

Andrés Sánchez Serrano

El pasacalle en la  
*Instrucción de Música sobre*  
*la guitarra española* de  
Gaspar Sanz (1640 - ca. 1710)  
I

Tesis doctoral

Directores:

Prof. Dr. Román de la Calle de la Calle

Prof. Dr. Rodrigo Madrid Gómez

Universidad de Valencia

Cuadernos de Bellas Artes / 23

Colección Música



## Cuadernos de Bellas Artes – Comité Científico

Presidencia: Dolores Schoch, artista visual

Secretaría: José Luis Crespo Fajardo, Universidad de Sevilla, US

Antonio Bautista Durán, Universidad de Sevilla, US

Aida María de Vicente Domínguez, Universidad de Málaga, UMA

Natalia Juan García, Universidad de Zaragoza, Unizar

Carmen González Román, Universidad de Málaga, UMA

Maria Portmann, Universidad de Friburgo (Suiza)

Atilio Doreste, Universidad de La Laguna, ULL

Ricard Huerta, Universidad de Valencia, UV

David Martín López, Universidad de Granada, UGR - Universidade Nova de Lisboa, UNL

María Arjonilla Álvarez, Universidad de Sevilla, US

Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, UMA

\* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

\* La responsabilidad de cada texto e imagen es de su autor o autora.

Andrés Sánchez Serrano

Prólogo de Francisco Carlos Bueno Camejo

El pasacalle en la  
*Instrucción de Música sobre  
la guitarra española* de  
Gaspar Sanz (1640 - ca. 1710)

I

Tesis doctoral

Directores:

Prof. Dr. Román de la Calle de la Calle

Prof. Dr. Rodrigo Madrid Gómez

Universidad de Valencia

Cuadernos de Bellas Artes / 23

Colección Música



**23-** *El pasacalle en la Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz (1640 - ca. 1710) I*

Andrés Sánchez Serrano |

Precio social: 8,50 € | Precio en librería: 11,05 € |

Editores: José Luis Crespo Fajardo, Francisco Carlos Bueno Camejo y Samuel Toledano

Director de la colección: José Salvador Blasco Magraner

Diseño: Samuel Toledano

Ilustración de portada: Gaspar Sanz. *Instrucción de Música sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1674).

Imprime y **distribuye**: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. 38296 La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | [fotocopiasdrago@telefonica.net](mailto:fotocopiasdrago@telefonica.net)

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal  
- La Laguna (Tenerife), 2013 – Creative Commons

<http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/portada2012.html>

<http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#23>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CBA.:

[http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo\\_CBA.html](http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/protocolo_CBA.html)

ISBN-13: 978-84-15698-37-1

ISBN-10: 978-84-15698-37-2

D. L.: TF-745-2013

A mis padres, que me inculcaron el afán de investigar,  
por su paciencia, apoyo y comprensión en todo momento.





## Agradecimientos

Al Prof. Dr. Román de la Calle y al Prof. Dr. Rodrigo Madrid, directores de la presente tesis, por su inestimable ayuda, disponibilidad y constante asesoramiento durante el desarrollo de esta investigación.

Al Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Valencia, que tuvo a bien acoger y aprobar la inscripción del presente trabajo.

A los Conservatorios Profesional y Superior de Música de Zaragoza, por la formación que en ellos he recibido.

Al Prof. Dr. Álvaro Zaldívar Gracia, por los valiosos conocimientos que me proporcionó siendo yo todavía estudiante, por su generoso apoyo, consejo y orientación posterior y por su decisiva influencia en la gestación de este trabajo.

A la Profesora Dra. M<sup>a</sup> Trinidad Ibarz Ferré, por su inestimable colaboración y por cuanto de ella aprendí en mi etapa de estudiante.

Al Prof. José Luis González Uriol, mi tío, por transmitirme su contagioso entusiasmo e interés por la música antigua, así como por todas las facilidades que de él he recibido para aprender y profundizar en esta materia.

A todas aquellas personas que, de cualquier modo, han prestado su colaboración y me han ayudado a conseguir este objetivo.



“La Guitarra (...) es como una dama,  
en quien no cabe el melindre  
de mírame, y no me toques”.

Gaspar Sanz (1640-ca.1710)





# Índice general de la obra

## TOMO I

Introducción

Fundamentación teórica

1. El pasacalle

2. El pasacalle en los libros de guitarra de la primera mitad del siglo XVII.

3. Gaspar Sanz y la *Instrucción de Música sobre la guitarra española*

## TOMO II

4. Estudio y análisis de los pasacalles de la *Instrucción de Música*

5. Comparación con otros autores

6. Conclusiones

Bibliografía

Discografía

Anexos documentales

Nota aclaratoria





# Índice

**Prólogo, por Francisco Carlos Bueno Camejo [ 17 ]**

**Introducción [ 21 ]**

**Fundamentación teórica [ 23 ]**

Hipótesis de trabajo [ 23 ]

Estado de la cuestión [ 26 ]

Metodología [ 31 ]

**1. El pasacalle [ 33 ]**

1.1. Significado, origen y función inicial [ 33 ]

1.2. El pasacalle y la chacona [ 40 ]

1.3. El pasacalle como forma de ostinato: precedentes y evolución [ 61 ]

## **2. El pasacalle en los libros de guitarra de la primera mitad del siglo XVII [ 85 ]**

- 2.1. Girolamo Montesardo [ 86 ]
- 2.2. Benedetto Sanseverino [ 96 ]
- 2.3. Giovanni Ambrosio Colonna [ 101 ]
- 2.4. Carlo Milanuzzi [ 106 ]
- 2.5. Pietro Millioni [ 108 ]
- 2.6. Foriano Pico [ 110 ]
- 2.7. Giovanni Paolo Foscarini [ 112 ]
- 2.8. Juan Carlos Amat [ 131 ]
- 2.9. Luis de Briçeño [ 138 ]

## **3. Gaspar Sanz y la *Instrucción de Música sobre la guitarra española* [ 151 ]**

- 3.1. Aspectos biográficos de Gaspar Sanz [ 151 ]
- 3.2. La *Instrucción de Música* [ 161 ]
  - 3.2.1. El tratado y sus ediciones [ 161 ]
  - 3.2.2. Descripción general de la obra [ 165 ]
  - 3.2.3. Aspectos técnicos e interpretativos [ 180 ]
    - 3.2.3.1. La ornamentación [ 181 ]
    - 3.2.3.2. La notación [ 190 ]
    - 3.2.3.3. Compás e indicaciones de tempo [ 191 ]

3.2.3.4. La digitación [ 192 ]

3.2.3.5. Las indicaciones de dinámica [ 194 ]

3.2.3.6. Orientaciones sobre la interpretación [ 195 ]







## Prólogo

**P**ublicamos en este volumen de nuestra colección la Tesis Doctoral de Andrés Sánchez Serrano titulada “El pasacalle en la Instrucción de Música sobre la guitarra española de Gaspar Sanz (1640-ca. 1710)”. Obligado será, por tanto, ofrecer en este preámbulo algunas consideraciones en torno a Gaspar Sanz, a su *Instrucción de Música* y a la importancia de este autor en relación con el pasacalle.

La relevancia de Gaspar Sanz en la evolución y el desarrollo del repertorio guitarrístico así como la significativa aceptación y difusión que su obra debió de alcanzar en su momento son evidentes, como lo demuestra el hecho de que su *Instrucción de Música sobre la guitarra española* alcanzara el elevado número de ocho ediciones, todas ellas publicadas en Zaragoza entre 1674 y 1697. Pese a ello, tanto la figura como la obra de este aragonés insigne y, por ende, su trascendencia en la irregular y fluctuante Historia de la Guitarra – instrumento cuya consideración popular ha prevalecido frecuentemente sobre la cultura – continúan siendo en la actualidad desconocidas para una gran mayoría de personas. Así pues, el objetivo de la presente investigación no es

otro que el de ensalzar la figura de Sanz y su aportación a la música para guitarra, centrándose para ello en su especial contribución al desarrollo del *pasacalle*, forma musical cuyos primeros ejemplos se hallan, precisamente, en el repertorio concebido originalmente para este instrumento.

Sobre Sanz, muy poco es lo que a día de hoy sabemos y escasos son también los datos biográficos que pueden considerarse ciertos. La mayor parte de estos últimos provienen de la información que el propio autor ofrece en su tratado, de la que se desprende que se llama Gaspar Sanz, que es licenciado, aragonés, natural de la villa de Calanda y bachiller en Teología por la insigne Universidad de Salamanca. Al mismo tiempo, Sanz hace referencia a una estancia – cuyo momento y duración se desconocen– en Roma y Nápoles, en la que tuvo el privilegio de conocer y aprender de eminentes maestros como Lelio Colista o Cristóbal Carisani a los que, entre otros muchos, cita en su tratado. Asimismo, en la *Instrucción de Música* puede comprobarse la datación exacta de algunas de sus láminas, la estimación de que gozaba Sanz entre los músicos zaragozanos de su tiempo y la estrecha relación que pudo haber entre nuestro guitarrista y el príncipe don Juan José de Austria – hijo bastardo de Felipe IV y, a la sazón, vicario general del Reino de Aragón – pues hubo sido el dedicatario de las seis primeras ediciones del tratado.

Por otra parte, existe constatación documental de que Sanz concurrió en 1669 a unas oposiciones a la cátedra de Música de la Universidad de Salamanca que, finalmente, no consiguió aprobar. Muchas dudas quedan, sin embargo, por despejar. Una de ellas, por ejemplo, estriba en saber si la presunta partida de bautismo fechada el 4 de abril de 1640 es realmente la suya, pues en ella figura con el nombre de Francisco Bartolomé Sanz y Celma. A falta de nuevos datos al respecto, cabe decir que la primera vez que aparece con el nombre de Gaspar es en las oposiciones mencionadas. Es también cuestionable que Sanz fuere profesor de guitarra de don Juan José de Austria y que muriera en Madrid en 1710, pues no existen pruebas documentales que lo justifiquen.

Al margen de ello y a la espera de futuras investigaciones sobre las dudas planteadas, lo cierto es que la *Instrucción de Música sobre la guitarra*

*española* se revela como una de las obras más importantes que se han escrito en la Historia de la Guitarra y, desde luego, es motivo suficiente como para que Sanz ocupe un puesto de honor en la misma. Constituida por tres libros que reúnen más de noventa piezas y publicada tras una pausa de muchos años sin que saliera a la luz ningún otro tratado de guitarra en España, la *Instrucción de Música* es de sumo interés por varios motivos.

En primer lugar, consta de un repertorio puramente instrumental formado por piezas extranjeras (Correntas, Gigas, Alemandas, etc.) y por otras (Folías, Villanos, Españolaletas, Canarios, etc.) de evidente inspiración popular que permite su adscripción a un posible “estilo español”, cuya definición y justificación encontrará el lector en el presente trabajo.

En segundo lugar, la *Instrucción de Música* no es exclusivamente un tratado para la guitarra sino también para la práctica musical del Barroco en general; pues Sanz dedica una parte del primer libro a explicar la técnica del *bajo continuo*. Finalmente, de todas las fuentes guitarrísticas publicadas en esta época en España, la de Sanz es indudablemente la que mayor información técnica y práctica proporciona al lector. Como se verá en los apartados correspondientes de la presente investigación, son muchos los detalles técnico-idiomáticos que Sanz explica, desde los ornamentos hasta efectos sonoros especiales como las *campanelas* y las posiciones de la mano para coger la guitarra.

Todo lo anterior nos permite afirmar que la *Instrucción de Música* es un compendio de todo cuanto la guitarra es capaz de ofrecer y que nunca se repetirá de esa forma en España.

El pasacalle fue, sin duda, una forma muy importante en el repertorio guitarrístico del Barroco, como lo demuestra la gran cantidad de páginas que los guitarristas le dedican en sus correspondientes libros. En este sentido, Sanz compone un total de 24 pasacalles, si bien no todos – a juicio del autor de la presente investigación – deben considerarse como meros *ritornelli* con un papel funcional subordinado a otras piezas. Muy al contrario, las mayores dimensiones y el creciente grado de planificación compositiva, de elaboración formal y de dificultad técnico-interpretativa que presentan buena parte de los pasacalles *sanzeanos* son rasgos que permiten considerarlos como obras mu-

sicales autónomas o que, al menos, revelan una indudable evolución hacia ello. Otros aspectos que convierten los pasacalles del insigne guitarrista aragonés en piezas de extraordinaria singularidad son su gran equilibrio en la combinación de texturas y técnicas, su notable experimentación armónica, su sencillez rítmica, la anotación de indicaciones de tempo, dinámica y/o carácter y la inclusión de “Passos” o “Passajes” en algunos pasacalles del tercer libro.

En definitiva, sobre los pasacalles de Sanz encontrará el lector de este trabajo abundante y detallada información, sin olvidar el riguroso estudio comparativo que el autor realiza entre los pasacalles del insigne calandino y los de guitarristas españoles posteriores como Guerau y Murcia, que le conducen a enunciar interesantes conclusiones y que ratifican que, entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, la guitarra alcanzó en España un breve pero intenso periodo de gran esplendor, con un repertorio de excepcional dificultad en el que el pasacalle ocupó un especial protagonismo.



## Introducción

La idea de realizar este trabajo surgió en mí hace ya algunos años y tal aspiración fue la que – tras concluir mis estudios superiores de guitarra en el Conservatorio y aprobar las oposiciones a profesor de Enseñanza Secundaria en la especialidad de Música – me condujo a iniciar los estudios de Doctorado. Fueron varios los factores que influyeron en esta decisión. En primer lugar, el entusiasmo e inquietud por la investigación que con su propio ejemplo me transmitieron tanto mis padres como, posteriormente, algunos profesores del Conservatorio Superior de Música de Zaragoza de quienes recibí clase o tuve ocasión de tratar, entre ellos el Prof. Dr. Álvaro Zaldívar Gracia, catedrático de Estética e Historia de la Música, la Dra. M<sup>a</sup> Trinidad Ibarz Ferré, profesora titular de dicha especialidad y el Prof. José Luis González Uriol, catedrático de Órgano y Clavicémbalo. En segundo lugar, mi asistencia durante varias ediciones al Curso Internacional de Música Antigua de Daroca (Zaragoza), que me proporcionó la ocasión de adentrarme e interesarme vivamente por la música para guitarra barroca de la mano del profesor universitario, musicólogo e intérprete John Griffiths. Finalmente, el hecho de realizar entre los años 2006 y 2008 un Máster de Estética y Creativi-

dad Musical en la Universidad de Valencia bajo la dirección de los Profesores Doctores Román de la Calle y Rodrigo Madrid constituyó para mí una experiencia muy enriquecedora en todos los aspectos que me estimuló a continuar el camino emprendido.

A continuación, explicaré los motivos que justifican la elección de la *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* de Gaspar Sanz y, en concreto, sus pasacalles como fuente y objetos, respectivamente, de la presente investigación. Por una parte, he de confesar mi admiración por la obra de Sanz; sin duda, podemos afirmar que su tratado de guitarra es una de las fuentes musicales más completas e importantes de cuantas se publicaron en España durante la segunda mitad del siglo XVII. Por otra parte, mi condición de músico práctico me ha impulsado a interpretar en la guitarra moderna bellísimas composiciones tanto de Sanz como de otros guitarristas barrocos, lo que me ha obligado a leer y estudiar cuidadosamente sus correspondientes tratados.

Una circunstancia que desde el principio captó mi atención fue la gran cantidad de páginas que tanto la *Instrucción de Música* como otras fuentes guitarrísticas de la época dedican a los pasacalles; en concreto, el libro tercero de la *Instrucción* está dedicado íntegramente a ellos y, al mismo tiempo, es destacada – como tendremos ocasión de comprobar – la presencia y alusión a esta forma musical en los dos primeros libros de la obra. Justificada mi elección, sólo me queda añadir que la experiencia estética que me produjo la audición de magistrales *passacaglia* compuestos por Frescobaldi, Marais, J. S. Bach, Händel, Fischer, Weiss, etc. terminó confirmando mi predilección por el estudio de esta forma.

Así, fruto de todas estas reflexiones surge la presente investigación con la que no deseo sino rendir un modesto tributo a Gaspar Sanz – cuya personalidad y obra continúan siendo en la actualidad insuficientemente valoradas cuando no completamente desconocidas – y al trabajo de muchos otros compositores que supieron hacer del pasacalle una de las grandes formas musicales del Barroco.



## Fundamentación teórica

### Hipótesis de trabajo

**R**esulta evidente constatar la importancia que el pasacalle alcanzó en la música del Barroco. Buena prueba de ello es la abundante presencia de piezas con tal denominación en la producción musical de los numerosos compositores del periodo. Asimismo, no debemos olvidar el indudable origen del pasacalle en el repertorio para guitarra barroca, pues en los libros para este instrumento que ven la luz a principios del siglo XVII es donde podemos encontrar sus primeros ejemplos musicales.

Estudiando el desarrollo evolutivo del pasacalle en los libros de guitarra italianos y españoles de la primera mitad del siglo XVII, nos damos cuenta de que esta forma sufre importantes transformaciones que la convierten paulatinamente en una pieza con entidad musical propia, basada en el empleo de la variación como procedimiento o técnica compositiva, al mismo tiempo que abandona el papel funcional desempeñado en su origen y traspasa las fronteras del ámbito

guitarrístico para abrirse a otros géneros de la música instrumental barroca.

Dejando, por ahora, al margen su relación con la chacona – forma con la que compartió un estrecho parentesco y una evolución musical muy similar aunque con notables diferencias – lo cierto es que el pasacalle alcanza entre finales del siglo XVII y principios del XVIII uno de sus grandes momentos de esplendor creativo. Teniendo esto en cuenta y habiendo dedicado un trabajo de investigación precedente al estudio de los primeros ejemplos musicales del pasacalle en fuentes guitarrísticas publicadas en la primera mitad del siglo XVII, creemos estar en condiciones de estudiar la madurez alcanzada por esta forma musical en la segunda mitad de dicha centuria. Para ello, hemos seleccionado como eje vertebral de nuestra investigación la que nos parece una de las fuentes españolas más relevantes para el estudio de la citada forma en la música para guitarra de la segunda mitad del siglo XVII: la *Instrucción de Música sobre la guitarra española* (1674) del compositor y guitarrista aragonés Gaspar Sanz (1640-ca. 1710).

A continuación exponemos las principales razones que justifican nuestra elección. En primer lugar, de todas las fuentes de guitarra publicadas en España entre 1650 y 1700 la *Instrucción* de Sanz es la más extensa, la que más información teórica y práctica contiene – trascendiendo incluso el ámbito meramente guitarrístico – y la que mayor cantidad y variedad de piezas ofrece. En segundo lugar, son abundantes las alusiones al pasacalle que Sanz intercala en su discurso, las cuales – como ya hemos dicho con anterioridad – se materializan musicalmente en todo un libro (en concreto, el tercero de los que constituyen su vasto tratado) dedicado en exclusiva a esta forma. En tercer lugar, encontramos también pasacalles en los dos primeros libros, así como otras piezas que – no figurando bajo dicho epígrafe – poseen alguno de los patrones armónicos asociados a él, en cuyo caso creemos que merece la pena valorar si procede o no su consideración como pasacalles. Finalmente, teniendo en cuenta la fecha en que se publica (1674), pensamos que la *Instrucción* de Sanz es la primera fuente española de guitarra en la que (salvo algunas excepciones) el pasacalle adquiere la categoría de composición musical autónoma, desprovista de cualquier cometido funcional.



Una vez justificada la elección de la fuente a estudiar, la presente investigación se propone, entre otros, los siguientes objetivos:

- Apreciar la importancia del pasacalle en la música instrumental del Barroco europeo. Dedicaremos así el capítulo primero de nuestro trabajo a conocer su origen y función inicial, a determinar sus semejanzas y diferencias con respecto a la chacona – con la que compartió un estrecho parentesco – y a estudiar su evolución posterior como forma de ostinato, más allá del ámbito meramente guitarrístico.
- Estudiar la evolución del pasacalle en la música para guitarra anterior a la de Sanz. Para ello, en el capítulo segundo de nuestra investigación analizamos pasacalles de guitarristas italianos y españoles de la primera mitad del siglo XVII. Dado que Sanz aprendió de maestros italianos y españoles – de cuyos nombres da buena cuenta en su tratado<sup>1</sup> –, debemos considerar los pasacalles de dichos autores como precedentes inmediatos de los suyos para, de ese modo, establecer en qué momento de desarrollo se hallaba el pasacalle hasta la publicación de la *Instrucción de Música*.
- Profundizar en la personalidad de Gaspar Sanz mediante nuestra redacción de una biografía que recoja todo lo que, a día de hoy, sabemos y desconocemos de nuestro músico. Todo ello, junto con la descripción general de su obra y la vasta información sobre los aspectos técnicos e interpretativos que nuestro ilustre aragonés proporciona al lector de su tratado – considerablemente mayor que la que ofrecen sus coetáneos – será expuesto en el tercer capítulo de nuestro trabajo.
- Estudiar el desarrollo y las características musicales del pasacalle en la obra de Sanz. Con este objetivo, nuestro propósito es responder a preguntas como ¿qué papel o importancia tiene Sanz en el desarrollo de esta forma musical? ¿Cuáles son sus aportaciones personales a la misma? ¿En qué elementos reside la sin-

---

<sup>1</sup> SANZ, G: *Instrucción de Música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1674. (Ed. facsímil con prólogo y notas de Luis García-Abrines, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1979; véanse fols. 6r, 6v, 7r y 11r, entre otros).

gularidad de sus pasacalles? ¿A qué contexto sonoro pertenecen estas piezas y qué rasgos lo justifican? Para encontrar una respuesta satisfactoria a estos interrogantes, dedicamos prácticamente todo el capítulo cuarto de nuestra investigación al estudio, análisis y posterior clasificación u ordenación de sus pasacalles, en función de una serie de variables o elementos observados. Asimismo, justificaremos si otras obras del tratado que no figuran bajo el epígrafe de “Pasacalle”, pueden o no considerarse como tales.

