitarra; tiene forma de 8, con la parte inferior más estrecha que la superior; si se reduce a un mínimo el gran espacio hueco y se le pone en el centro un mango o tasto, aparece casi enteramente la guitarra en su forma actual. Parecidas a la anterior cítara son las pequeñas rotas alemanas que reproduce Gerbert en la misma obra; pero la atribución del nombre *rotte* a ese instrumento (que se encuentra asimismo en unas miniaturas anglosajonas del siglo VII, en el British Museum) no parece muy fundada. El término *rotte* entró en Inglaterra, posiblemente, por el tiempo de la conquista normanda (cf. ENGEL, pág. 53); pero la *chrotta* anglonormanda (*crowd*, *crwth*, etc.), a diferencia de la germánica, tenía ya tasto. Éste, en un principio, consiste simplemente en un travesaño vertical que llega desde la parte superior del cuerpo del instrumento hasta el yugo donde se sujetan las cuerdas con las clavijas; es decir, no sobresale del marco del instrumento. Un poco tardía, del siglo XV, es la descripción que hace del *crwth* el poeta Grudffyd (*apud* ENGEL, pág. 32): en ella se mencionan ya el tasto y el puente. En cambio, por un poema de Guiraut de Calanson vemos que en el siglo XIII la *rota* era en Francia una simple arpa de diecisiete cuerdas (el salterio, según el mismo trovador, tenía diez). El *crowd* o *rota* inglesa tiene, desde el siglo XIII, forma de viola o guitarrita, en la cual el tasto no sobresale del instrumento; pero éste se toca ya con arco.

Arriba: *Cythara teutonica* (*apud* GERBERT).—Al centro: *Rotte* (rota germánica): Notker, siglo X (*apud* GERBERT).—Abajo: *Cruth*, *crwth* o *crowd* anglosajón, siglos VII-VIII (British Museum, Cotton MS. Vesp. A I).

La diferenciación entre las vihuelas de arco y las de mano comienza en estos instrumentos según que su técnica sea de uno u otro modo, lo que acarrea (o implica) dos estilos diferentes de melodía. En las esculturas románicas españolas, la forma *viola-guitarra* está bien definida en instrumentos de tamaño pequeño; en algunos casos aparece el arco. En el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela (que es, con las miniaturas de las *Cantigas*, la más grandiosa representación de instrumentos musicales en la Edad Media española) no existe el arco en ningún ejemplo, pero a pocos pasos de distancia, en la Portada de Platerías, se ve al rey David que tañe con arco su viola de tres cuerdas. En cuanto a la *cetra-cedra*, todo lo que podemos saber es que era instrumento de cuerdas pulsadas, y que tenía un mango o tasto (Dante, *Paradiso*, XX, 22, se refiere al "collo della cetra").

La evolución de los instrumentos de cuerda admite durante la Edad Media todos los sistemas de tañido, y los instrumentos mismos afectan infinidad de formas. El proceso consiste en la fijación de la forma del cuerpo (figura de 8, con la parte superior más estrecha que la inferior), proyección del tasto hasta igualar en longitud al cuerpo de resonancia, trastes o resaltes en el tasto, maneras diferentes de las aberturas acústicas en las violas (formas de *f* y *f*) y la guitarra (rosa central), y número variable de cuerdas. Éstas acaban por reducirse a cuatro en las violas, y a cinco en la "guitarra española" del siglo XVI, después de haber sido seis y siete en la vihuela de mano. La *viola-viuola* o vihuela de mano de Philotheo Achillini, en las últimas décadas del siglo XV (siete cuerdas dobles y once trastes) es, verosímilmente, el modelo perfecto del instrumento *vihuela-guitarra*. Todavía se conserva el clavijero curvo que había pertenecido a diversos tipos análogos, pero la vihuela de Luis Milán



Arriba: *Crout* francés, siglo XI (B. N. P., MS. Lat. 1118).
—Al centro: *Guitarra morisca* (?), tipo pandura (*Cantigas* de Alfonso el Sabio, *apud* RIBERA, miniatura XII).—Abajo: *Guitarra latina* (?), tipo vihuela de mano (*Cantigas*, *apud* RIBERA, miniatura I).

tiene ya la forma que habrá de permanecer en las guitarras tales como se fabrican en nuestros días.

En el siglo xvi, durante el apogeo de la vihuela como instrumento de alto virtuosismo, seguía practicándose en Alemania la *quinterne*. Era, según la define el diccionario de Roth (1517), un tipo de laúd, de tamaño muy variable, dorso convexo muy abultado, y nueve cuerdas, aunque poco después, y también en Alemania (en Tobias Stimmer), la *quinterne* aparece como una guitarra de siete cuerdas (probablemente cuatro, es decir, tres dobladas y una sencilla), siete trastes, cuello de viola en caracol, y con la tapa posterior, al parecer, algo convexa.

Después de su boga en las cortes españolas como instrumento de arte refinado, en contraste con la guitarra popular de cuatro cuerdas, la vihuela "cortesana" de seis cuerdas decayó y fué sustituida, en los medios elegantes de España, Francia e Italia, por un instrumento intermedio entre ambos, la guitarra de cinco cuerdas. El hecho ocurrió en España durante el siglo xvi, razón por la cual el instrumento así encordado se divulgó con el nombre de "guitarra española". El primer tratadillo que se escribe acerca de su práctica es el del catalán Juan Carlos (y) Amat, cuya primera edición es de 1596, aunque suelen citarse fechas anteriores. El método es muy popular y se dirige precisamente a los aficionados que deseen tañer sin saber nada de teoría musical; los ejercicios que propone, tomados todos del repertorio popular, indican que la práctica de la "guitarra española" se había adelantado a su técnica metódica.

Desde entonces, el término *vihuela* entra en receso, como el instrumento respectivo. La *guitarra* a secas (de cuatro cuerdas) y la *guitarra española* (de cinco) especializan sus funciones; la primera queda en manos del pueblo, y la segunda entre los mejores tañedores y entre el público elegante. Los tratados de guitarra española se suceden en el siglo xvii, desde el de Brizeño, que tal vez enseñó su arte a Luis XIII y cuyo método se imprimió en París en 1626, hasta los del italiano Francesco Corbetta y el aragonés Gaspar Sanz (1674), hombre de letras, maestro de don Juan de Austria, el hijo de Felipe IV. Los métodos basan sus lecciones en las danzas españolas, populares y cortesanas ("*los dances*" del afrancesado Sanz). Las viejas danzas españolas sufren una transformación: el pesado atavío de damas y caballeros en el siglo xvii no permitía ya los movimientos violentos ni el "hacerse rajas" bailando, como las mozas de los mesones cervantinos. La zarabanda y la chacona moderan sus ímpetus, toman empaque; de desenfundadas que eran, se convierten en "aires suaves, de pausados giros".

ADOLFO SALAZAR

El Colegio de México.