- Relacionar los pasacalles de Gaspar Sanz con los de otros guitarristas españoles posteriores (en concreto, con los de Guerau y Murcia, por ser junto con Sanz los que mayor número y calidad de ejemplos ofrecen de esta forma musical en sus correspondientes tratados), comparar sus características musicales, señalar las semejanzas y diferencias entre ellos y establecer aquellos elementos que, a nuestro juicio, pueden definir un posible “estilo español” en los pasacalles de estos autores. Ello nos permitirá, por una parte, valorar la influencia de Sanz en la obra de guitarristas posteriores y, por otra, comprobar el alto grado de evolución que el pasacalle alcanza en el repertorio de estos tres autores que, en nuestra opinión, representan la culminación de la tratadística para guitarra barroca en España. En relación con esto último, determinaremos cuáles son los criterios que permiten adscribir los pasacalles de estos guitarristas (y particularmente los de Sanz) a la categoría de “obras” artísticas autónomas. Será en el capítulo quinto de nuestro trabajo donde abordemos en profundidad este objetivo.

## **Estado de la cuestión**

A continuación citamos los principales autores e investigaciones que han servido de base para la realización de la nuestra. En primer lugar, debemos mencionar los estudios publicados hasta la fecha en relación con los pasacalles de Gaspar Sanz. A este respecto, hemos de señalar las investigaciones llevadas a cabo por los musicólogos Álvaro Zaldívar Gracia y Cristóbal L. García Gallardo en relación con el contexto sonoro (tonal o modal) al que pueden adscribirse dichos pasacalles,

teniendo en cuenta su planteamiento armónico, las explicaciones que – en relación con este asunto – ofrece el propio Sanz en su tratado y las que proporcionan teóricos españoles de la época como Nassarre y Torres, entre otros.

Zaldívar afirma que los pasacalles de Sanz se inscriben en un marco sonoro claramente modal. Para él, los Tonos que Sanz enuncia sucintamente en su tratado coinciden con los Tonos de Canto de Órgano que Nassarre describe ampliamente en su monumental *Escuela Música*<sup>2</sup> y en sus *Fragmentos Músicos*<sup>3</sup>. En relación con ello, Zaldívar realiza un estudio de los pasacalles del tercer libro de la *Instrucción de Música* – los únicos en los que Sanz menciona el Tono en sus títulos – en el que justifica su adscripción a la modalidad teniendo siempre como referencia teórica los Tonos de Nassarre, a los que este investigador denomina Tonos barrocos – para diferenciarlos de los modos gregorianos – o “modalidad polifónica barroca”, expresión por él acuñada.

García Gallardo, por su parte, se plantea la siguiente pregunta: ¿existen realmente ocho Tonos o sólo dos en los pasacalles de Sanz? Partiendo de las investigaciones de Zaldívar, este musicólogo analiza los pasacalles de Sanz desde el contexto teórico-musical de su tiempo y llega a la conclusión de que, si bien los pasacalles rasgueados de Sanz – con sus sencillas sucesiones de acordes – apuntan abiertamente al sistema de la tonalidad bimodal, la elaboración de estas fórmulas que se da en los pasacalles punteados pone de manifiesto significativos rasgos que divergen de la tonalidad moderna aunque sólo unos pocos podrían justificarse en el contexto de los ocho Tonos de Canto de Órgano.

Por lo que a mí respecta, en el presente trabajo expondré mi propia conclusión sobre este asunto, a raíz de los datos extraídos de la propia música y de su sonoridad. Sin olvidar las obligadas referencias teóricas, nuestro estudio de los pasacalles de Sanz se realizará desde una

---

<sup>2</sup> NASSARRE, P.: *Escuela Música según la práctica moderna...*, Zaragoza, 1723-1724. (Edición facsímil con estudio preliminar de Lothar Siemens, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1980).

<sup>3</sup> NASSARRE, P.: *Fragmentos Músicos*, 1ª edición: Zaragoza, 1683; 2ª edición: Madrid, 1700. (Ed. consultada: facsímil de la 2ª edición: Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1988, pp. 60-63 y 107-116).

óptica práctica, basada especialmente en el análisis armónico, en la interpretación y en la sensación sonora que nos produce la audición de estas piezas.

En segundo lugar, entre los autores con más publicaciones sobre los pasacalles de los guitarristas españoles del Barroco hemos de mencionar al profesor universitario, musicólogo y guitarrista barroco Thomas Schmitt, cuyas investigaciones se han centrado especialmente en los pasacalles de Guerau. Entre sus aportaciones cabe citar su edición crítica del *Poema Harmonico* (Madrid, 1694) de este autor en la que, además de ofrecer la transcripción completa de todas las piezas del tratado, realiza un estudio riguroso de los Modos, del compás, de la ornamentación, del pasacalle como forma musical estrella en ésta y otras fuentes y de los elementos que, a su juicio, podrían conducir a la definición de un posible “estilo español” en dicha forma. Asimismo, en diversas publicaciones, Schmitt ha enunciado los criterios que permiten la adscripción del pasacalle “español” a la categoría de obra musical autónoma, con una entidad y una estructura formal propia. Si Schmitt se centra principalmente en Guerau, no debemos eludir la tesis doctoral de Monica Hall (1984) sobre Santiago de Murcia y sus dos tratados para guitarra barroca. Esta investigadora lleva a cabo un profundo estudio y posterior transcripción de toda la obra de Murcia. A juicio de Hall, únicamente los pasacalles de *Pasacalles y Obras de Guitarra* (1732) son creaciones originales de Murcia, pues la mayor parte de las piezas que ofrece en sus tratados son adaptaciones para guitarra barroca de aires, sonadas y danzas de otros compositores de la época.

En tercer lugar, debemos hacer referencia a las investigaciones efectuadas sobre Gaspar Sanz y su *Instrucción de Música*. Con respecto a la figura de Sanz, citaremos las biografías que de él han publicado los musicólogos Álvaro Zaldívar y Luis Antonio González Marín, y el abogado y periodista Ricardo Vázquez-Prada, entre otros. De Zaldívar hemos de citar las notas que en alusión a Sanz y a su tratado realizó para el folleto explicativo del doble CD titulado *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz*<sup>4</sup> (1992), grabación de

---

<sup>4</sup> Véase la referencia a dicho CD en el apartado 8 (Discografía) al final de nuestra investigación.

su obra completa con guitarra barroca a cargo de Jorge Fresno. También se debe a Zaldívar un librito editado por la colección “CAI 100” titulado *Gaspar Sanz: el músico de Calanda* (1999), que si bien se concibió con un carácter divulgativo, su simplicidad no va en detrimento del rigor de los datos que ofrece.

En cuanto a González Marín, es autor de la biografía de nuestro músico en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002). Debemos mencionar también el libro *Gaspar Sanz: la magia de la Guitarra* (2006) de Ricardo Vázquez-Prada que, en su primera parte, proporciona nuevos datos biográficos de Sanz extraídos de las *Memorias de don Diego de Sotomayor*, capitán de la guardia de Don Juan José de Austria y del rey Carlos II. Según Vázquez-Prada, estas *Memorias* manuscritas a las que él tuvo acceso a través de un coleccionista privado, prueban que entre don Diego de Sotomayor y Gaspar Sanz existió una estrecha amistad y nos permiten obtener datos de sumo interés para completar la biografía del gran músico calandino.

En cuanto a los estudios generales publicados sobre la *Instrucción de Música* – en su mayoría de tipo descriptivo – cabe mencionar, en primer lugar, un artículo de Juan José Rey titulado “Estudio analítico y comparativo de la Instrucción de Música de Gaspar Sanz” (1977) en el que realiza un acercamiento directo y una valoración del tratado sanziano, situándolo junto a otras fuentes que, de algún modo, tienen relación con él. Creo interesante señalar que Rey otorga a los pasacalles sanzianos un cometido funcional (concretamente el de servir de preludio o de introducción a una canción o sonada) por las razones que en su momento veremos. Acerca de ello, en la presente investigación expondré mi propia opinión al respecto. En segundo lugar, debemos señalar también el artículo “Instrucción de Música sobre la guitarra española” de Jorge Fresno publicado en la Revista Aragonesa de Musicología “Nassarre” (1992). En él realiza una descripción general de algunos aspectos del tratado como son los relativos a la afinación, al Prólogo, a las Reglas que nuestro calandino explica y a las piezas que contiene su obra. Indudablemente, se trata de un artículo íntimamente ligado a la grabación (editada ese mismo año) que Fresno realizó de la Integral de la obra de Sanz con el instrumento original, razón por la cual introduce algunas de sus reflexiones sobre la inter-

pretación de este repertorio en la guitarra barroca, abordando aspectos como el tempo, la ornamentación, el rasgueo y la articulación.

Además de dichos artículos, debemos citar también las descripciones del tratado sanziano que tanto Vázquez-Prada como Zaldívar (mucho más completa y rigurosa, en mi opinión, la de éste último) realizan en sus respectivos libros ya comentados. Por otra parte, creemos que sería injusto omitir las transcripciones modernas para la actual guitarra de seis cuerdas que, de la totalidad de la obra sanziana, han llevado a cabo Ernesto Bitteti y Robert Strizich, las cuales facilitan considerablemente al guitarrista moderno el estudio analítico y la interpretación de un repertorio originalmente concebido en cifra.

Finalmente, creemos de suma importancia citar las investigaciones realizadas por Richard Hudson (sin duda, uno de los grandes pioneros en el estudio – entre otras formas – del pasacalle y, desde luego, referencia obligada en cualquier investigación que verse sobre el mismo), Thomas Walker y Alexander Silbiger en torno al origen del pasacalle, a la distinción entre el pasacalle y la chacona y a su evolución conjunta como formas de ostinato en la música instrumental del Barroco tardío.

El problema de la distinción entre el pasacalle y la chacona captó la atención de los teóricos musicales europeos desde principios del siglo XVIII. Pero no fue hasta los años 60 y 70 del siglo XX cuando Hudson y Walker establecieron rasgos diferenciales de cierta solidez entre ellas, a partir de los primeros ejemplos de estas formas en los libros de guitarra de principios del siglo XVII. Llegaron a la conclusión de que una de las principales diferencias residía en las fórmulas armónicas que los compositores emplearon en ellas. Posteriormente, las investigaciones de Silbiger (1996) basadas en la música clavecinística (en concreto, la de Frescobaldi) señalaron como criterios de diferenciación los relativos al carácter, al tempo, a la tonalidad y al movimiento melódico, entre otros. Por último, recientes estudios de Schmitt (2008 y 2010) conciben la chacona como un modelo de composición “estático” y de desarrollo melódico-lineal frente al modelo “dinámico” basado en el aspecto funcional-armónico que representa el pasacalle.

Aunque no constituye un objetivo de nuestro trabajo, dada la importancia de este problema y de las aportaciones de los autores comenta-

dos, creemos que hay motivos suficientes como para dedicarle un apartado dentro del primer capítulo de la presente investigación. En él explicaremos con detalle dichas aportaciones y expondremos también nuestras propias conclusiones al respecto.

En cualquier caso, de todas las fuentes, publicaciones, grabaciones, ediciones y autores anteriormente mencionados (y de otros muchos que resultaría prolijo enumerar aquí) damos buena cuenta en la bibliografía y discografía reseñadas al final de nuestra investigación.

## **Metodología**

Fundamentalmente, hemos utilizado una metodología que incluye como técnicas fundamentales la búsqueda bibliográfica, la descripción de la fuente y el estudio de sus pasacalles. Al mismo tiempo, hemos aplicado diversos tipos de razonamiento científico, según el caso, y hemos confrontado los pasacalles de Sanz con los de otros guitarristas de interés para nuestra investigación como Guerau y Murcia.

Como anticipábamos en el apartado anterior, el enfoque metodológico que en nuestro trabajo aplicamos a los pasacalles de Sanz es esencialmente práctico, es decir, basado en el análisis de la propia música, en su interpretación a la guitarra y en la sensación que nos produce su sonoridad, con el fin de encontrar los rasgos que resaltan la singularidad de estas piezas y que las diferencian de las de otros autores. En este sentido, como elementos musicales que analizaremos en los pasacalles de nuestro ilustre aragonés destacaremos, entre otros, el ritmo, la textura, la melodía, la armonía, la forma y otros factores que nos permitan justificar el contexto sonoro al que, en nuestra opinión, pertenecen. Con los resultados que obtengamos elaboraremos una clasificación u ordenación de sus pasacalles en función de las características observadas.

Por otra parte, en determinadas ocasiones hemos consultado la información ofrecida en las ediciones modernas y en folletos discográficos sobre el repertorio estudiado, dado que puede resultar sumamente valiosa con vistas a la interpretación del citado repertorio.







# El pasacalle

## 1.1. Significado, origen y función inicial

**E**n relación con el significado de *pasacalle*, comencemos diciendo que este término tiene más de una acepción, dependiendo del momento histórico en el que nos situemos. La definición más extendida en nuestros días, sin duda, nos lo presenta como un “género musical con amplia difusión en España e Hispanoamérica, asociado frecuentemente a bailes traslaticios de calle en el Carnaval y otras manifestaciones festivas”<sup>5</sup>.

Como ya hemos dicho en la formulación de los objetivos de nuestra investigación, en ella realizamos un estudio sobre el pasacalle en el contexto de la música instrumental del Barroco español. Por tanto, no vamos a analizar su significado desde la perspectiva actual, aun cuando en la definición anterior encontremos datos que nos puedan orientar, en un sentido etimológico, sobre lo que pudo ser el pasacalle

---

<sup>5</sup> GUERRERO GUTIÉRREZ, P. y GARCÍA CARBÓ, C.: “Pasacalle [pasacalle] (II)” en *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, vol. 8, 2001, p. 483.

en su origen: un tipo de música festiva, muy extendida en España e interpretada mientras se camina por la calle.

Asimismo, digamos que en relación con el vocablo *pasacalle* existe una amplia variedad de términos de significado equivalente, dependiendo del país al que nos estemos refiriendo. Así, en Francia lo encontramos como *passacaille* o *passecaille*, en España como *paseo*, *pasacalle* o *passacalle* y, en Italia se emplearán – entre otros – los términos *passacaglio* y *passacaglia*, siendo esta última denominación la que con más frecuencia encontramos en los diccionarios especializados para designar la forma o composición musical que vamos a estudiar. Así, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* define *passacaglia* del siguiente modo: “en la música de los siglos XIX y XX, un conjunto de variaciones sobre un bajo ostinato, habitualmente de carácter serio o grave; en las fuentes más antiguas, un breve ritornello improvisado entre las estrofas de una canción”<sup>6</sup>. Nuevamente, volvemos a apreciar la multiplicidad de acepciones del término en función de la época: puede ser un *ritornello*, una forma basada en la variación sobre un bajo ostinato o, como luego veremos, la palabra que da nombre a toda una composición.

En cualquier caso, dado que dedicamos el presente trabajo al estudio de esta forma musical en la obra de un guitarrista español del Barroco y teniendo en cuenta las referencias que, en su momento, haremos al repertorio de otros guitarristas españoles de la época – en los que nuestro campo de investigación se centra – emplearemos preferentemente los términos *paseo* y *pasacalle* para referirnos de aquí en adelante a la citada forma musical. En cualquier caso, utilizaremos ocasionalmente denominaciones de dicha forma correspondientes a otros países cuando aludamos a fuentes o a guitarristas que procedan de los mismos.

Según Horst<sup>7</sup>, la etimología de *pasacalle* aparece definida por Larrousse como proveniente del español (de *pasa* y *calle*), ya que quienes daban serenatas tocaban aires de guitarra en las calles como un medio de se-

---

<sup>6</sup> SILBIGER, A.: “Passacaglia” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, 2001, p. 191. Traducción propia.

<sup>7</sup> HORST, L.: *Formas preclásicas de la danza*, Buenos Aires, 1966, p. 107.

ducción. En esta misma línea se posiciona Herrera<sup>8</sup>, para quien la denominación *pasacalle* proviene del vocablo *rondar*, *pasar la calle* o *sere-nata*. Otra derivación interesante es la ofrecida por Schubert<sup>9</sup>, el cual dice que *pasacalle* procede de *passagallo*, que significa *paso de gallo* o *trote de gallo*. Otra observación más que conviene tener en cuenta es que los términos *paseo* y *pasacalle* sugieren los dos el hecho de interpretar música caminando por la calle, lo que equivale a decir que el pasacalle era tocado por artistas ambulantes mientras caminaban de un sitio a otro. No obstante, así como la referencia al hecho de caminar o pasear se mantiene con cierta vigencia en la actualidad, en los albores del s. XVII la palabra *pasacalle* era, más bien, un término íntimamente ligado a la música para guitarra. En cualquier caso, pensamos que todo lo referente a la etimología de *pasacalle* y a sus diversas denominaciones según cada país merece ser estudiado en futuras investigaciones; no vamos a profundizar más sobre ello en nuestro trabajo puesto que rebasa los objetivos que nos hemos trazado.

Con respecto a su origen, Silbiger afirma que el pasacalle fue inicialmente una “breve improvisación que los guitarristas ejecutaban entre las estrofas de una canción”<sup>10</sup>. También señala que las primeras referencias al pasacalle aparecen en fuentes literarias españolas en torno a 1605, aunque Herrera menciona que el pasacalle “ya era cultivado desde el siglo XVI y que entonces su música era compuesta en España para vihuela de punteo, siéndolo en otros puntos de Europa para laúd”<sup>11</sup>. Si bien todos los autores consultados coinciden en situar el origen del pasacalle en España, en relación con el momento en que aparece lo afirmado por Herrera nos parece más que cuestionable, no ya por el hecho de decir que el pasacalle ya se cultivaba en el siglo XVI – hasta cierto punto admisible si tenemos en cuenta los *paseos* que Amat<sup>12</sup> publica en 1596 – sino por la vinculación que hace este

---

<sup>8</sup> HERRERA, F.: *Enciclopedia de la guitarra*, vol. III, Valencia, 2004, p. 311.

<sup>9</sup> Citado en HORST, L.: *op. cit.*, p. 107.

<sup>10</sup> SILBIGER, A.: “Passacaglia” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, 2001, p. 191. Traducción propia.

<sup>11</sup> HERRERA, F.: *op. cit.*, vol. III, p. 311.

<sup>12</sup> AMAT, J.C.: *Guitarra española ...*, Barcelona, 1596.

autor entre el pasacalle y la vihuela. De hecho, Hudson<sup>13</sup> afirma que el pasacalle se originó en torno a 1600 y que se interpretó en la guitarra barroca. Por tanto, creemos que resulta lógico pensar en un evidente paralelismo entre el origen del pasacalle – muy a finales del s. XVI o a principios del s. XVII – y el de la guitarra de cinco órdenes – más conocida como “guitarra española” o “guitarra barroca” – instrumento con el que inicialmente se interpretó. Los siguientes fragmentos que extraemos de *Los Sueños* (1627) de Quevedo resultan sumamente elocuentes al respecto:

“Pasé allá y vi (¡qué cosa tan admirable y qué justa pena!) los barberos atados y las manos sueltas, y sobre la cabeza una guitarra, y entre las piernas un ajedrez con las piezas de juego de damas, y cuando iba con aquella ansia natural de pasacalles a tañer, la guitarra se le huía, y cuando volvía abajo a dar de comer a una pieza, se le sepultaba el ajedrez y ésta era su pena. No entendí salir de allí de risa”<sup>14</sup>.

“... cuando veo venir gran ruido de guitarras. Alegreme un poco. Tocaban todos pasacalles y vacas. ¡Que me maten si no son barberos esos que entran! No fue mucha habilidad el acertar, que esta gente tiene pasacalles infusos y guitarra gratisdata. Era de ver puntear a unos y rasgar a otros”<sup>15</sup>.

Así pues – según se desprende tanto de la lectura de los fragmentos anteriores como de la de otras investigaciones – el binomio pasacalle-guitarra barroca se nos presenta como algo indisoluble. De ahí que no nos parezca acertada ni suficientemente justificada la vinculación pasacalle-vihuela que plantea Herrera. En cualquier caso, en lo que sí coinciden tanto Herrera como otros autores (Walter Hill, Camino, etc.) es en destacar que el pasacalle hunde sus raíces en la música popular, lo que no debe extrañarnos si partimos del análogo origen de la guitarra barroca en España. Los anteriores fragmentos de Quevedo

---

<sup>13</sup> HUDSON, R.: *The Development of Italian Keyboard Variations on the Passacaglio and Ciaccona from Guitar Music in the Seventeenth Century*, University of California, Los Ángeles, 1967, p. 1.

<sup>14</sup> QUEVEDO, F. de: *Los Sueños*, Barcelona, 1627. (Edición consultada: Madrid, Espasa Calpe, 2008, pp. 147 y 148).

<sup>15</sup> QUEVEDO, F. de: *op. cit.*, p. 210.

constituyen, sin duda, una buena prueba de ello: la guitarra es el atributo típico de los barberos quienes, al parecer, eran muy aficionados a tocar pasacalles con ella.

Por otra parte, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>16</sup> afirma que el pasacalle aparece con el término *paseo* en el libro de guitarra de cinco órdenes de Juan Carlos Amat (1596) utilizándose posteriormente ambos términos de manera indistinta en tratados guitarrísticos como *Instrucción de Música sobre la guitarra española* (1674) de Gaspar Sanz, *Luz y Norte Musical* (1677) de Lucas Ruiz de Ribayaz y *Poema Harmonico* (1694) de Francisco Guerau, así como en composiciones para órgano de Juan Bautista Cabanilles o en los manuscritos de Antonio Martín i Coll, de principios del siglo XVIII.

Por otra parte, al igual que en su momento afirmó Hudson, John Walter Hill<sup>17</sup> también señala que el pasacalle apareció inicialmente como un patrón de acordes en libros de guitarra. Por lo tanto, podemos decir que el origen del pasacalle estuvo vinculado a la guitarra barroca. El hecho de que *pasacalle* sea el título que da nombre a innumerables piezas clavecinísticas u organísticas de destacados compositores europeos del Barroco no es sino el resultado de la evolución posterior de esta forma musical, una vez traspasó la frontera de la música para guitarra para extenderse a otros ámbitos de la música instrumental barroca.

Aunque, como ya hemos dicho anteriormente, las primeras referencias al pasacalle aparecen en fuentes literarias españolas en torno a 1605, el término se exportó pronto a Italia y es Girolamo Montesardo el primero en definir el *passacaglio* en su *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola* (Florencia, 1606). Concretamente da una regla que es “fácil y necesaria para aquellos que quieren aprender a tocar los *Passacagli*, así llamados en la lengua de los es-

---

<sup>16</sup> SÁNCHEZ, M.: “Pasacalle [paseo] (I)” en *Diccionario de la Música Española...*, *op. cit.*, p. 483.

<sup>17</sup> HILL, J. W.: *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580-1750*. (Versión castellana de Andrea Giráldez: *La Música Barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*, Madrid, Akal ediciones, 2008, p. 73).

pañoles, o *ritornelli* en nuestro idioma”<sup>18</sup>. De Montesardo y de otros guitarristas hablaremos en profundidad en el segundo capítulo de la presente investigación, dedicado al estudio del pasacalle en los libros de guitarra de la primera mitad del siglo XVII.

Por el momento, señalemos que el concepto de *ritornello* fue requerido por la nueva *seconda prattica* (o monodia), en la que se combinaba el empleo de las voces y el acompañamiento instrumental de las mismas. La palabra *ritornello* se había utilizado ya en el siglo XIV para designar a una de las secciones del madrigal italiano del Trecento. Curiosamente, en ese contexto el término no parece llevar implícita la idea de recurrencia. Sin embargo, a principios del siglo XVII la palabra *ritornello* se refiere a secciones breves y exclusivamente instrumentales que preceden a una obra musical de mayores dimensiones o que alternan con sus distintas partes. En ese sentido de alternancia, el *ritornello* se convierte así en un refrán instrumental que hace honor a su nombre.

La palabra *ritornello* aparece ya en la música vocal de Monteverdi, concretamente en sus *Scherzi musicali* de 1607<sup>19</sup>. Es muy posible que, en un principio, sirviera a propósitos funcionales. Si precedía a una pieza vocal, podía actuar como una *intonazione* y dar al cantante el marco de referencia tonal-modal de la pieza. Si se insertaba entre estrofas, creaba una pausa en el canto que hacía perceptible la estructura de la poesía. Si precedía a una danza, podía servir como señal de que los participantes se prepararan para comenzar. Como refrán entre las secciones de la danza, podía ser un periodo de reposo sirviendo al mismo tiempo para cerrar o completar la secuencia de pasos de una mudanza. Así pues, estas fueron las diversas posibilidades funcionales que inicialmente desempeñó el pasacalle.

Los primeros ejemplos musicales de *ritornello-passacaglia* aparecen en la ya mencionada *Nuova Inventione* de Girolamo Montesardo<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> MONTESARDO, G.: *op. cit.*, prefacio. (Citado en HUDSON, R.: *The Development of Italian Keyboard Variations ...*, *op. cit.*, p. 18).

<sup>19</sup> Cfr. GUDEWILL, K.: “Ritornello” en: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XI, col. 558. (Citado en HUDSON, R.: *op. cit.*, p. 19).

<sup>20</sup> Si bien Herrera menciona que el pasacalle se cultivaba desde finales del siglo XVI, posiblemente refiriéndose a los *paseos* del libro de Amat, lo cierto es que los primeros ejemplos musicales que llevan por título *ritornelli* (= *passacagli*) apa-

Al igual que otros muchos guitarristas-compositores posteriores, Montesardo comenzó su libro con largas series de *passacagli* sobre todas las letras del alfabeto de acordes para la guitarra que él mismo diseñara. En el capítulo segundo de nuestra investigación comentaremos las características más representativas de estos *passacagli*, ofreciendo ejemplos tanto de Montesardo como de otras fuentes guitarrísticas del siglo XVII cuyo estudio creemos de interés por el hecho de ser precedentes inmediatos de los que, posteriormente, Gaspar Sanz publicará en su *Instrucción de Música*.

Continuando con la diversidad funcional de estos primeros pasacalles a la que ya hemos aludido, según Hudson “habitualmente dos pasacalles constituían un interludio instrumental entre las estrofas de una canción, y la música de casi todos estos ritornello-passacalles tenía la estructura armónica I-IV-V-I, la cual podía construirse sobre el modo mayor o sobre el modo menor”<sup>21</sup>. Hill confirma este cometido al afirmar que “entre las estrofas de una canción o entre diferentes canciones se usaba a menudo un patrón de passacaglia que hacía las veces de un breve interludio”<sup>22</sup>. Al mismo tiempo, Rivera nos dice que “los pasacalles fueron originalmente, a comienzos del siglo XVII, una especie de introducción para comenzar las canciones con acompañamiento de guitarra, útiles para señalar el tono y el aire, que también se usaron como ritornelli entre copla y copla de la canción”<sup>23</sup>, lo cual no hace sino reafirmar una vez más todo cuanto estamos diciendo.

Por otra parte, el *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (París, 1626) de Luis de Briceño presenta unas series de pasacalles para comenzar a cantar e indica, posteriormente, cuáles se deben emplear con determinadas canciones. De hecho, algunos manus-

---

recen en la *Nuova Inventione ...* (Florencia, 1606) de Montesardo, el primer tratado para guitarra de cinco órdenes publicado en Italia. (Cfr. HUDSON, R.: “Passacaglia” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, 1980, p. 268).

<sup>21</sup> HUDSON, R.: “Passacaglia” en *The New Grove Dictionary of Music ...*, *op. cit.*, p. 268. Traducción propia.

<sup>22</sup> HILL, J. W.: *op. cit.*, p. 73.

<sup>23</sup> RIVERA, J. C.: *Zarambeques. Música española de los siglos XVII y XVIII en torno a la guitarra*, Harmonia Mundi, Sevilla, 2002 (Véase DISCOGRAFÍA). Folleto explicativo adjunto al CD, p. 12.

critos italianos de en torno a 1630 contienen textos de canciones italianas, cada uno con las letras del alfabeto de acordes que debían constituir el correspondiente *passacaglio*.

Finalmente, hemos de comentar que, de manera ocasional – como sucede por ejemplo en *L'incoronazione di Poppea* (1642) de Monteverdi – la palabra *passacagli* (pasacalles) está escrita sin música, lo que quería decir – tal y como apunta Silbiger<sup>24</sup> – que se interpretaban como *ritornelli* improvisados. Tal circunstancia nos permite comprobar que bien entrado el siglo XVII todavía se daban casos en los que el pasacalle desempeñaba alguna de sus primitivas funciones.

## 1.2. El pasacalle y la chacona

En una investigación como la presente, dedicada al estudio del pasacalle, nos parece prácticamente obligado aludir a la relación entre éste y la chacona, pues indudablemente estamos hablando de dos formas que mantuvieron una profunda vinculación por el hecho de compartir una misma evolución musical. Aun así, ¿podemos afirmar que existieron diferencias entre ellas? Lo cierto es que, consideradas desde una perspectiva histórico-musical, el pasacalle y la chacona cuentan con tal cantidad de paralelismos y nexos en común que muchas veces tienden a confundirse. Por tanto, creemos necesario hacer, en primer lugar, una revisión conceptual de ambas formas; en segundo lugar, expondremos distintos posicionamientos de la musicología moderna en torno al grado de parentesco o de afinidad entre ellas; en tercer lugar, enunciaremos nuestras propias aportaciones sobre el tema, fruto de las conclusiones de un trabajo de investigación que realizamos sobre el pasacalle y la chacona en los libros de guitarra italianos y españoles de la primera mitad del siglo XVII. Finalmente, comentaremos los resultados de recientes investigaciones sobre el problema de la distinción entre estas dos formas y expondremos también nuestra opinión personal al respecto.

---

<sup>24</sup> Cfr. SILBIGER, A.: “Passacaglia” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, 2001, p. 192. [“The earlier notion of the *passacaglia* as an improvised *ritornello* (...) survived for some time, and is encountered, for example, in Monteverdi’s *L'incoronazione di Poppea* (1642)”].



En el apartado anterior ya hemos explicado el significado de *pasacalle*. Analicemos ahora de modo análogo el de *chacona*. Silbiger define el término *chaconne* del siguiente modo: “Before 1800, a dance, often performed at a quite brisk tempo, that generally used variation techniques, though not necessarily ground-bass variation”<sup>25</sup>. La definición anterior podemos traducirla al castellano del siguiente modo: “Antes de 1800, un baile o danza, a menudo interpretada a un tempo bastante rápido, que generalmente utilizó las técnicas de la variación, aunque no necesariamente la variación sobre un bajo ostinato”. Debemos señalar que nos encontramos aquí con dos problemas. En primer lugar, Silbiger afirma que la chacona no utiliza necesariamente la variación sobre un bajo ostinato pero lo cierto es que, según veremos a lo largo de este apartado, son numerosos los autores (Bukofzer, Walker, Hudson, Randel) que adscriben líneas de bajo (ostinato) estereotipadas a la chacona, que se emplearon incluso en piezas vocales del Barroco. Pensamos, no obstante, que Silbiger deja abierta esa posibilidad y que no la niega cuando dice que “[la chacona] no necesariamente [empleó] la variación sobre un bajo ostinato”. Entendemos, por tanto, que sí podía utilizar tal procedimiento compositivo aunque no siempre. Un ejemplo de ello lo encontramos en la única chacona que Gaspar Sanz incluye en su *Instrucción de Música* – en concreto, en el libro segundo – la cual no presenta un ostinato estricto.

Por otra parte, el término inglés “dance” que Silbiger emplea en *The New Grove Dictionary* plantea un segundo problema ya que en castellano admite la doble traducción como “danza” o como “baile”; y en la España del siglo XVII se distinguía claramente entre ellos. Como explica Hudson, en esta época “la danza se caracteriza por movimientos moderados, no imitativos y que, normalmente, se limitan sólo a los pies. Su secuencia de pasos y movimientos se halla rígidamente codificada como resultado de un proceso de refinada estilización que ha tenido lugar en un contexto o ambiente cultural determinado. De esta naturaleza eran las danzas de moda a finales del siglo XVI en la mayor parte de los países europeos como, por ejemplo, la pavana y la gallarda. El baile, por el contrario, es un tipo popular de danza que tiene su origen en el contexto festivo y espontáneo de la

---

<sup>25</sup> SILBIGER, A.: “Chaconne” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, 2001, p. 410.

vida campesina o de la sociedad primitiva. A diferencia de la danza, el baile implica el uso de todo el cuerpo, manifestando vivamente emociones elementales a través de cada movimiento, incluyendo las expresiones de la cara y de los ojos. El resultado es una danza salvaje, sensual y desinhibida que estimula por igual al bailarín y al espectador”<sup>26</sup>.

Una vez señaladas estas diferencias, nos encontramos con que una parte de las fuentes y autores consultados emplea la palabra “danza” para definir la chacona y otra parte, en cambio, prefiere utilizar la palabra “baile”. En este sentido, autores como Horst, Herrera y Markessinis describen la chacona como una “danza” de ritmo moderado, escrita en compás de  $\frac{3}{4}$  y muy parecida a la zarabanda. Sin embargo, Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (Madrid, 1611) no incluye una acepción separada del término chacona, pero refiriéndose a la zarabanda dice que es “un baile bien conocido en estos tiempos si no lo hubiera desprivado su prima la chacona”<sup>27</sup>.

A la vista de lo que dice este autor, nosotros pensamos que la chacona en su origen fue un “baile”, hecho que además confirman los textos que se le asociaron, uno de cuyos estribillos rezaba: *el baile de la chacona / encierra la vida bona*. Sin embargo, numerosos escritores de la época se refieren a la chacona como danza, pues empleaban los verbos “danzar” y “bailar” como sinónimos.

No obstante, de lo afirmado por Covarrubias podemos deducir fácilmente que a principios del s. XVII la chacona era el “baile” que había destronado a la algo más antigua zarabanda (con la que debía tener bastantes puntos en común), pasando a ocupar su puesto como el más popular, el baile estrella durante los primeros años del siglo XVII. Como señala Querol<sup>28</sup>, la chacona, junto con la zarabanda y la folía, fueron los bailes más animados y que de mayor popularidad gozaron en tiempo de Cervantes. Consecuentemente, su nombre apa-

---

<sup>26</sup> HUDSON, R.: *The Development of Italian Keyboard Variations on the Passacaglio and Ciaccona from Guitar Music in the Seventeenth Century*, *op. cit.*, pp. 5-6. Traducción propia.

<sup>27</sup> COVARRUBIAS, S. de: *Tesoro de la Lengua Castellana*, p. 394. (Citado en HUDSON, R.: *The Development of Italian Keyboard Variations...*, *op. cit.*, p. 6).

<sup>28</sup> QUEROL, M.: *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, 1948, p. 102.

rece con frecuencia en numerosas fuentes literarias de la España del momento: en las comedias de Lope de Vega, en las obras en prosa de Quevedo, en las novelas ejemplares de Cervantes, en los entremeses<sup>29</sup>, autos sacramentales<sup>30</sup> y en todas las formas poéticas de entonces. Veamos algunos fragmentos de los escritores mencionados en los que se alude a la chacona:

“Vida bona, vida bona,  
esta vieja es la Chacona.  
De las Indias a Sevilla  
ha venido por la posta”.

Lope de Vega: *El amante agradecido* (acto segundo)<sup>31</sup>

“Yo decía entre mí: ¡Dolor de barba, que ensayada en saltarenes [saltarellos] se ha de ver rapar, y del brazo que ha de recibir una sangría pasada por chaconas y folías!”

Francisco de Quevedo: *Los Sueños*, p. 210.

Ofrecemos a continuación la descripción que el propio Cervantes hace de este baile en *La Ilustre Fregona* (ca. 1613), que según Querol es la más expresiva de cuantas nos han dejado los escritores de aquel tiempo:

---

<sup>29</sup> El entremés fue una breve obra teatral habitualmente representada en los entreactos de una comedia. En él coexistían los diálogos, la música y la danza, siendo en este sentido muy similar al *intermezzo* italiano.

<sup>30</sup> El Auto Sacramental consistía en un drama popular religioso que se representaba habitualmente en la festividad del Corpus Christi. Con frecuencia era alegórico, aleccionaba sobre temas morales y en cierto modo puede ser considerado un precedente del oratorio.

<sup>31</sup> Edición de la Real Academia, t. III, p. 123. (Citada en QUEROL, M.: *op. cit.*, p. 103).

“Entren, pues, todas las ninfas  
y los ninfos que han de entrar,  
que el baile de la chacona  
es más ancho que la mar.  
Requieran las castañetas  
y bájense a refregar  
las manos por esa arena  
o tierra del muladar.

.....

Puesto que de la chacona  
nunca se suele apartar [el diablo].

.....

Estribillo: El baile de la Chacona  
encierra la vida bona.

Hállase allí el ejercicio  
que la salud acomoda,  
sacudiendo de los miembros  
a la pereza poltrona.  
Bulle la risa en el pecho  
de quien baila y de quien toca,  
del que mira y del que escucha  
baile y música sonora.

Vierten azogue los pies,  
derrítese la persona,  
y con gusto de sus dueños  
las mulillas se descorchan.

.....

¡Qué de veces ha intentado  
aquesta noble señora [la chacona]  
con la alegre zarabanda  
el pésame y perra-mora<sup>32</sup>,  
entrarse por los resquicios  
de las casas religiosas...

.....

Esta indiana amulatada  
de quien la fama pregona  
que ha hecho más sacrilegios  
e insultos que hizo Aroba,  
esta a quien es tributaria  
la turba de las fregonas  
la caterva de los pajes  
y de lacayos las tropas,  
dice, jura, y no revienta

---

<sup>32</sup> El *pésame dello* y la *perra-mora* fueron bailes también de moda en la España del momento, al igual que el *zambapalo* mencionado unas líneas más abajo.

que, a pesar de la persona  
del soberbio zambapalo,  
ella es la flor de la olla,  
y que sola la chacona  
encierra la vida bona.”

Miguel de Cervantes: *La Ilustre Fregona*.<sup>33</sup>

En el texto anterior podemos observar que los ocho primeros versos constituyen una introducción al baile de la chacona. Los versos 9 y 10 y del 25 al 30 aluden a lo inmoral de este baile. Los movimientos y ejercicios descritos en los versos 13 a 24 manifiestan su estilo y parentesco con otros bailes de negros. Del 30 al final se habla de su origen y del gran predicamento de que gozó en el pueblo, a despecho de otros celebrados bailes.

De los testimonios anteriores, se desprende fácilmente que a principios del siglo XVII en España la chacona era un “baile”. Señalemos además – y esto es importante – que la chacona fue un baile cantado pues, como ya hemos mencionado, tuvo textos asociados, muchos de los cuales se han conservado. Asimismo, la naturaleza y temática de estos textos permiten adscribir fácilmente a la chacona un carácter festivo, popular e incluso lascivo, lo cual justifica una vez más su concepción original como “baile”. De todos modos, teniendo en cuenta las referencias a la chacona de autores posteriores, es muy posible que en el transcurso del siglo XVII la chacona se convirtiera en danza<sup>34</sup> y, finalmente, acabara siendo (como el pasacalle) una composición puramente instrumental cimentada con frecuencia sobre un bajo ostinato.

---

<sup>33</sup> Citado en QUEROL, M.: *op. cit.*, p. 105.

<sup>34</sup> Como se verá en el capítulo 2 de nuestra investigación, Juan de Esquivel Navarro en sus *Discursos sobre el Arte del Dançado* (Sevilla, 1642) la menciona entre las danzas que comúnmente se enseñan en las Escuelas.

En cualquier caso, dejando al margen cuestiones un tanto inciertas como el origen de la chacona<sup>35</sup> o su consideración como baile o danza, cabe preguntarnos si el pasacalle tuvo alguna adscripción a este terreno. Como ya hemos señalado anteriormente, el término *pasacalle* posee diversas acepciones, dependiendo del momento histórico en el que nos encontremos: puede ser un *ritornello*, una forma basada en la variación sobre un bajo ostinato o, como también veremos, la palabra que da nombre a toda una composición. Debemos indicar que *The New Grove Dictionary* no dice en ningún momento que el pasacalle fuera una danza o que tuviera tal consideración. Tampoco el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* menciona vinculación alguna del pasacalle con el baile o la danza sino que lo define como “una forma de música instrumental utilizada sobre todo en el periodo barroco, basada en la variación continua sobre un bajo que normalmente realiza un movimiento armónico I-IV-V-I, en un ritmo ternario”<sup>36</sup>.

Por el contrario, Horst, Camino, Markessinis y otros autores sí parecen afirmar que en algún momento del Barroco el pasacalle fuera una danza, pero no proporcionan apenas información sobre cuál era su secuencia de pasos o su patrón coreográfico. Quizá esta falta de información precisa se deba a que, posiblemente, a lo largo del siglo XVII el pasacalle como danza tuviera cierto parecido con la chacona, a cuya descripción los autores sí suelen dedicar – como veremos – una explicación detallada. A este respecto, Herrera menciona que “en el siglo XVII el pasacalle se ha puesto en boga en las cortes de Francia e Italia, en la primera de las cuales es ejecutado en honor el pasacalle a tres tiempos, que tiene cierta semejanza con la chacona y se danza sin apenas moverse, arrastrando el paso hacia delante y hacia

---

<sup>35</sup> Horst, Herrera y Markessinis señalan su posible origen español, mientras que Hudson, Randel y otros autores mencionan una procedencia latinoamericana, hecho confirmado por las abundantes referencias al Nuevo Mundo que figuran tanto en los textos de este baile cantado como en los testimonios literarios que hemos ofrecido. Obsérvese que Cervantes la califica de *indiana amulatada* y el fragmento de Lope de Vega también apunta directamente a su procedencia americana.

<sup>36</sup> SÁNCHEZ, M.: “Pasacalle [paseo] (I)” en *Diccionario de la Música Española...*, *op. cit.*, p. 483.

atrás y de uno a otro lado”<sup>37</sup>. Otro hecho a favor de la consideración del pasacalle como danza es su presencia ocasional en la Suite barroca, forma nacida en Francia y ampliamente cultivada en este país, integrada por una sucesión de danzas de la época que con el paso de los años fueron perdiendo su primitiva función, convirtiéndose en piezas estilizadas que, no obstante, conservaron los rasgos rítmicos propios de las respectivas danzas.

En cualquier caso, teniendo en cuenta la estrecha relación ya mencionada entre el pasacalle y la chacona, creemos que es el momento de exponer los principales posicionamientos, respuestas u opiniones que han surgido con respecto al problema de su posible diferenciación, incluyendo tanto aquéllas que ofrecieron significativos teóricos europeos del siglo XVIII como las que son resultado de investigaciones muy recientes.

Como señala Walker, “las definiciones modernas de pasacalle y chacona pierden claridad por el hecho de ver la luz ya bien entrado el siglo XVIII”<sup>38</sup>, un momento en el que estas dos composiciones habían evolucionado hacia una forma que poco tenía que ver con lo que ambas fueron originalmente y con el desarrollo inicial que habían tenido en la centuria anterior”. Según Nelson, “el pasacalle y la chacona tienen, desde luego, una importancia histórica mucho mayor que los modelos de variación anteriores. Los teóricos e historiógrafos musicales han intentado durante mucho tiempo establecer diferencias entre ellos pero sus resultados a menudo muestran poco acuerdo o son poco concluyentes. Incluso en autoridades como Johann Mattheson y J. G. Walther, que vivieron cuando la variación sobre ostinato alcanzaba su máximo esplendor, no hallamos acuerdo a la hora de formular sus respectivas definiciones de pasacalle y chacona. Debido a ello, no es infrecuente que los términos *passacaglia* y *chaconne* fueran uti-

---

<sup>37</sup> HERRERA, F.: *Enciclopedia de la Guitarra*, vol. III, p. 311.

<sup>38</sup> WALKER, T.: “Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History” en *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXI, 1968, p. 320. Traducción propia.



lizados ampliamente e incluso de modo intercambiable por los compositores del Barroco avanzado”<sup>39</sup>.

Schweitzer, por ejemplo, afirma que “la chacona y la pasacalle derivan de antiguas danzas y se caracterizan por el hecho de desarrollarse a partir de un tema siempre repetido [entiéndase, un ostinato] de ocho compases, en compás de  $\frac{3}{4}$ ”<sup>40</sup>. Schweitzer – quien como sabemos fue organista y gran estudioso de la obra de J. S. Bach – realiza una comparación entre el pasacalle y la chacona de J. S. Bach<sup>41</sup> y concluye que “en la chacona este tema puede aparecer en cualquiera de las partes, mientras que en la pasacalle se circunscribe al bajo”<sup>42</sup>. Sin embargo, no hemos encontrado ningún otro autor que refuerce tal afirmación. Es más, algunos incluso la contradicen.

Bukofzer, por ejemplo, explica que “las chaconas eran bajos ostinatos incuestionablemente estrictos, repetidos incansablemente una y otra vez a lo largo de toda la composición con muy poca o ninguna variación melódica”<sup>43</sup>. Así pues, para este autor el elemento vertebrador de la composición en el caso de la chacona se sitúa invariablemente en el bajo, afirmación que entra en conflicto con la mencionada por Schweitzer.

---

<sup>39</sup> NELSON, R. U.: *The Technique of Variation: a study of the instrumental variation from Antonio de Cabezón to Max Reger*, University of California Publications in Music, Berkeley and Los Ángeles, 1948, p. 67. Traducción propia.

<sup>40</sup> Citado en HORST, L.: *Formas preclásicas de la danza*, p. 104.

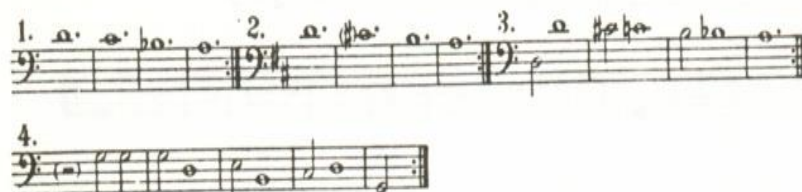
<sup>41</sup> Pese a que Horst no precisa exactamente qué pasacalle y qué chacona, intuimos que tal comparación pudiera darse entre la *Passacaglia en Do menor* BWV 582 para órgano y la *Chaconne de la Partita nº 2 en Re menor para violín solo*, obras citadas por Randel por el hecho de ser probablemente las dos obras más representativas de J. S. Bach en relación con las formas que estamos tratando. (Cfr. RANDEL, D.: *Diccionario Harvard de Música*, pp. 231 y 784).

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> BUKOFZER, M. F.: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, p. 56.

A este respecto, Bukofzer presenta cuatro tipos de bajo ostinato de chacona<sup>44</sup>:

### Ejemplo 1



(Manfred F. Bukofzer: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, p. 56).

A este respecto, debemos señalar que aunque muchos tratados de composición afirman que el bajo ostinato es obligatorio para la chacona, debemos reconocer que no lo fue, por lo menos siempre, en España. De hecho, ya hemos mencionado anteriormente que la chacona que Gaspar Sanz ofrece en la *Instrucción de Música* no se halla compuesta sobre un ostinato estricto.

Según Randel, “aunque los teóricos del siglo XVIII intentaron distinguir entre la chacona y la passacaglia, a partir de dicho siglo no son fácilmente perceptibles diferencias de peso, a excepción de que la chacona solía estar con más frecuencia en modo mayor”<sup>45</sup>. De hecho, “algunas piezas denominadas passacaglia estaban realmente más cerca de las progresiones originales de la chacona”<sup>46</sup>. Así, Walther afirma que “la pasacalle es de por sí una chacona”<sup>47</sup> y Sébastien de Brossard – compositor y teórico francés – declara que “la pasacalle es propia-

---

<sup>44</sup> Obsérvese que los tres primeros modelos de bajo de chacona son tetracordos descendentes presentados en distintas formas. Grout las denomina del siguiente modo: forma diatónica menor (Ej. 7.1), forma diatónica mayor (Ej. 7.2) y forma cromática (Ej. 7.3). Cfr. GROUT, D. y PALISCA, C. V.: *Historia de la música occidental*, vol. 1, p. 379.

<sup>45</sup> RANDEL, D.: *Diccionario Harvard de Música*, op. cit., p. 231.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> WALTHER, J. G.: *Musikalisches Lexikon*, 1732. (Citado en HORST, L.: op. cit., p.104).

mente una chacona. La única diferencia consiste en que el paso es generalmente más lento que el de la chacona”<sup>48</sup>.

En términos similares habla Markessinis cuando nos dice que los autores de la época distinguían entre pasacalle y chacona llamando pasacalle a “la más grave de las dos danzas”<sup>49</sup>.

Sin embargo, unos años después J. J. Quantz escribirá que “el pasacaille es equivalente a la chacona, pero se toca un poco más rápido”<sup>50</sup>. Basándose en las descripciones que Quantz realiza sobre el *tempo* de las distintas danzas del Barroco, Donington asigna a la chacona una velocidad metronómica aproximada de negra = 160 y al pasacaille una velocidad de negra = 180. El propio Donington reconoce que estos *tempi* son más que cuestionables pues el *tempo* en el Barroco es flexible y variable, no es en absoluto constante. Además es difícil, según este último autor, que un músico interprete una pieza siempre a la misma velocidad con que la interpretó la vez anterior, ya que el *tempo* es algo interno y propio de cada uno: cada músico (o intérprete) va configurando sus propios *tempi* y sus propias indicaciones metronómicas para cada pieza en concreto.

Como dice Camino, “pasacalle y chacona son formas que suelen confundirse, e incluso algunos expertos niegan que exista una diferenciación clara”<sup>51</sup>; así, por ejemplo, Mattheson dice que las dos formas son “hermano” y “hermana”<sup>52</sup>. Según Walker, todos estos teóricos musicales de principios del siglo XVIII (Mattheson, Walther, Brossard y otros) están pensando, sin duda, en la ópera francesa cuando establecen esas sutiles diferencias en cuanto al *tempo*, al carácter y a la inestabi-

---

<sup>48</sup> DE BROSSARD, S.: *Dictionnaire de Musique* (1703-1705). (Citado en HORST, L.: *ibidem*).

<sup>49</sup> MARKESSINIS, A.: *Historia de la Danza desde sus orígenes*, 1995, p. 84.

<sup>50</sup> QUANTZ, J. J.: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (*Ensayo de un método para aprender a tocar la flauta travesera*), 1752. Citado en DONINGTON, R.: *Baroque Music: style and performance*, p. 18. Traducción propia. Véase también SCHMITT, T.: *Deleite del alma*, vol. II, p. 73.

<sup>51</sup> CAMINO, F.: *Barroco (Historia, compositores, formas musicales, etc.)*, Madrid, 2002, p. 61.

<sup>52</sup> MATTHESON, J.: *Kern Melodischer Wissenschaft*, 1737 y *Der Vollkommene Kapellmeister*, 1739. (Citados en HORST, L.: *op. cit.*, pp. 104 y 101, respectivamente).

lidad del modo en su intento de distinguir entre pasacalle y chacona. Sus definiciones serían suficientemente reveladoras de la práctica musical de entonces, pero no encontramos en ellas una delimitación precisa entre pasacalle y chacona. El propio Walker afirma que, “desde que el pasacalle y la chacona se convirtieron en danzas cortesanas empleadas en la ópera francesa, tenemos razones para sospechar que la principal diferencia entre ellas fue más de índole coreográfica que musical”<sup>53</sup>. Asimismo añade que, así como en Francia resulta difícil distinguir entre pasacalle y chacona, en Italia las dos composiciones mantuvieron diferencias en el plano musical y – por un tiempo – también desde el punto de vista funcional.

Por otra parte, Hudson afirma que “en Italia y España, durante el segundo cuarto del s. XVII, el pasacalle adoptó prácticamente el compás ternario y otros rasgos rítmicos de la chacona; no obstante, mientras la chacona solía escribirse en modo mayor, el pasacalle tendió a escribirse en modo menor”<sup>54</sup>. También dice Hudson – y será además un aspecto del que trataremos en el apartado 1.3. – que considerando al pasacalle y a la chacona como composiciones basadas en un bajo ostinato, “se desarrollaron diferentes fórmulas o patrones de ostinato para cada uno de ellos, lo cual sirvió en Italia, durante la mayor parte del s. XVII, como medio para distinguir estas dos formas”<sup>55</sup>.

En la misma línea que Hudson se posiciona Randel, al afirmar que “una de las primeras diferencias entre la passacaglia y la chacona eran las progresiones acórdicas concretas: la passacaglia tendía a estar en [modo] menor, con un diseño I-IV-V o I-IV-V-I”<sup>56</sup>. Por el contrario, la chacona generalmente se escribía en modo mayor, presentaba una serie básica de acordes I-V-IV-V [según Hudson, I-V-VI-V] y algunas líneas de bajo estereotipadas (ya descritas con anterioridad), que actuaban como ostinatos melódicos o melódico-armónicos. Sin embargo, lo cierto es que las denominaciones utilizadas por los compositores del Barroco avanzado llamando a una pieza pasacalle o chacona indistintamente, a menudo contradicen estas afirmaciones.

---

<sup>53</sup> WALKER, T.: *op. cit.*, p. 320. Traducción propia.

<sup>54</sup> HUDSON, R.: “Passacaglia” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, 1980, p. 268.

<sup>55</sup> *Ibidem.*

<sup>56</sup> RANDEL, D.: *op. cit.*, p. 784.

De igual modo, un ejemplo más de falta de acuerdo en torno al problema de la distinción entre chacona y pasacalle lo hallamos cuando Bukofzer explica que la mayoría de las chaconas pertenecen a uno de los cuatro tipos de bajos que él menciona (véase anteriormente el Ej. 1), mientras que el pasacalle no tiene con frecuencia un ostinato reconocible, sino sólo pautas armónicas y rítmicas recurrentes. La afirmación de Bukofzer entra en conflicto con las investigaciones de Hudson, según las cuales el pasacalle se ajustó – al igual que la chacona – a unos patrones armónicos que permitieron su identificación. Unos párrafos más abajo en este mismo apartado mostramos los citados patrones o fórmulas armónicas de Hudson tanto para el pasacalle como para la chacona.

Continúa Bukofzer afirmando que “en la música del Barroco medio y tardío, la chacona asumió con frecuencia el ritmo con puntillo característico de la sarabanda, en oposición al uniforme ritmo ternario de los temas de passacaglia, aunque no había diferencias en la técnica de la variación”<sup>57</sup>. Para ello cita como ejemplo el primer libro de *Tocate d'Intavolatura*, de Frescobaldi (1637), que contiene una pieza en la que el compositor alterna el uso de la chacona y la *passacaglia*, sin que apreciemos diferencias significativas en la técnica de la variación. No está clara, por tanto, la razón por la cual Frescobaldi se esforzó en designar esas partes o secciones como chacona y *passacaglia*, respectivamente. La conclusión a la que llega Bukofzer es que los compositores usaban con frecuencia las palabras chacona y *passacaglia* de manera indiscriminada, y que los intentos actuales para lograr una distinción clara entre ambas suelen ser arbitrarios y sin fundamento histórico.

Para concluir este primer bloque de posicionamientos, citaremos a Desrat, quien establece una diferencia que no tiene nada que ver con el aspecto musical sino con quienes bailaban la chacona y el pasacalle, pues parece posible que en Francia el pasacalle adquiriese la consideración de danza, como ya hemos apuntado. En su *Dictionnaire de la Danse*, Desrat afirma que “la chacona – en el momento en que dejó de ser una danza social y pasó a los escenarios – era a menudo ejecutada por mu-

---

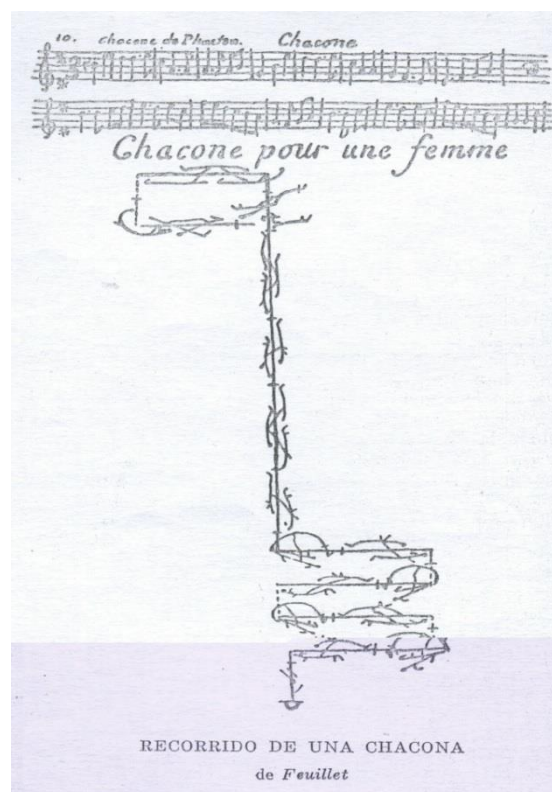
<sup>57</sup> BUKOFZER, M. F.: *op. cit.*, pp. 56 y 57.

jeros”<sup>58</sup>, tal y como nos la muestra Feuillet en una imagen de su tratado (Fig. 1).

Por el contrario, Desrat señala que “la pasacalle era una danza de majestad imponente ejecutada con frecuencia por un caballero solo”<sup>59</sup>. En tal sentido, Despereaux nos describe así a Luis XIV, del cual sabemos sobradamente que era un gran amante de la música, de la guitarra y de la danza:

“En el traje de un Dios, bailando solo en Versailles, con pasos graves y majestuosos, la solemne pasacalle”<sup>60</sup>.

Figura 1



Recorrido efectuado por una mujer bailando la chacona.  
(Feuillet: *Coreografía o el Arte de escribir la danza*, 1703; citado en Horst, L.: *Formas preclásicas de la danza*, op. cit., p. 100).

<sup>58</sup> Citado en HORST, L.: op. cit., p. 107.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

Tal y como hemos comprobado examinando los diversos y a menudo dispares planteamientos anteriores, no existe unidad de criterios a la hora de establecer diferencias significativas entre pasacalle y chacona, pero es indudable la evidente relación que han tenido en cada momento de su historia. Como apuntaba Walker, buena parte de las contradicciones que han surgido en torno a este problema (de la distinción entre pasacalle y chacona) probablemente se deban al hecho de haber tomado los diferentes autores – como ejemplos para un estudio analítico y comparativo – chaconas y pasacalles del Barroco avanzado, momento en el que estas dos formas poco o nada tenían que ver con lo que fueron en su origen.

Pero ¿qué ocurre si nos remontamos precisamente al origen de estas formas en los libros de guitarra? ¿Es posible encontrar diferencias entre ellas? Diversas investigaciones realizadas a lo largo del siglo XX así lo demuestran. En especial, hemos de destacar las de Hudson, autor que dedicó gran número de publicaciones al estudio de estas dos formas en fuentes guitarrísticas y clavecinísticas de los primeros decenios del siglo XVII<sup>61</sup>. Sus estudios constituyeron el punto de partida para la realización de un trabajo de investigación nuestro que, a su vez, nos sirve de base para llevar a cabo el presente.

Las conclusiones que en el citado trabajo obtuvimos acerca del pasacalle y la chacona en fuentes guitarrísticas de autores italianos y españoles de la primera mitad del siglo XVII fueron las siguientes:

- 1) Pese a su evidente relación, el pasacalle y la chacona fueron formas distintas en cuatro niveles: funcional, rítmico, modal y armónico.
- 2) Desde el punto de vista funcional, la chacona fue en su origen un baile cantado y el pasacalle un ritornello. Aunque a partir de 1620 conservaron en ocasiones dichos cometidos, se vieron sometidas a un paulatino proceso de transformación, ampliando el número de frases musicales, empleando patrones

---

<sup>61</sup> Algunas de estas publicaciones las hemos citado en notas a pie de página precedentes. En cualquier caso, incluimos todas ellas en la bibliografía consultada para la realización de nuestra investigación.

armónicos distintos en algunas de ellas y modulando a tonalidades vecinas.

3) En materia rítmica, la chacona siempre se escribió en compás ternario mientras que el pasacalle presentó unas veces compás binario y otras veces ternario. También apreciamos diferencias en lo referente a su comienzo, pues se advierte en los autores una tendencia a empezar el pasacalle con anacrusa de tres corcheas y la chacona con anacrusa de dos negras. Pese a ello, resulta especialmente complicado diferenciar estas dos formas en lo que respecta al ritmo pues, en muchos casos, una misma característica se aprecia por igual en el pasacalle y en la chacona. A modo ilustrativo, podemos citar que el pasacalle adoptó patrones rítmicos propios de la chacona, como el constituido por negra-negra con puntillo-corchea. Al mismo tiempo, veremos que la mayoría de los pasacalles de Sanz comienzan con dos negras en anacrusa lo que, en principio, fue más propio de la chacona.

4) Con respecto al modo (entendido desde el contexto sonoro de la tonalidad bimodal), la chacona siempre optó por el modo mayor mientras que el pasacalle se escribió tanto en modo mayor como en menor, si bien se inclinó más por éste último o por las modalidades pretonales más afines al mismo.

5) En el aspecto armónico, si bien es cierto que existieron patrones sin una clara adscripción a la chacona o al pasacalle (y que, por tanto, se emplearon indistintamente tanto en una como en otro) podemos afirmar que la chacona mostró predilección por determinadas fórmulas armónicas que difieren de las empleadas en el pasacalle. Así, entre las de chacona figuraron las siguientes: I-V-VI-V-I, I-V-VI-IV-V-I y I-V-VI-III-IV-V-I. Entre las del pasacalle podemos citar: I-IV-V-I (fórmula prototípica), I-VII-IV-V-I y I-VII-VI-IV-V-I. En todo caso, puesto que todas ellas son fórmulas de ostinato, las mostraremos gráficamente en el siguiente apartado (1.3.) de nuestro trabajo, donde trataremos en profundidad de la evolución del pasacalle (e inevitablemente también de la chacona) como formas de ostinato.



6) En los libros italianos de guitarra, el *passacaglio* y la *ciaccona* comenzaron siendo frases musicales breves, con patrones armónicos, funciones y características distintas. En el transcurso del siglo XVII, dichas frases sufrieron procesos de expansión, transformación y evidente relación entre sí, convirtiéndose en formas musicales de especial significación más allá del ámbito meramente guitarrístico.

7) Con independencia de otras acepciones que el término *Paseo* tiene, podemos afirmar que el *Paseo* y el *Pasacalle* compartieron evidentes similitudes ya que, al describirse como algo adecuado a muchas piezas diferentes, el *Paseo* parece desempeñar una función de ritornello que coincide con la que tuvo el *Pasacalle* en su origen. De hecho, como tendremos ocasión de comprobar en este trabajo, Gaspar Sanz utiliza indistintamente ambos términos para referirse al pasacalle, lo que indica que para él son sinónimos.

8) Existieron diferencias en el tratamiento dado al pasacalle y a la chacona por parte de los compositores italianos y por parte de Luis Briceño respecto a la notación musical utilizada, a la presencia o no de textos asociados, al cometido funcional de estas piezas y al modelo constructivo empleado en ellas. Por ejemplo, Briceño repite frases musicales mientras que la práctica italiana se orienta preferentemente hacia la variación.

Como acabamos de ver en estos últimos párrafos, al limitar el campo de investigación y referirnos exclusivamente a las primeras manifestaciones musicales del pasacalle y de la chacona en los libros de guitarra, las diferencias entre ellas se hacen más evidentes.

Aun con todo, nos parece muy oportuno terminar este apartado comentando brevemente los resultados de dos investigaciones muy recientes en torno al problema de la distinción entre estas dos formas, a las que añadiremos nuestra propia opinión personal. La primera de ellas proviene de Schmitt, autor que formula las diferencias entre pasacalle y chacona de un modo amplio y general, es decir, más allá de un contexto estrictamente guitarrístico. La segunda investigación se debe a Silbiger y sus conclusiones son fruto de la comparación que

establece entre las primeras obras de Frescobaldi que aparecen bajo los epígrafes de *ciaccona* y *passacaglio*.

Schmitt establece un modelo de “chacona” (Ej. 2) y un modelo de “pasacalles” (Ej. 3), afirmando que los efectos y consecuencias que se derivan del empleo de un modelo o de otro son diferentes:

### Ejemplo 2

Modelo de “chacona”.

(T. Schmitt: *Deleite del Alma*, vol. II, p. 76).

### Ejemplo 3

Modelo de “pasacalles”.

(T. Schmitt: *ibid.*)

Como se observa en el Ej. 2 (A), la chacona es definida melódicamente como descenso de un tetracordo en el espacio limitado de una cuarta. Las armonizaciones de esta melodía que vemos en el Ej. 2 (B)

son sencillos acordes básicos cuya relación funcional es relativamente compleja. En opinión de Schmitt, el modelo de chacona tiene una significación más melódico-lineal que armónica.

En cambio, el modelo de “pasacalles” (Ej. 3 A) es sustancialmente una cadencia I-IV-V-I. El Ej. 3 (B) presenta la inclusión de dominantes secundarias o dobles dominantes (DD) que refuerzan el efecto cadencial. Por tanto, observamos que el modelo de “pasacalles” viene definido esencialmente por el aspecto armónico. Teniendo esto en cuenta, el modelo “chacona” puede caracterizarse como redundante, poco dinámico, girando en sí mismo, más bien estático. Por el contrario, el modelo de “pasacalles” es más bien dinámico y lleno de un impulso hacia delante.

Según Schmitt, al parecer los compositores del Barroco intuían estas diferencias y las usaban para concretar sus ideas compositivas sin que tuvieran siempre muy clara la terminología adecuada. En otras palabras, los términos *pasacalles* o *chacona* no significan nada, e incluso podrían ser intercambiables. Lo importante es la intención compositiva vinculada con el modelo en concreto, pues de ello dependía la estructura particular de la pieza. Estas consecuencias (resultantes de un modelo u otro) podríamos describirlas en el caso del pasacalle como aptas para componer una obra extensa y dinámica; en el caso de la chacona, como obra “cerrada”, estática y limitada<sup>62</sup>.

Como pone de manifiesto este investigador a través de numerosos ejemplos, en el pasacalle la música es impulsada mediante cambios en el patrón armónico o por la interpolación de acordes que rompen así el rígido esquematismo al que tiende la chacona. De hecho, el compositor puede utilizar un material motivico igual o similar en diferentes secciones armónicas de la obra, creando un flujo sonoro siempre nuevo, una música que vive de la “sorpresa”<sup>63</sup>. En opinión de

---

<sup>62</sup> SCHMITT, T.: *Deleite del Alma*, vol. II, p. 77. Véase también del mismo autor: “Passacaglio ist eigentlich eine Chaconne. Zur Unterscheidung zweier musikalischer Kompositionsprinzipien”, en *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 13 (2010), pp. 8-11. Revista online.

<sup>63</sup> SCHMITT, T.: “Passacaglio ist eigentlich eine Chaconne. Zur Unterscheidung zweier musikalischer Kompositionsprinzipien”, *op. cit.*, p. 12. Traducción propia.

Schmitt, el elemento más importante que dinamiza una obra como el pasacalle y hace de él una composición extensa no es el encadenamiento continuo de nuevas variaciones, sino la introducción de cambios en el esquema armónico, con momentáneos alejamientos de la tónica que produzcan cierta libertad en la música e incrementen la tensión y las expectativas en el oyente<sup>64</sup>.

Personalmente, pienso que las diferencias que Schmitt establece entre el pasacalle y la chacona alcanzan pleno sentido en la obra de Gaspar Sanz. Resulta llamativo que el ilustre guitarrista aragonés presente en su tratado un total de 24 pasacalles (además de enseñar a componer otros tantos a partir de cada uno de los 24 posibles acordes mayores y menores) frente a una sola chacona. Podemos interpretar este hecho como una contundente prueba de que el pasacalle era, sin duda, la forma que le ofrecía unas posibilidades de expansión, desarrollo y experimentación (especialmente en el terreno armónico) mucho mayores que las de la chacona. Resulta evidente que es el pasacalle y no la chacona la forma que Sanz elige para desplegar toda su inventiva musical. Esta predilección por el pasacalle la observaremos igualmente en guitarristas como Guerau y Murcia quienes, junto con nuestro calandino, llevarán esta forma a elevados niveles de elaboración compositiva.

En cuanto a Silbiger, según él parece evidente que Frescobaldi fue el primer compositor en concebir la chacona y el pasacalle como un “par”, esto es, como dos formas o géneros similares e íntimamente asociados pero, al mismo tiempo, claramente diferenciables<sup>65</sup>. Este investigador llega a la conclusión de que, aunque la chacona compartió con el pasacalle rasgos como la estructura en ciclos de igual longitud, la articulación cadencial y el uso del compás ternario, podemos establecer diferencias fundamentalmente con respecto al carácter de

---

<sup>64</sup> SCHMITT, T.: “Passacaglio ist eigentlich eine Chaconne. (...)”, *op. cit.*, p. 18.

<sup>65</sup> SILBIGER, A.: “Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin”, *Journal of Seventeenth-Century Music*, vol. 2, nº 1, 1996, p. 3: “*Girolamo Frescobaldi, [...] in his second book of keyboard toccatas of 1627 included both a passacaglia and a ciaccona. In his subsequent publications it becomes clear that he enjoyed exploring the possibilities of their relationship – that is, their potential as a genre pair – and also that, in effect, he had redefined these genres for the “high art-music” tradition*”. Disponible en <http://www.sscm-jscm.org/>

ambas formas. Así, la chacona se distinguió por un carácter más “alegre”, un tempo más rápido, tonalidad preferentemente mayor, movimiento melódico más disjunto y menor número de suspensiones disonantes (entiéndase “apoyaturas”) que el pasacalle. Éste, por su parte, vino definido por un carácter moderado reforzado por un tempo más lento, una tonalidad preferentemente menor, un movimiento melódico con menor número de saltos que en la chacona y una mayor presencia de disonancias en partes fuertes del compás.

En mi opinión, las diferencias que establece Silbiger tienen como referencia sonora la música clavecinística y más concretamente la de Frescobaldi. Cuestionamos su aplicación a la música de Sanz pues éste compone pasacalles por todas las “tonalidades” (tanto mayores como menores) y, en lo que respecta al tempo y al carácter, nuestro ilustre calandino ofrece indicaciones de ello en tres de sus pasacalles pero ninguna en su única chacona.

En cualquier caso, todo cuanto hemos expuesto en este apartado demuestra que, pese a su estrecho parentesco y similar evolución, es posible establecer diferencias entre el pasacalle y la chacona, tanto de un modo general como si nos remontamos al origen que ambas formas tuvieron en la música para guitarra barroca.

### **1.3. El pasacalle como forma de ostinato: precedentes y evolución**

Enlazando con el apartado anterior, lo que sí resulta evidente es que el pasacalle y la chacona evolucionaron en el transcurso del Barroco y más allá de la música para guitarra hacia una forma de variación continua basada en líneas de bajo o fórmulas armónicas que actuaban de ostinatos. Hasta tal punto es así que, como afirma Nelson, “la conexión entre estos tipos de ostinato (pasacalle y chacona) y sus bailes/danzas de origen es ligera. A diferencia de lo que sucede con las variaciones sobre la folía y la bergamasca que sí conservan los bajos de sus primitivas danzas/bailes de una manera bastante estricta, el pasacalle y la chacona mantienen esta relación sólo en un sentido rít-

mico”<sup>66</sup>. De lo indicado por este autor, se desprende que son muy pocas las variaciones sobre un bajo ostinato que guardan relación con las respectivas formas originales del pasacalle y de la chacona, es decir, con lo que éstas fueron al principio.

Por tanto, lo que vamos a hacer en este apartado es, en primer lugar, examinar los antecedentes de las composiciones basadas en *ostinati* y cómo se produjo la transición hacia este principio constructivo; en segundo lugar, explicar la evolución del pasacalle como forma de ostinato y, finalmente, exponer algunos de los principales patrones de ostinato que se emplearon en la música barroca. Puesto que tanto el pasacalle como la chacona evolucionaron conjuntamente hacia formas de ostinato, forzoso será en ocasiones aludir nuevamente a ésta última si bien procuraremos de aquí en adelante centrarnos lo más posible en el pasacalle, por el hecho de ser la forma elegida para nuestra investigación.

Para llevar a cabo lo anterior, creemos necesario enunciar previamente lo que entendemos por bajo ostinato. En este sentido, Hudson define el término *Ground* [bass] (el equivalente inglés del italiano *basso ostinato*) del siguiente modo: “una melodía, habitualmente situada en el bajo [por esa razón llamada *basso ostinato* en italiano], que se repite sucesivamente muchas veces, acompañada de variaciones continuas en las partes o voces más altas”<sup>67</sup>. Asimismo, añade que “el término *Ground* puede hacer referencia a la línea del bajo en sí misma, a todo el plan de desarrollo formal de la obra – incluyendo las armonías y las voces superiores –, al proceso de repetición en general o a la composición en la que ello sucede”<sup>68</sup>. De ello se desprende que tanto el bajo ostinato como el proceso de variación que tiene lugar sobre él son aspectos indisolublemente unidos. Por consiguiente, para establecer los antecedentes de esta práctica es necesario que hagamos un breve recorrido por la Historia de la variación.

---

<sup>66</sup> NELSON, R. U.: *The Technique of Variation ...*, *op. cit.*, p. 67. Traducción propia.

<sup>67</sup> HUDSON, R.: “Ground” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, 1980, p. 748. Traducción propia.

<sup>68</sup> *Ibidem*. Traducción propia.

Los primeros vestigios de la técnica de la variación pueden encontrarse en música tan temprana como la del siglo XIV. Recordemos a este respecto las llamadas “formas fijas” del *Ars Nova* francés (*rondeau, virelai, ballade*) o formas como la *ballata* y el *madrigal* italiano del Trecento. En todas ellas, al igual que en las refinadas canciones polifónicas de la primera mitad del XV (pensemos, sin ir más lejos, en las de Dufay) encontramos los primeros ejemplos de variación como recurso utilizado en aras del desarrollo polifónico.

No obstante, según Nelson, es el periodo comprendido entre 1500 y 1750 el que asistió no sólo al comienzo de la variación instrumental, sino también a un desarrollo sistematizado de la misma que – por su significación y vitalidad – rivalizó con el que se alcanzó posteriormente en el siglo XIX. Tres importantes tipos de variación surgieron por igual en este periodo (1500-1750): las variaciones sobre danzas, canciones y arias profanas, las variaciones sobre corales y canciones sencillas y las variaciones sobre *bassi ostinati* que son las que a nosotros nos interesan. Tal fue la importancia que alcanzó la variación como principio constructivo que el siglo XVII puede considerarse el de su mayor proyección e influencia, circunstancia por la que Nelson lo denomina “el siglo de la variación”.

Como señala Rui Vieira, “el uso de un patrón melódico repetido en el registro grave, como base para sucesivas elaboraciones contrapuntísticas a cargo de una o más secciones del registro agudo, (esto es, el *ground* o *basso ostinato* que hemos definido antes) es una de las primeras formas de música instrumental que se conocen en Europa. Casi con toda seguridad podemos situar su origen en la tradición improvisadora desarrollada por los intérpretes de música de danza”<sup>69</sup>. Sabemos que en el Renacimiento fue una práctica habitual la utilización de esquemas de acordes repetidos (o esquemas repetitivos de acordes) asociados con danzas de la época. Estos esquemas consistían en sucesiones fijas de tríadas en estado fundamental que se utilizaron desde finales del s. XV hasta 1650 aproximadamente, para la construcción de “esqueletos” o “armazones” musicales. Estos esqueletos pueden con-

---

<sup>69</sup> VIEIRA, R.: *Ostinato; obras de Falconiero, Marini, Merula, Ortiz, Pachelbel, Purcell, Rossi, Valente & Anonimi*. Alia Vox, Austria, 2001 (Véase DISCOGRAFÍA). Folleto explicativo adjunto al CD, p. 17.

siderarse los antecedentes más importantes del *ground* (en Inglaterra) o del bajo ostinato (en Italia).

Los acordes de cada esquema (Ej. 4) podían adoptar patrones o estructuras rítmicas que variaban según la danza para la que se emplearan; algunas de las danzas más importantes (cuya línea de bajo se muestra a continuación) fueron la *Romanesca* – conocida en Francia e Italia y asociada a España por la canción *Guárdame las vacas* (Ej. 4a), una de las favoritas de los compositores de vihuela – , el *Passamezzo antico* (Ej. 4b), la *Folia*, la *Españoleta* y algunas *pavanas* españolas (Ej. 4c), y el *Passamezzo moderno* italiano, y las danzas españolas *Villano* y *Zarabanda* (Ej. 4d):

#### Ejemplo 4

Upper- and lower-case Roman numerals represent major and minor triads; chords in parentheses were sometimes omitted.  
The mode *per B molle*

(a)

III VII i V III VII i V i

(b)

i VII i V III VII i V i

(c)

i V i VII III VII i V i

The mode *per B quadro*

(d)

I IV I V I IV I V I

Modos y patrones armónicos de danzas del Renacimiento español e italiano entre 1500 y 1650.

(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, 1980, p. 749).

La asociación de una determinada línea de bajo con un patrón rítmico y armónico específico era una de las características más reconocibles de cada danza, y la que permitía, asimismo, que los danzantes la reconocieran y supieran cómo debían bailarla. A menudo, la repetición del esquema acórdico era precedida por dos breves *riprese* o *ritornelli*. Ya hemos estudiado que estos *ritornelli* – que podían aparecer al principio, en medio o al final de una canción o danza – desempeñaban un cometido funcional importante, como señal de aviso (en el caso de la



danza), como pausa entre secciones o como un recurso compositivo para hacer comprensible la estructura formal de la pieza.

En España, un bajo (o patrón o esquema) armónico empleado por gran número de compositores para escribir *Diferencias* fue el llamado *Conde Claros* (Ej. 5) basado en la breve progresión I-IV-V. Asimismo danzas populares en España en torno a 1600, como la *zarabanda*, el *villano* y el *canario*, tuvieron como cimiento o eje vertebral el esquema armónico I-IV-I-V.

### Ejemplo 5

Diferencias sobre el Conde Claros Alonso Mudarra  
1546

3ª en Fa  $\text{Tiempo medio}$

Tema y dos primeras Diferencias sobre “Conde Claros” de Alonso Mudarra (ca. 1510- 1580).

(E. Pujol: *Hispanae Citharae Ars Viva. Antología de música selecta para guitarra transcrita de la tablatura antigua*, Mainz, Schott, 1956, p. 8).

Una vez hemos establecido estos patrones armónicos del Renacimiento como antecedentes de las composiciones basadas en *ostinato*, vamos a estudiar ahora cómo se produjo su transición hacia fórmulas de *ostinato*.

Según Hudson, entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, los esqueletos o fórmulas armónicas que se habían empleado en distintas danzas del Renacimiento – como la *monica*, la *pavaniglia*, la *españolitoleta*, la *bergamasca*, el *ruggiero*, la *romanesca* o la primitiva *folía* – se utilizaron para la composición de grupos o series de variaciones. Así, en

Inglaterra e Italia se comenzaron a escribir variaciones sobre danzas y canciones profanas.

Entre los compositores ingleses que emplearon este procedimiento (llamado en ese país *ground bass* destacaron, entre otros, John Farmer, Thomas Tomkins, Thomas Morley, William Byrd y Christopher Simpson<sup>70</sup>. Todos ellos desarrollaron una tradición similar de variaciones sobre un *ground*, escogiendo en ocasiones la misma forma inicial que sus pares continentales o, más a menudo, otras distintas, erigiéndose cada autor en heredero de los músicos británicos que le antecedieron o en el inventor de las formas que emplearía en sus propias obras.

Entre los italianos (todos los cuales escribieron para instrumentos de teclado) podemos citar a Antonio Valente (finales del XVI), Giovanni Maria Trabaci y Ascanio Mayone (principios del XVII), Andrea Gabrieli (ca. 1510-1586) y el último y más importante de todos: Girolamo Frescobaldi (1583-1644). Tanto Frescobaldi como sus contemporáneos italianos (Salomone Rossi, Biagio Marini<sup>71</sup>, etc.) continuaron con la antigua tradición de componer variaciones sobre melodías conocidas y sobre patrones de acordes/bajo. Estas variaciones – llamadas *partite* por los italianos – reflejan la transición que, en lo referente al estilo musical, se estaba llevando a cabo en aquel momento.

Esta transición o cambio de estilo musical consistió en que, en muchas de esas formas renacentistas originadas a partir de un esquema o patrón armónico, el interés de los compositores señalados anteriormente se fue concentrando en la línea melódica grave (la del bajo) que sustentaba toda la obra, la cual fue adquiriendo una importancia cada vez mayor a lo largo del Barroco. Todo esto tuvo lugar como consecuencia de la polarización de la textura (concentración del interés en las partes extremas, esto es, soprano y bajo), un hecho especialmente

---

<sup>70</sup> Autores citados en HUDSON, R.: “Ground”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, 1980, p. 748.

<sup>71</sup> Muchos de estos compositores se citan en VIEIRA, R.: *Ostinato; obras de Falconiero, Marini, Merula, Ortiz, Pachelbel, Purcell, Rossi, Valente & Anonimi*. Alia Vox, Austria, 2001 (Véase DISCOGRAFÍA), folleto explicativo adjunto al CD, p. 19. Véase también NELSON, R. U.: *The Technique of Variation: a study of the instrumental variation from Antonio de Cabezón to Max Reger*, University of California Publications in Music, Berkeley and Los Ángeles, 1948, p. 65.

relevante en la música del Barroco temprano: la dominancia de la *seconda prattica* o *stile moderno* sobre la *prima prattica* o *stile antico*.

Los compositores italianos de música vocal emplearon ese bajo (que en poco tiempo iría seguido de la palabra “ostinato” por la obstinación con la que se repetía) como un medio para dar consistencia y unidad al entramado interno de las piezas, sin que ello impidiera la libertad de la parte vocal (canto o monodia) a la hora de expresar el significado del texto. Según algunas fuentes consultadas, ese bajo ostinato recibió el nombre de *aria*. De modo que *aria*, desde el siglo XV hasta bien entrado el XVII, pudo ser una fórmula de bajo cadencial que, constantemente reiterada, constituyó la base sobre la que construir variaciones (tendríamos así *aria de siciliana*, *aria de romanesca*, *aria de chacona*, etc. según la fórmula de bajo que se utilizara). Esa *aria* o bajo ostinato podía servir como bajo de danza, como modelo sobre el que construir variaciones en la música puramente instrumental (que es en la que nos vamos a centrar) o como bajo de canción.

Apreciamos, por tanto, en la música de danza del Renacimiento un claro antecedente del *ground* u *ostinato*. No obstante, incluso en un contexto puramente instrumental – en absoluto relacionado con la danza – circulaban por toda Europa algunos bajos (o fórmulas de bajo) que servían de vehículo ideal para la improvisación y que pasaron a formar parte de un repertorio instrumental cosmopolita; también hubo muchos otros bajos que no traspasaron las fronteras de una determinada región o país.

Al igual que sucede con la mayor parte de la música instrumental europea de la Edad Media y de principios del Renacimiento, durante años no hubo constancia por escrito de esta tradición, aun cuando aparecieran aquí y allá algunos ejemplos de estos bajos como elementos estructurales de algunas de las canciones polifónicas recogidas en cancioneros manuscritos españoles, franceses o italianos del siglo XV. No obstante, en algunos de los primeros métodos impresos para instrumentos como el órgano, la flauta dulce, la viola, el laúd o la vihuela – publicados durante el segundo tercio del siglo XVI, ya figuran ejemplos muy elaborados de disminuciones sobre ostinatos del bajo. Incluso diversos compositores de diferentes nacionalidades usan

a menudo estos mismos fundamentos, lo que da fe de la amplia difusión de tales materiales.

Un ejemplo especialmente cosmopolita de este tipo de publicaciones es el *Trattado de glosas sobre clausulas*<sup>72</sup> (Roma, 1553), del compositor toledano Diego Ortiz. Aunque pensado específicamente para la viola, este impreso trataba además otras cuestiones de interés para cualquier instrumento, pues incluye una descripción detallada del arte de la disminución melódica y de la ornamentación. El libro concluye con una serie de nueve *Recercadas* para viola y clavicémbalo, todas ellas compuestas a partir de ostinatos (“sobre estos Cantos llanos que en Italia llaman Tenores”), si bien se indica que el clavicémbalo puede sustituirse por un segundo instrumento melódico que se limite a la interpretación de la línea de bajo<sup>73</sup>. Por otra parte, este tratado incluye buena parte de las danzas renacentistas – ampliamente difundidas en España e Italia – a las que ya hemos aludido anteriormente por su indudable papel en el origen del *ground*.

Además de Ortiz, hay que destacar muchos otros compositores peninsulares de música instrumental que se sirvieron de éstos u otros bajos en sus obras. Un ejemplo lo tenemos en el organista Francisco Correa de Arauxo (ca. 1576-1654) que en su *Facultad organica* (1626) – uno de los tratados más influyentes de la música tardorrenacentista de tecla en la Península Ibérica – escogió una melodía de bajo algo más larga para crear un conjunto de variaciones de una belleza extraordinaria: *Todo el mundo en general*<sup>74</sup>.

Nos parece muy oportuno introducir aquí un breve apunte referente a la interpretación de todos los géneros de música instrumental de los siglos XVI y XVII basados en un *ground* u *ostinato*. No debemos olvidar en ningún momento que la mayoría de las variaciones sobre una danza publicadas durante estos dos siglos fueron obra de autores que eran, a su vez, egregios virtuosos que deseaban con sus composiciones dar muestras de un dominio técnico del instrumento a menudo consustancial a su extremada habilidad en la improvisación. Como

---

<sup>72</sup> Citado en VIEIRA, R.: *Ostinato, op. cit.*, folleto explicativo adjunto al CD, p. 17.

<sup>73</sup> Citado en VIEIRA, R.: *op. cit.*, p. 18.

<sup>74</sup> Citada en VIEIRA, R.: *op. cit.*, p. 19.

norma general para la interpretación durante dicho periodo, se esperaba que otros instrumentistas ansiosos por tocar dichas obras añadieran florituras *ad libitum* y disminuciones a la partitura. Es más, teniendo en cuenta el gusto y la práctica musical de la época que nos ocupa, en ningún caso se esperaba que dos ejecuciones de una misma obra a cargo del mismo intérprete fueran idénticas.

Por esta razón, en muchos sentidos la interpretación de una obra instrumental tardorrenacentista o barroca (especialmente en el caso de la música peninsular e italiana de los siglos XVI y principios del XVII) debe ser considerada siempre como una versión que no intenta, en modo alguno, presentar un texto definitivo y canónico de esa obra. Por ello, hasta cierto punto dicha versión se asemejaría más a la grabación en directo de una actuación de jazz – donde se aprecia totalmente la espontaneidad de la improvisación – que al ideal decimonónico de un *Urtext*<sup>75</sup> inamovible. Por lo tanto, la búsqueda de la verdadera autenticidad en la interpretación de este repertorio – consistente en una sucesión de elaboraciones virtuosas libres a partir de una línea de bajo preexistente – debe tener en cuenta el redescubrimiento de la improvisación como elemento de permanente creatividad personal.

Llegados a este punto, es el momento de exponer la evolución del pasacalle como forma de ostinato. Debemos señalar que, puesto que tal evolución afectó por igual a la chacona, forzoso será aludir a ella en ocasiones; sin embargo, como ya hemos comentado con anterioridad, en adelante haremos mayor referencia al pasacalle por ser la forma a cuyo estudio dedicamos la presente investigación.

De toda la información consultada a este respecto, destacan dos modelos que explican satisfactoriamente la evolución del pasacalle como forma de ostinato: el primero es el ofrecido por Horst, que va indisolublemente unido a aspectos coreográficos en los que no vamos a entrar puesto que se salen de los límites de nuestra investigación; el segundo modelo nos viene dado por las investigaciones de Walker y Hudson, autores que se centran en aspectos propiamente musicales, dejando al margen lo concerniente a la danza.

---

<sup>75</sup> Literalmente, este término alemán se traduce por “Texto original”. Se utiliza para designar una edición impresa moderna de música antigua en la cual el propósito es el de presentar el texto exacto sin agregados o alteraciones del editor.

Comencemos por el primer modelo. A partir del patrón coreográfico de la chacona, Horst afirma que surgieron cuatro desarrollos musicales que afectaron tanto a ésta como al pasacalle:

1) Lo primero que surgió fue una composición más extensa, de manera que en lugar de la forma de danza habitual en dos partes (forma binaria barroca) surgieron chaconas que constaban de 4, 5, 6 o más partes. Entre las chaconas de este tipo se encuentran las de Lully y Blow, y los pasacalles de Lalande, Gervais y Roncalli.

2) Otro desarrollo importante condujo inevitablemente a una forma rondó (A-B-A-C-A-D-A-E-A, etc.). En las repeticiones de la sección A danzaba el grupo entero, mientras que las parejas realizaban figuras individuales en B, C, D, E, etc. En las chaconas de este género se designa a estas secciones *1º couplet*, *2º couplet*, etc. Louis Couperin, Jean-Henri d'Anglebert y François Couperin escribieron chaconas y pasacalles en forma rondó.



Jean-Henri d'Anglebert  
(1629-1691)



François Couperin  
(1668-1733)

Como señala Maillard<sup>76</sup>, François Couperin no ignora en sus *Ordres* (Suites de danzas) las grandes formas de variaciones como la chacona o el pasacalle, pero siente especial predilección por el rondó, forma francesa por excelencia que se remonta por lo

---

<sup>76</sup> MAILLARD, J.: *François Couperin y su dinastía*. Traducción castellana de Felipe Ximénez de Sandoval, Madrid, 1978, p. 67.

menos a los *rondets de caroles* del siglo XII y a los *Rondeaux polyphoniques* de Adam de la Halle, trovador de Arrás del siglo XIII. Dichas piezas no son sino pequeñas *rondas* caracterizadas por la repetición de un estribillo interrumpido por *couplets*.

3) Un tercer desarrollo fue el tipo *tema y variación* de chaconas y pasacalles. Esto provino de los músicos mismos. Al ejecutar los mismos 8 compases una y otra vez era inevitable que, gradualmente, comenzasen a variar la melodía, aunque sólo fuese para aliviar el tedio de la monotonía. Entre los ejemplos de esta clase tenemos chaconas y pasacalles de Pachelbel y de Händel.

4) El cuarto y más importante desarrollo surgió lógicamente del anterior, como una serie de variaciones sobre una frase del bajo, siempre repetido y generalmente de una longitud de cuatro u ocho compases. A este bajo se le denomina bajo ostinato u obstinado (It. *basso ostinato*; ingl. *ground bass*), por su repetición persistente. Según Horst, a partir de entonces los músicos denominarán a una composición con estas características *Forma Pasacalle*, y dicha forma se convertirá en uno de los más grandes exponentes de su habilidad creadora. Utilizando este modelo compositivo encontramos las obras más hermosas de los grandes maestros del Barroco, como las de Pachelbel, Purcell, Couperin, Frescobaldi y J. S. Bach<sup>77</sup>.

De lo dicho por Horst, podemos deducir que a partir de 1650 aproximadamente, una composición podrá titularse *chacona* o *pasacalle* pero lo que está claro es que si dicha composición se cimienta en un bajo ostinato sobre el que se van elaborando series de variaciones estamos inconfundiblemente ante lo que él denomina *Forma Pasacalle*. Queda claro, por lo tanto, que desde el punto de vista de su composición, chacona y pasacalle llegaron a identificarse en una sola forma: la *Forma Pasacalle*. También parece evidente que conforme la chacona y el pasacalle fueran evolucionando hacia composiciones instrumentales en forma de variaciones sobre un bajo ostinato irían perdiendo tanto su primitiva función como su posterior condición de danzas bailables;

---

<sup>77</sup> De J. S. Bach en concreto, cabe citar la *Passacaglia en do menor BWV 582* para órgano, cuyo bajo ostinato ofrecemos y comentamos unos párrafos más abajo en este mismo apartado (Véase Ej. 11.3).

cabe pensar, no obstante, que esta transformación tuvo lugar lenta y paulatinamente, pues tenemos noticia de que Lully escribió una *pasacaille* con canto y baile para su ópera *Armide*<sup>78</sup> (1686). Esto nos induce a pensar que, al menos en determinadas ocasiones, chacona y pasacalle conservaron la función de servir para el baile y que ésta coexistió con su nueva factura compositiva.

Examinemos ahora el modelo que nos ofrecen Walker y Hudson para explicar la evolución musical del pasacalle a lo largo del siglo XVII. Según Walker, durante la década de 1620 en Italia, el *passacaglio* comenzó a penetrar en otros medios musicales, asumiendo así un nuevo concepto y un nuevo significado como composición. En tal sentido, el primer compositor que liberó al *passacaglio* de su factura exclusivamente guitarrística fue seguramente Girolamo Frescobaldi (1583-1644), quien en 1627 terminó su *Secondo libro di toccate* incluyendo en él 30 *Partite sopra passacagli*, composiciones construidas sobre un ostinato armónico de cuatro compases con variada figuración. Esto es muy importante para el *passacaglio* pues, a la vez que conserva (y conservará) durante muchos años la posibilidad de emplearse como *ritornello*, adquiere ahora una función adicional y con el tiempo predominante: la función de ostinato<sup>79</sup>.

El *passacaglio* no parece haberse utilizado como base para escribir variaciones – incluso en la literatura guitarrística – antes de 1627, aunque desde ese año las *partite sopra passacagli* fueron cada vez más frecuentes<sup>80</sup>. Los compositores de guitarra que escribieron estas *partite* son generalmente los mismos que crearon diversas variantes del Alfabeto primitivo para poder así escribir la figuración, incorporando ha-

---

<sup>78</sup> Citada en HUDSON, R.: “Passacaglia” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, 1980, p. 270. Citada también en SILBINGER, A.: “Passacaglia” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, 2001, p. 193.

<sup>79</sup> En opinión de Silbiger, no está claro si podemos atribuir a Frescobaldi la creación del *passacaglio* como género musical independiente y opuesto a su primitiva función de *ritornello*. Sin embargo, podemos afirmar que los *passacagli* recogidos en su impreso de 1627 presentan muchas de las características que aparecerán en los de años posteriores. (Cfr. SILBINGER, A.: *op.cit.*, p. 192).

<sup>80</sup> Digamos no obstante que, según Nelson, el ejemplo más temprano de pasacalle y chacona como formas de ostinato se encuentra en las *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo e organo* (Roma, 1614) de Frescobaldi, lo cual contradice lo afirmado por Walker. (Cfr. NELSON, R. U.: *The Technique of Variation*, p. 67).



bitualmente elementos de la tablatura de laúd. Un autor temprano y fecundo en el empleo de tales procedimientos es Giovanni Paolo Foscarini, quien publicó una importante serie de libros de guitarra entre finales de la década de 1620 y 1640<sup>81</sup>. Estos libros abundan en piezas denominadas *passacagli passeggiati*, que musicalmente están más próximas al estilo de Frescobaldi que al más antiguo y sencillo que encontramos en los primeros libros de guitarra del siglo XVII.

Así pues, en 1627 el pasacalle se convirtió ya en una fórmula concreta de ostinato sobre la que se realizaban variaciones. Será nuevamente Frescobaldi – el primer compositor en conferir al *passacaglio* un tratamiento como ostinato, lo cual nos parece un dato importante – el primero en yuxtaponer *passacaglio* y *ciaccona* con la finalidad de contrastarlos. Dicho propósito se constata fácilmente, pues ya en su *Secondo libro di toccate* encontramos junto a las ya mencionadas treinta *Partite sopra passacagli*, quince *Partite sopra la ciaccona*.

Por otra parte, la edición de 1637 del *Primo libro di toccate* de Frescobaldi contiene – además de secciones independientes de *passacagli* y de *ciaccone* – una famosa composición llamada *Cento partite sopra passacagli*, en la que las secciones denominadas *passacagli* y las que figuran bajo el título de *ciaccona* aparecen situadas juntas, de lado a lado. En el Ej. 6 ofrecemos unas secciones de *passacagli* correspondientes a la citada composición:

---

<sup>81</sup> El más completo de todos es, sin duda, *Li cinque libri della chitarra alla spagnola*, (Roma, 1640), cuyo estudio realizamos en el capítulo 2 de la presente investigación.

## Ejemplo 6

G. Frescobaldi: *Cento partite sopra passacagli* (1637).

(T. Walker: “Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXI, 1968, pp. 318-319).

Como puede verse en los dos primeros compases, el discurso melódico puede ser dividido en cuatro pequeños fragmentos – señalados en la partitura – cuyas armonías siguen el tetracordo descendente: obsérvese la sucesión Re-Do-Si bemol-La en el pentagrama escrito en clave de Fa.

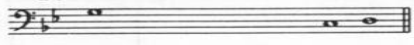
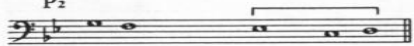
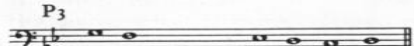



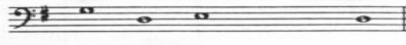
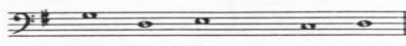
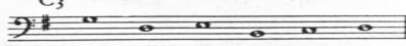
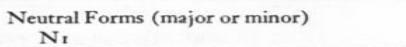


Según Hudson, “la técnica compositiva del pasacalle-chacona puede describirse como un ostinato constituido por unas determinadas fórmulas o patrones de bajo. Esta clase especial de ostinato se utiliza claramente en dos composiciones de Frescobaldi que datan de 1627”<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> FRESCOBALDI, Girolamo: *Il secondo libro di toccate ... d'intavolatura di cimbalo et organo* (Roma, 1627), pp. 87-88 (*Partite sopra ciaccona*) y pp. 88-90 (*Partite sopra passacagli*). (Citado en HUDSON, R.: “Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXIII, n° 2, 1970, p. 309).

Al mismo tiempo, en el apartado 1.2. de nuestro trabajo señalábamos que en los libros de guitarra de autores italianos y españoles publicados en la primera mitad del siglo XVII, una de las principales diferencias entre el pasacalle y la chacona residía en las fórmulas armónicas que en cada una de ellas se empleaba. También comentábamos que existieron otras fórmulas sin una clara adscripción ni al pasacalle ni a la chacona, ya que estos guitarristas las utilizaron indistintamente en las dos. Como anunciábamos en dicho apartado, dado que estos patrones armónicos constituyeron fórmulas de bajo ostinato, mostramos a continuación la clasificación que Hudson realizó de ellas (Ej. 7), distinguiendo entre fórmulas de pasacalle, fórmulas de chacona y fórmulas neutras, por no asociarse específicamente ni a uno ni a otra.

### Ejemplo 7

<p>Passacaglia Forms (usually minor)</p> <p>P<sub>1</sub></p>  <p>P<sub>2</sub></p>  <p>P<sub>3</sub></p>  <p>P<sub>4</sub></p>  <p>P<sub>5</sub></p>  <p>P<sub>6</sub></p> 	<p>Ciaccona Forms (usually major)</p> <p>C<sub>1</sub></p>  <p>C<sub>2</sub></p>  <p>C<sub>3</sub></p>  <p>Neutral Forms (major or minor)</p> <p>N<sub>1</sub></p>  <p>N<sub>2</sub></p>  <p>N<sub>3</sub></p> 
--	---

Algunas de las principales fórmulas de ostinato del pasacalle y de la chacona. (R. Hudson: “Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona” en *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXIII, n° 2, 1970, p. 312).

Como puede verse en el ejemplo anterior, Hudson distingue seis patrones de pasacalle, tres de chacona y otros tres (“Neutral Forms”) comunes a ambas formas. Para este autor, la definición y establecimiento de estas fórmulas de ostinato constituye probablemente el

factor fundamental a la hora de distinguir entre el pasacalle y la chacona.

Tanto Hudson como Walker coinciden en afirmar que todas estas fórmulas se originaron en la música rasgueada destinada, a principios del siglo XVII, a la guitarra. El esquema armónico del pasacalle era en su origen I-IV-V-I mientras que el preferido para la chacona fue I-V-VI-V. A partir de estos patrones de acordes surgieron otros derivados que en su momento estudiaremos. Conforme fue avanzando el Barroco – tanto en la música para guitarra como en la destinada a otros instrumentos (de tecla, sobre todo) – las progresiones que formaban las fundamentales de esos patrones de acordes se convirtieron en líneas de bajo, surgiendo así los distintos tipos y fórmulas de *ostinato*.

De este modo, en un conjunto de variaciones basadas en el pasacalle uno o más de las fórmulas o patrones armónicos asociados a éste ocuparán un lugar preeminente: o bien aparecerán en la frase inicial de la obra o bien con mucha frecuencia a lo largo de la misma. Una vez que las fórmulas de pasacalle se hayan establecido como eje central de la composición, todas las demás fórmulas – las de chacona y las neutras – pueden aparecer ocasionalmente en algunas frases de la pieza. Así, por ejemplo, la *Partite sopra passacagli* y la *Partite sopra ciaccona* de Frescobaldi se hayan construidas de modo similar, pero en la primera dominan inequívocamente los patrones armónicos del pasacalle y en la segunda los de la chacona.

En el caso del pasacalle, su mayor popularidad como forma de ostinato se alcanza entre 1630 y los primeros años de la década de 1640. Según Randel, desde finales del siglo XVII su aparición es infrecuente si bien es cierto que continúa apareciendo también en la centuria siguiente. Desde luego, debemos señalar los numerosos pasacalles que contienen los libros de guitarra de Sanz, Guerau y Murcia. Precisamente por su singular excepcionalidad creemos que merece la pena comentarlos y compararlos, como posteriormente haremos en los capítulos cuarto y quinto de nuestro trabajo. En general, los ejemplos más tardíos del pasacalle en la música del Barroco conservan las características musicales ya enumeradas.

En el siglo XIX, la utilización de ciertos rasgos o técnicas compositivas del pasacalle en obras como las *Treinta y dos Variaciones sobre un*

*tema original en Do menor WoO 80, Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* de Liszt y el *Finale* de la *Cuarta Sinfonía* op. 98 de Brahms podrían permitirnos defender su presencia en dichas obras, aunque debemos señalar que en ninguna de estas obras aparece designada como *passacaglia*.

Es, sin duda, en el siglo XX a a partir de Max Reger cuando asistimos al verdadero resurgir del pasacalle en la obra de compositores de gran relevancia, algunos de los cuales lo han utilizado explícitamente como armazón constructivo para una pieza no tonal o serial. Baste citar como ejemplos la *Passacaglia* op. 1 de Webern, “Nacht” de *Pierrot lunaire* op. 21, de Schoenberg, el acto 2, escena 4 de la ópera *Wozzeck* de Berg, etc.

Acabamos así de exponer las aportaciones de Horst, Hudson y Walker acerca de la evolución del pasacalle como forma de ostinato sobre la que construir variaciones. Sin dejar de tener la mirada puesta en él como eje central de nuestro discurso, nos parece oportuno terminar este apartado examinando algunos de los principales patrones o ejemplos de ostinato empleados en la música barroca, lo que nos permitirá comprender la vital importancia que tuvo éste no sólo en la música instrumental sino también en el terreno vocal.

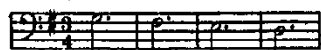
Como ya hemos señalado con anterioridad en este apartado, la variación instrumental sobre bajo ostinato comenzó con una serie de compositores ingleses e italianos de teclado ya mencionados, entre finales del siglo XVI y principios del XVII. Todos ellos escribieron piezas sobre bajo ostinato que mostraban claridad armónica, moderación en la figuración y continuidad en la estructura (cohesión formal), características que influirían en muchos compositores posteriores.

Las variaciones sobre bajo ostinato de la primera mitad del siglo XVII aparecen bajo cinco denominaciones principales: *ground*, *folía*, *bergamasca*, *pasacalle* y *chacona*. Si bien se distinguen algunos rasgos propios en cada una de ellas, lo cierto es que con frecuencia se solapan unas con otras. Tal solapamiento o ambigüedad es mayor, como ya hemos visto, en el caso del pasacalle y de la chacona, dada su interrelación y evolución histórica.

Según Nelson, mientras en Italia el pasacalle y la chacona se cultivaron junto con la folía y la bergamasca, en Alemania llegaron a ser las

principales piezas de bajo ostinato empleadas. En ambos países, al igual que en Francia, los compositores escribieron la mayor parte de sus pasacalles y chaconas sobre unos pocos patrones de bajo. El más habitual de ellos fue la serie de cuatro notas (tetracordo) descendiendo de la tónica a la dominante (Ej. 8). Otro fue el movimiento inverso, es decir ascendente, también de la tónica a la dominante (Ej. 9) o en ocasiones a la subdominante. Variantes de ambas series en cuatro compases son relativamente frecuentes (Ejs. 10.1 y 10.2) y temas (o sujetos) más largos se escribieron también a partir de los tetracordos de los ejemplos anteriores. (Ejs. 11.1, 11.2 y 11.3).

Ej. 8. J. K. F. Fischer, *Chaconne*



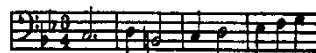
Ej.9. Pachelbel, *Chaconne*.



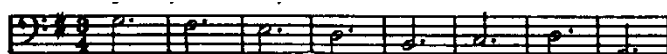
Ej. 10.1. Vitali, *Passagallo*



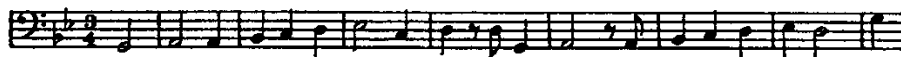
Ej. 10.2. Biber, *Passacaglia*



Ej. 11.1. Händel, *Ciaccona*.



Ej. 11.2. Muffat, *Passacaglia*



Ej. 11.3. J. S. Bach, *Passacaglia*.



Diversos patrones de bajo ostinato empleados en el pasacalle y la chacona.  
(Nelson: *The Technique of Variation*, op. cit., pp. 67-68).

Como indica Randel, la *Passacaglia para órgano en Do menor BWV 582* de Bach, cuyo ostinato ofrecemos en el Ej. 11.3., fue quizá la más conocida del siglo XVIII y muchos compositores la utilizaron posteriormente como modelo. Su ostinato de ocho compases aparece en el bajo en las ocho primeras y en las cinco últimas variaciones, pero desde la novena hasta la décimoquinta aparece decorado, asciende de registro e incluso desaparece.

En la segunda mitad del s. XVII, la variación sobre bajo ostinato fue adoptada por los franceses y alemanes y, al mismo tiempo, los compositores ingleses mostraron un nuevo interés por ella. Como ya hemos explicado en párrafos precedentes de este apartado, en Francia mostró menor vitalidad, tendiendo a mezclarse con la forma rondó, una fusión que se pone de manifiesto en los *passecailles* y *chaconnes* de los clavecinistas franceses como d'Anglebert (1629-1691) y François Couperin (1668-1733) – autores ya citados con anterioridad – cuyas piezas difieren de las de los italianos por su abundancia en elegantes ornamentos. Las variaciones sobre bajo ostinato de compositores ingleses contemporáneos de los mencionados como John Blow (ca. 1648-1708) y Henry Purcell (1659-1695) no muestran novedades significativas.

En Alemania, por el contrario, las composiciones sobre bajo ostinato de Kerll (1627-1693), Muffat (1635-1704), Biber (1644-1704), Pachelbel (1653-1706), Fischer (ca. 1670-ca. 1738), Händel (1685-1759), y especialmente las de Buxtehude (1637-1707) y J. S. Bach (1685-1750) exhiben notables y llamativas innovaciones. Aunque las piezas de los alemanes presentan en algunas ocasiones la simplicidad homofónica de las italianas y, en otras, la ornamentación y la estructura quasi-rondó de las francesas, en general tienden a ser más elaboradas y muestran una mayor riqueza contrapuntística, especialmente cuando se componen para órgano. En tal sentido, podemos afirmar que las chaconas y pasacalles para teclado de Buxtehude, Händel y J. S. Bach son verdaderas obras maestras que representan la culminación de la variación sobre ostinato como técnica compositiva.

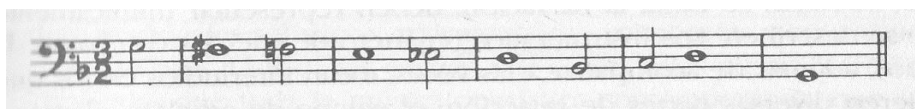
Prácticamente todos los compositores de música instrumental europeos casi hasta finales de la época barroca escribieron variaciones sobre ostinato, ya fuese a partir de danzas conocidas como la folía y la chacona (tanto fue así que prácticamente desaparecieron las diferen-

cias entre los géneros), o bien otras de nueva composición – pensemos, por ejemplo, en el ostinato del célebre *Canon* en Re mayor para 3 violines y bajo continuo de Pachelbel –.

Por otra parte, la música vocal barroca también se vio afectada por el empleo de los *ostinati* como elementos vertebradores de la composición. De hecho, en referencia a los bajos de chacona, Bukofzer señala que “aun siendo de naturaleza claramente instrumental, podían servir como base de una melodía vocal modificada continuamente”<sup>83</sup>. En este sentido, Randel señala que “las piezas vocales también utilizaban el bajo de chacona y la fórmula armónica, pero con una mayor libertad en la modulación y en el tratamiento de la línea melódica, cuyas frases solían ser más extensas que el bajo”<sup>84</sup>. A partir de lo dicho, fácilmente comprobamos que algunas arias de óperas se construyeron sobre un bajo ostinato; de ahí se desprende que presentaran ritmo ternario, por su conexión con los *bassi ostinati* de chacona.

Purcell (1659-1695), por ejemplo, fue un apasionado de la escritura obligada, como se observa no sólo en algunas de sus obras instrumentales, sino en gran número de sus arias vocales, como por ejemplo en el extraordinario lamento de Dido “*When I am laid in earth*” (“*Cuando yacga en la tierra*”) al final de su ópera *Dido y Eneas* (1689). Como puede observarse en el Ej. 12, para construir el bajo ostinato de esta aria-lamento, Purcell utiliza el patrón de bajo que anteriormente denominamos tetracordo descendente – fórmula empleada también en otros muchos lamentos operísticos de la época – en este caso en su variante cromática, al cual añade una cadencia dando como resultado final un bajo de diez notas.

### Ejemplo 12



Ostinato empleado en *Dido y Eneas* (1689), de Purcell.  
(Grout, D. J. y Palisca C. V.: *Historia de la Música Occidental*, vol. I, p. 379).

<sup>83</sup> BUKOFZER, M.: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, op. cit., p. 56.

<sup>84</sup> RANDEL, D.: *Diccionario Harvard de Música*, op. cit., p. 231.



Como veremos en el capítulo cuarto de nuestro trabajo, en el que abordaremos en profundidad el análisis y la clasificación de los pasacalles de Sanz, sirva ahora como anticipo que él utiliza a menudo el tetracordo frigio (o cadencia andaluza) – tanto en la variante diatónica como en la cromática – en diversas variaciones de sus pasacalles punteados. Como en su momento expondremos, esta fórmula armónica aparece en un 50% de dichos pasacalles<sup>85</sup>, lo cual nos da idea de la frecuencia con que nuestro insigne guitarrista las empleaba.

Por otra parte, numerosos ejemplos de la utilización del tetracordo como patrón de bajo aparecen también en óperas de Monteverdi, algunos repetidos muchas veces (Ej. 13a) y otros solamente unas pocas veces dentro de una obra de mayores dimensiones (Ej. 13b). Una versión en modo menor del Ej. 13b aparece a menudo en el *Lamento* (o *Aria Lamento*), algunas veces ornamentado melódicamente (Ej. 13c) y otras veces con cromatismos (Ej. 13d).

### Ejemplo 13

(a) Monteverdi: *Laetanus sum*



(b) Monteverdi: *L'incoronazione di Poppea*



(c) Cavalli: *L'Erismena* (1655)



(d) Cesti: *Semiramide* (1667)



*Ostinati* empleados en diversas óperas italianas del Barroco.  
(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, 1980, p. 749).

Conviene resaltar, no obstante, que una pieza que empleara cualquier clase de bajo ostinato no fue considerada necesariamente por el compositor un pasacalle o una chacona, circunstancia por la cual Hudson

<sup>85</sup> Concretamente en ocho de dieciséis, exceptuando los seis pasacalles rasgueados del primer libro y dos breves punteados del segundo que son parte de otros dos más extensos del tercer libro.

creo prudente aplicar estos términos sólo cuando realmente aparezcan en el título de una obra.

Para terminar este apartado, creemos oportuno enunciar algunas de las características que Nelson establece tanto para el bajo ostinato en sí como para las obras construidas sobre él (tal es el caso del pasacalle, entre otras):

- 1) El bajo ostinato suele ser breve y generalmente (aunque no siempre) presenta compás (o metro) ternario. Su estructura suele ser con más frecuencia una sola frase que concluye en la dominante aunque algunas veces dicha estructura es la de un par de frases que terminan en tónica.
- 2) Muchos temas de bajo ostinato se componen enteramente de notas de igual duración o bien tienen un ritmo sencillo. Por otra parte, la presentación de un bajo sin armonizar es rara; generalmente, el bajo se acompaña desde el principio de su realización armónica. Esta armonía iguala en importancia al bajo en sí mismo a la hora de proporcionar los cimientos para las variaciones que siguen.
- 3) Otro de los rasgos más llamativos del bajo ostinato es su falta de individualidad melódica. Como consecuencia de su velocidad lenta, su frecuente movimiento conjunto y de su ritmo prácticamente invariable, el bajo ostinato posee un cierto efecto neutro, incluso monótono.
- 4) Dado que el bajo ostinato es bastante breve, el número de variaciones que se escriben a partir de él es generalmente mayor que si se tratara de variaciones sobre una canción o un coral.
- 5) Uno de los rasgos más importantes de la variación sobre el bajo ostinato es su estructura cíclica y continua: los miembros de una serie – en vez de estar separados unos de otros como ocurre en las variaciones sobre corales y canciones profanas – están conectados, formando una cadena ininterrumpida (o un flujo continuo) de movimiento. En relación con esa continuidad estructural se halla la tendencia de la va-

riación sobre ostinato a proporcionar un aumento de movimiento rítmico conforme la obra progresa o avanza.

- 6) De todo lo dicho se desprende el deseo evidente del compositor de asegurar un grado de unidad y cohesión mayor que el obtenido a través del uso constante de nuevas ideas.

Indudablemente, la variación sobre un bajo ostinato (especialmente utilizada en el pasacalle) fue la más flexible de todos los modelos de variación barrocos y la que más cohesión aportó a la obra. Fue la más flexible, no sólo por la falta de lazos melódicos entre las variaciones y el tema (situado habitualmente en el bajo), sino por la libertad en el tratamiento entre la armonía y el bajo. Asimismo, fue la de mayor cohesión debido a su plan rítmico (empleo de una figuración cada vez más rápida), a la organización de las diferentes variaciones en grupos y, sobre todo, por su diseño y movimiento continuos.

Según Nelson, tales características hacen que la variación barroca sobre un bajo ostinato constituya un mérito estético de gran significación musical.

Concluiremos este apartado puntualizando que dada la importancia que el pasacalle adquirió como forma de ostinato en la música instrumental del Barroco tardío, hemos creído oportuno mencionar aquí las características que, según Nelson, lo definen como tal. Sin embargo, pensamos que estos rasgos no pueden aplicarse a los de Gaspar Sanz puesto que sólo sus pasacalles rasgueados podrían considerarse, en sentido estricto, como ostinati puesto que la fórmula armónica I-IV-V-I permanece en ellos siempre invariable. Por el contrario, las modificaciones y eventuales sustituciones de este patrón armónico que Sanz lleva a cabo en sus pasacalles punteados nos permiten afirmar que no están contruidos sobre un bajo ostinato estricto, debido a los frecuentes cambios que sufre el patrón armónico inicial a lo largo de las distintas variaciones.

Téngase en cuenta además que en los pasacalles punteados de Sanz no es posible percibir claramente una línea de bajo incambiable a lo largo de los mismos, pues la introducción de audaces acordes rasgueados da lugar a una melodía fragmentada y armonizada tanto por

encima como por debajo. Asimismo, aun considerando los pasacalles rasgueados de Sanz como fórmulas de ostinato, la ausencia de variaciones melódicas en todos ellos constituye una prueba más de que las anteriores características de Nelson no son aplicables a los pasacalles de nuestro autor.



## El pasacalle en los libros de guitarra de la primera mitad del siglo XVII

Según hemos visto en el capítulo anterior, en el transcurso del Barroco, el pasacalle traspasó ampliamente las fronteras de la música para guitarra, hasta convertirse en una forma de ostinato sobre la que construir variaciones. Sin embargo, puesto que vamos a estudiar los pasacalles de un guitarrista, debemos decir que en el repertorio guitarrístico del Barroco, tanto español como extranjero, el pasacalle se puede considerar ya como un género musical importante. Especialmente en el caso de los guitarristas españoles de la segunda mitad del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII, el pasacalle gozará – como veremos – de más categoría que la de una simple forma, pues constituirá una prueba de habilidad tanto para el compositor como para el intérprete; será, por tanto, música para el conocedor y, sobre todo, la composición emblemática para mostrar la perfección de la guitarra.

Con la finalidad de comprender esta importancia del pasacalle en el repertorio guitarrístico, vamos a estudiar su evolución en las princi-

pales fuentes y autores que lo cultivan en la primera mitad del siglo XVII, pues los pasacalles de dichas fuentes constituyen los precedentes inmediatos de los de Gaspar Sanz.

Teniendo en cuenta que el mismo Sanz alude en su *Instrucción de Música* a la formación musical que recibió de maestros italianos<sup>86</sup>, creemos necesario comentar las características del pasacalle, en primer lugar, en fuentes de guitarristas italianos y, en segundo lugar, en fuentes de guitarristas españoles<sup>87</sup>. Finalmente, compararemos el tratamiento dado al pasacalle por estos autores con el que le otorgan los guitarristas franceses, en quienes no profundizaremos tanto dada su influencia notablemente inferior en la producción pasacallística sanziana.

El estudio de cada una de las fuentes comenzará con una breve referencia acerca de la notación y, seguidamente, haremos un comentario de los pasacalles que contienen. Digamos previamente que, en el caso de algunas de estas fuentes, hemos consultado para nuestra investigación la edición facsímil de las mismas. Cuando no ha sido posible localizar una edición facsímil de la obra, hemos desarrollado nuestro estudio a partir de otras publicaciones o investigaciones realizadas sobre ellas.

## 2.1. Girolamo Montesardo

Por lo que respecta a los guitarristas italianos, los primeros ejemplos musicales del *passacaglio* aparecen en el tratado de Girolamo Montesardo titulado *Nuova Inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola*, publicado en Florencia en 1606. Como ya señala-

---

<sup>86</sup> Véase SANZ, G.: *Instrucción de Música*, Zaragoza, 1674, fols. 6v, 8r y 11r. En ellos, Sanz hace referencia a los “Maestros de Roma”.

<sup>87</sup> Aunque a efectos prácticos distinguimos entre guitarristas italianos y españoles, debe tenerse en cuenta que parte de la actual Italia estaba bajo el dominio español en el siglo XVII. Téngase en cuenta, por tanto, que tal delimitación geográfica y política no se corresponde con la de la época que estamos tratando. La división que establecemos entre unos autores y otros en razón de su “nacionalidad” se ha hecho desde el criterio político actual con el fin de que podamos entender mejor su influjo en la obra de Sanz.

mos en apartados anteriores de este trabajo, Montesardo comenzó su libro con largas series de *passacagli* sobre todas las letras del alfabeto de acordes para la guitarra que él mismo diseñara. Concretamente da una regla que es “fácil y necesaria para aquellos que quieren aprender a tocar los *passacagli*, así llamados en la lengua de los españoles, o *ritornelli* en nuestro idioma”<sup>88</sup>.

De lo dicho destacamos la equivalencia entre *passacaglio* y *ritornello*, tanto desde un punto de vista terminológico como funcional. Tras varios siglos de evolución de la armonía tonal, la música de estas diminutas piezas puede parecernos extremadamente simple en ese sentido. Sin embargo, creemos que es importante valorar estas piezas y lo que representaron en su momento para quienes las escribieron. Como indica Hudson, “un espíritu de arrebatadora sensualidad debió de estar presente en muchas reuniones de la nobleza o del pueblo cuando la guitarra rasgueaba un *passacaglio* como señal para una canción o una danza”<sup>89</sup>. Al mismo tiempo, hemos de tener en cuenta que, musicalmente, los acordes fueron en esta época fenómenos nuevos para el oído, de modo que las secuencias, encadenamientos y diseños que con ellos se hicieron fueron variados y fascinantes; por lo que respecta a la frase musical en estos *passacagli*, lejos de tener contornos vagos e imprecisos, fue corta, con un compás intensamente marcado y con efectos rítmicos muy estimulantes.

Con respecto a la notación con que Montesardo designa los acordes – conocida como Alfabeto o Abecedario y presentada en su tratado por primera vez – debemos mencionar que en sus aspectos esenciales será utilizada también por la mayoría de los guitarristas posteriores, tanto en Italia como en España. Los guitarristas franceses, sin embargo, optarán por la tablatura francesa de punteado (que emplea letras en vez de cifras) a la hora de escribir su música, sin utilizar ningún Alfabeto.

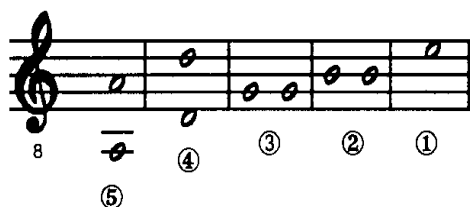
---

<sup>88</sup> MONTESARDO, G.: *op. cit.*, prefacio.

<sup>89</sup> HUDSON, R.: *The Development of Italian Keyboard Variations on the Passacaglio and Ciaccona from Guitar Music in the Seventeenth Century*, University of California, 1967, p. 28. Traducción propia. [“great good spirit must have attended many a gathering of noblemen or common folk when the guitar struck up a Passacaglio as a signal for a song or a dance”].

Debemos señalar que el tratado de Montesardo contiene exclusivamente música en estilo rasgueado, pues la complejidad del estilo punteado hubiera rebasado con creces las habilidades de los destinatarios de libros como el suyo, en su mayor parte aficionados autodidactas, pues no hemos de olvidar que la guitarra a principios del siglo XVII es un instrumento eminentemente popular que posee nueve cuerdas dispuestas en cinco órdenes. El orden más agudo es una cuerda simple (la prima); los demás órdenes constan de dos cuerdas cada uno. Así, el modelo de afinación que Montesardo describe para tañer su música es el siguiente:

#### Ejemplo 14



Afinación utilizada por Montesardo.  
(Bordás y Arriaga: *La Guitarra Española*, p. 73)

No está de más señalar que esta afinación, además de ser la primera en surgir documentalmente, fue también la elegida por los guitarristas españoles, con excepción de Gaspar Sanz y probablemente también de Santiago de Murcia. De hecho, y pese a no emplear esta afinación, Sanz dice que era la que habitualmente se utilizaba en España para acompañar<sup>90</sup>.

Volviendo a Montesardo, nos muestra a continuación su tabla de acordes, que él llama *Alfabetto e fundamento del sonare la chitarra alla spagnuola* y recomienda que el alumno memorice unas series de acordes, todos escritos en tablatura cifrada y cada uno con su correspon-

<sup>90</sup> SANZ, G.: *Instrucción de Música, op. cit.*, fol. 8r: “En España (...) algunos usan de dos bordones en la cuarta y otros dos en la quinta (...). El que quiere tañer Guitarra para hacer música ruidosa, o acompañarse el bajo con algún tono, o sonada, es mejor con bordones la Guitarra, que sin ellos”.



diente símbolo, generalmente una letra del alfabeto. Como puede verse en el Ej. 15, para designar los acordes Montesardo utiliza un total de 23 letras y 4 signos, los cuales constituyen la base de su notación musical. Una pauta de cinco líneas representa los órdenes, siendo el 5º orden (el más grave) la línea situada más arriba en la pauta. Los números sobre las líneas indican los trastes que se han de pisar; así, por ejemplo, el 0 indicará cuerda al aire, el 1 cuerda pisada en el primer traste, etc. A continuación, mostramos todos los acordes de este Alfabeto (cada uno con su correspondiente letra) y su transcripción a notación moderna:

### Ejemplo 15

The diagram illustrates the Montesardo guitar alphabet, consisting of 27 chords. Each chord is represented by a five-line staff with numbers indicating the fretting pattern for each string. The chords are arranged in two rows. The first row includes chords A through N, and the second row includes O, P<sup>1</sup>, Q, R<sup>2</sup>, S, T, V, X, Y, Z, &, 9, and R<sup>3</sup>. Below each fretting pattern is a musical staff showing the chord's transcription in modern notation, including treble clef, key signature, and chord symbols.

Alfabeto de Montesardo y su transcripción a notación moderna.  
(T. Christensen: *The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory*, p. 9).

Estos 27 acordes representan todas las tríadas mayores y menores, exceptuando las de Do#, Re# y Sol#. Asimismo, podemos apreciar que seis acordes están repetidos: tienen las mismas notas pero figuran en diferente situación u orden dentro del acorde.

Para ilustrar los ejemplos que siguen vamos a seleccionar los tres primeros acordes de este Alfabeto (designados respectivamente con las

letras A, B y C) y su transcripción moderna (Ej. 16). Mostramos en primer lugar las notas que resultan de los trastes indicados; junto a ellas, las notas que en el acorde figuran para el tercer y segundo orden y, finalmente, las notas que son una octava más aguda que las que figuran en el acorde para los órdenes 4° y 5°.

### Ejemplo 16



Acordes A, B y C (Sol Mayor, Do Mayor y Re Mayor, respectivamente) del Alfabeto italiano y su transcripción a notación moderna.

(R. Hudson: *The Development of Italian Keyboard Variations on the Passacaglio and Ciaccona from Guitar Music in the 17th Century*, p. 33).

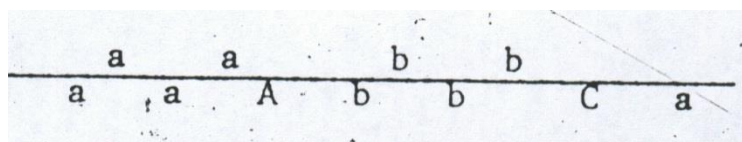
En estos tres acordes, observamos que no se ha hecho intento de poner la fundamental del acorde como el sonido más grave que ha de ejecutarse. El sonido más grave es, simplemente, el que resulta estar más próximo al sonido del 5° orden al aire. Así, nos damos cuenta de que para la letra A, el sonido más grave es la 3ª del acorde; para la letra B el sonido más grave es la fundamental y para la letra C el sonido más grave es la 5ª del acorde. Pese a ello, para todos estos acordes el efecto musical es el de la tríada en estado fundamental

(como si el bajo fuese siempre la fundamental del acorde), incluso cuando se encuentra en el bajo otro sonido del acorde que no es la fundamental.

Dentro de este contexto musical no hay inversiones de la tríada: se da aquí un estado de armonía tan puro que ni siquiera es necesaria la existencia de una línea de bajo. Utilizando estos recursos Montesardo proporciona al aficionado un repertorio considerable de danzas o piezas fáciles (que él denomina *balletti*) precedidas de los primeros ejemplos musicales conocidos de *passacagli* o *ritornelli*, los cuales aparecen en gran número, ocupando las once primeras páginas de la sección musical. Por cada tonalidad – acorde o letra – (exceptuando aquellos que duplican otros acordes) Montesardo escribe dos *passacagli*, siguiendo el sencillo patrón armónico I-IV-V-I, diferenciándose únicamente en la disposición rítmica de sus armonías y en el número de repeticiones de los acordes.

Así, por ejemplo, la *Passacaglia del primer modo sobre la letra A* nos viene dada de la siguiente forma:

### Ejemplo 17



Montesardo: *Passacaglio del primer modo sobre la letra A*.  
(R. Hudson: *op. cit.*, p. 34).

La transcripción moderna del ejemplo anterior es la siguiente:



(Ibid.)

Como puede verse, la dirección del rasgueo hacia abajo (de grave a agudo) o hacia arriba (de agudo a grave), la indica Montesardo situando las letras debajo o encima respectivamente, de una línea horizontal. De hecho, en la transcripción se representan con plicas hacia abajo los acordes que se rasguean en dicho sentido y con plicas hacia arriba los acordes rasgueados en sentido opuesto. De aquí en adelante, adoptaremos este criterio de las plicas en la transcripción de todos los ejemplos que se ofrezcan. También podemos comprobar que las letras minúsculas representan un acorde cuya duración es aproximadamente la mitad de la del acorde representado por la letra mayúscula.

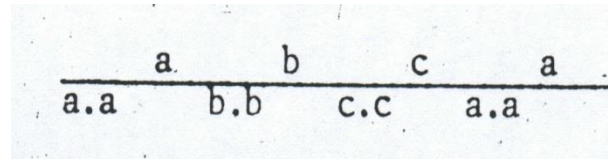
En cualquier caso, con el fin de facilitar tanto la lectura como la escritura de estas transcripciones adoptaremos una forma más sencilla de anotarlas, reduciéndolas a la simple línea del bajo puesto que cada acorde tiene el efecto de una tríada en estado fundamental. Así, el *passacaglio* anterior puede escribirse de esta otra forma, con la dirección de las plicas de nuevo indicando el sentido del rasgueo:



(R. Hudson: *op. cit.*, p. 35)

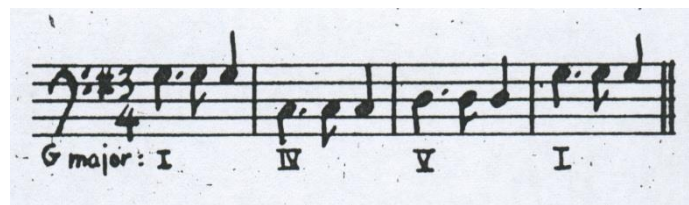
De la misma manera, el *Passacaglio del segundo modo sobre la letra A* nos viene indicado en los siguientes términos:

### Ejemplo 18



Montesardo: *Passacaglio del segundo modo sobre la letra A*.  
(*Ibid.*)

Y su transcripción a notación moderna es:



(*Ibid.*)

A las observaciones que hemos mencionado anteriormente (referentes a cómo indica Montesardo la dirección de los rasgueos, y a la duración aproximada de los acordes) hemos de añadir una más: como puede verse, la presencia de un punto después de una letra prolonga el valor del acorde que ésta representa (de modo análogo a nuestro actual puntillo), aunque no lo suficiente como para representarlo con una letra mayúscula. De hecho, Walker señala que existen ciertas imprecisiones rítmicas en algunos de los ejemplos. Hemos observado también que Montesardo no escribe barras de compás ni compases (3/4, 2/4, etc.) para diferenciar el metro ternario del binario. En relación con esto, Hudson apunta que presumiblemente el ritmo de las distintas piezas se aprendía cuando se escuchaba a otros interpretarlas.

Siguiendo este proceder, Montesardo rellena 11 páginas de su libro con dos tipos de *passacagli* escritos para cada una de las 23 letras de su alfabeto. Los *passacagli* escritos en tonalidad mayor son un transporte exacto de los dos que ya hemos visto a la tonalidad correspondiente, excepto aquellos escritos en Mi Mayor, donde el autor utiliza un IV grado en modo menor (iv)<sup>91</sup>. Así, los *passacagli* de tonalidades menores siguen todos la secuencia armónica i – iv– V– i, excepto aquellos escritos para Si bemol menor – que presentan la secuencia i – IV– V– i, puesto que no hay acorde para Mi bemol menor – y aquellos escritos para Do menor (que presentan la secuencia i – VI – VII – i).

Del análisis de las piezas comentadas, podemos afirmar que el patrón armónico prototípico del *passacaglio* es en general I – IV – V – I. Ejemplos posteriores tanto en Italia como en España verifican que esta es, de hecho, la secuencia armónica fundamental y original que lo define. Como tendremos ocasión de comprobar en el capítulo cuarto de nuestro trabajo, Sanz utiliza este sencillo esquema cadencial en todos sus pasacalles rasgueados y siempre como patrón armónico inicial en los pasacalles punteados del tercer libro, aunque posteriormente lo vaya modificando en éstos últimos mediante la introducción de otros acordes entre los fundamentales del citado esquema.

Con todo, partiendo de esta sencilla estructura armónica se desarrollan todos los patrones posteriores. Tal fórmula armónica parece especialmente apropiada para un *passacaglio* con función de *intonazione* (preludio) para una pieza vocal. El *passacaglio* podría dar al cantante el tono, orientación sobre el ambiente tonal, posiblemente un indicio del ritmo y del “afecto” de la canción que sigue, dependiendo de la habilidad (destreza) y del gusto del intérprete. Si la canción fuera estrófica, el *passacaglio* posiblemente volvería a escucharse – como bien sugiere su otro nombre de *ritornello* – entre las estrofas. Conviene añadir igualmente que el hecho de que el libro de Montesardo trate exclusivamente de danzas nos sugiere que el *passacaglio* fue un *ritornello* también para las danzas. De hecho, prácticamente todas las referencias de Montesardo a estas fórmulas armónicas son enunciadas de la misma manera, como “passacaglie o vero ritornelli”.

---

<sup>91</sup> De modo específico y ocasional, designamos con números romanos en mayúsculas los grados sobre los que resulta un acorde mayor, y de la misma manera pero en minúsculas los grados cuyos acordes son menores.

De la asociación de los dos términos podemos concluir que Montesardo considera los pasacalles no como piezas en sí mismas sino como introducciones (preludios), pasajes intermedios (interludios) o conclusiones (postludios) de otras piezas. Sólo esta diversa funcionalidad puede justificar la inclusión de un *passacaglio* en cada tonalidad. De esto se desprende que el guitarrista tenía que saber cómo tocar un *passacaglio* que encajara con una pieza en cualquier tonalidad que ésta estuviera. Al mismo tiempo, un grupo o sección completa de *passacagli* ofrecía también los más excelentes ejercicios para que el guitarrista principiante aprendiera los acordes básicos de su instrumento. Consecuentemente, llega a ser frecuente en libros de guitarra posteriores el comenzar con un alfabeto de letras y series de *passacagli* para todas ellas, todo lo cual no fue sino una especie de catálogo del campo musical de acción de la guitarra. Como veremos más adelante, Sanz también presenta en su *Instrucción de Música* el citado “Alfabeto italiano” que, junto con el “Laberinto”, le servirá para enseñar al lector de su tratado a tañer un pasacalle en 24 modos (entiéndanse, “tonalidades”) diversos y, a través de las oportunas Reglas, a inventarse tantas diferencias (=variaciones) como quiera<sup>92</sup>.

Además de mostrar la secuencia armónica I-IV-V-I, ya sea en modo mayor o en menor, los *passacagli* de Montesardo presentan compás ternario, aun cuando la notación empleada por el autor, en este sentido, es bastante imprecisa.

A todo esto hemos de añadir el hecho de que los primeros ejemplos musicales de *passacagli* aparecen en esta fuente. Como ya hemos visto, constan de una breve frase musical y, desde el punto de vista funcional, son *ritornellos* a todos los efectos. Por último, según Hudson los *passacagli* de Montesardo aparecen tanto en modo mayor como en menor. Resulta interesante señalar el contexto sonoro de la tonalidad bimodal clásica que Hudson utiliza para clasificar los pasacalles, el cual puede resultar válido pero no debemos considerarlo, en absoluto, el único. En este sentido, hemos de tener en cuenta que la teoría musical del Barroco describe otros sistemas de organización sonora más en consonancia – al menos en un principio – con el espíritu musical del momento, como el sistema de los ocho modos eclesiásticos (am-

---

<sup>92</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 6v.

pliado a doce en el Renacimiento) o el de los ocho Tonos de Canto de Órgano<sup>93</sup>. Cuando en el capítulo cuarto de nuestra investigación, abordemos en profundidad el análisis de los pasacalles de Gaspar Sanz expondremos nuestra opinión acerca de si pueden adscribirse por su sonoridad a los Tonos de Canto de Órgano o a la moderna tonalidad bimodal.

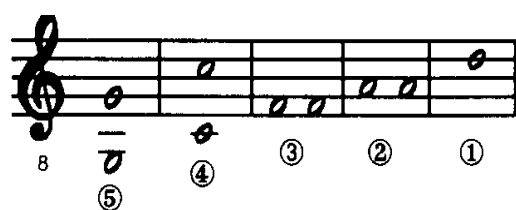
## 2.2. Benedetto Sanseverino

Al igual que hemos visto en los pasacalles de Montesardo características que posteriormente Sanz adoptará en los suyos, el estudio de los pasacalles de Sanseverino y de los siguientes guitarristas nos revelará nuevos rasgos musicales que, en buena parte, influirán también en los de Sanz. De este modo, establecemos las claves que nos permitirán entender mejor los pasacalles de nuestro ilustre aragonés.

En 1620, Sanseverino publicó en Milán un tratado titulado *Intavolatura facile delli passacalli, ciaccone, saravande, spagnolette, fulie pavaniglie, pass'emezzzi, correnti y altre varie suonate composti, y accomodate per la chitarra alla spagnuola*.

Conviene decir previamente que en este tratado encontramos una de las pocas excepciones a la afinación *la-re-sol-si-mi* de la guitarra barroca que, por regla general, casi todos los guitarristas del momento adoptan. Sanseverino describe la siguiente afinación de la guitarra:

### Ejemplo 19



Afinación empleada por Sanseverino.  
(Bordás y Arriaga: *La Guitarra Española*, p. 73).

<sup>93</sup> Estos Tonos son explicados, entre otros, por Fray Pablo Nassarre en sus *Fragmentos Músicos* (Madrid, 1700).



En lo referente a la notación, Sanseverino sigue utilizando el Alfabeto de acordes de Montesardo, pero con ligeras diferencias: estos acordes se indican mediante letras mayúsculas.

También presenta una nueva serie de acordes, designados por letras minúsculas, que no son sino transposiciones (normalmente hacia el agudo) de los acordes señalados en mayúscula. Sin embargo, el rasgo significativo de la notación de Sanseverino es la designación exacta del ritmo, realizando así una importante y singular contribución en relación con nuestro entendimiento de estas piezas, ya que es el único de estos primeros guitarristas que incluye no sólo una unidad de medida (compás) sino también barras de compás (líneas divisorias) y la duración de las notas (figuras).

Las primeras 28 páginas del tratado presentan largas series de *passacagli*, cuatro por cada letra del Alfabeto. Precediéndolos leemos el siguiente título: “*Passacagli* fáciles variados de cuatro maneras, compuestos sobre todas las letras del alfabeto, necesarios para ser practicados por todos aquellos que deseen aprender a tocar la guitarra española”<sup>94</sup>. En los Ejemplos 20 a 23 mostramos los cuatro *passacagli* por la letra A y sus transcripciones a notación moderna. El primer ejemplo musical de cada autor que estudiemos mostrará la escritura completa de los acordes, para que veamos así la relación exacta entre dicha escritura y el bajo al que se puede reducir. En la transcripción de los ejemplos posteriores se ofrecerá únicamente la línea del bajo.

Como puede verse, el *passacaglio* del primer modo (Ej. 20) muestra una simple y natural disposición de acordes y rasgueos en compás ternario. El del segundo modo (Ej. 21) muestra una variación en la dirección del rasgueo. El del tercer modo (Ej. 22) muestra una variación en el compás, cambiándolo de ternario a binario, y despliega patrones rítmicos nuevos añadiendo grupos de corcheas. Finalmente, el *passacaglio* del cuarto modo (Ej. 23) traslada los puntos en los que el acorde cambia, de manera que los nuevos acentos naturales creados por los cambios de acorde no coinciden con los acentos recurrentes y regulares establecidos por las barras de compás.

---

<sup>94</sup> Citado en HUDSON, R.: *The Development of Italian Keyboard Variations ...*, *op. cit.*, p. 44. Traducción propia.

## Ejemplo 20

The image displays a fretboard diagram and a musical score for Example 20. The fretboard diagram is a single staff with a treble clef and a diamond-shaped marker above the first fret. It is divided into four sections labeled A, B, C, and A, with vertical tick marks indicating fret positions. Below the fretboard is a musical score in G major, 3/4 time, consisting of two staves. The first staff contains a series of chords, and the second staff contains a melodic line. Below the musical score, the text "G major: I IV V I" is written, corresponding to the sections of the fretboard diagram.

Sanseverino: *Passacaglio del primer modo sobre la letra A.*  
(R. Hudson: *The Development of Italian Keyboard Variations on the Passacaglio and Ciaccona from Guitar Music in the 17th Century*, op. cit., p. 44).

## Ejemplo 21

The image displays a fretboard diagram and a musical score for Example 21. The fretboard diagram is a single staff with a treble clef and a diamond-shaped marker above the first fret. It is divided into four sections labeled A, B, C, and A, with vertical tick marks indicating fret positions. Below the fretboard is a musical score in G major, 3/4 time, consisting of two staves. The first staff contains a series of chords, and the second staff contains a melodic line. Below the musical score, the text "G major: I IV V I" is written, corresponding to the sections of the fretboard diagram.

Sanseverino: *Passacaglio del segundo modo sobre la letra A.*  
(R. Hudson: op. cit., p. 45).

## Ejemplo 22

The image shows two musical representations. The top part is a guitar fretboard diagram with a treble clef and a C-clef on the first line. The fretboard is marked with vertical lines representing frets. Above the fretboard, there are four pairs of eighth notes, each pair corresponding to a fret position labeled A, B, C, and A below the fretboard. The bottom part is a bass staff with a treble clef and a C-clef on the first line. It contains a single melodic line with eighth notes. Below the staff, the chord progression is indicated as G major: I IV V I.

Sanseverino: *Passacaglio del tercer modo sobre la letra A.*

(*Ibid.*).

## Ejemplo 23

The image shows two musical representations. The top part is a guitar fretboard diagram with a treble clef and a C-clef on the first line. The fretboard is marked with vertical lines representing frets. Above the fretboard, there is one pair of eighth notes corresponding to a fret position labeled A. The bottom part is a bass staff with a treble clef and a C-clef on the first line. It contains a single melodic line with eighth notes. Below the staff, the chord progression is indicated as G major: I IV V I.

Sanseverino: *Passacaglio del cuarto modo sobre la letra A.*

(R. Hudson: *op. cit.*, p. 46).

En los ejemplos anteriores podemos comprobar que el patrón armónico del *passacaglio* sigue siendo el empleado por Montesardo: I-IV-V-I. Las rayitas verticales que aparecen encima o debajo de la línea horizontal indican el sentido del rasgueo: hacia arriba en el pri-

mer caso, hacia abajo en el segundo. Por lo demás, el procedimiento de variación comienza en un nivel muy sencillo, preservando siempre la secuencia armónica.

En la mayor parte de los casos, exceptuando algunas variantes rítmicas que aparecen en ciertos *passacagli* del tercer modo escritos sobre algunas de las posteriores tonalidades del Alfabeto, los cuatro *passacagli* que Sanseverino escribe para cada una de las otras tonalidades (letras) del Alfabeto son idénticos a éstos que hemos visto para la letra A (Sol Mayor). En las tonalidades menores, se utiliza en ocasiones el acorde mayor sobre el IV grado, pero el patrón armónico es normalmente  $i - iv - V - i$ . También aparece en algunos *passacagli* en la tonalidad de Mi Mayor un acorde menor sobre el IV grado o un acorde de Do Mayor reemplazando al IV grado. Y en la tonalidad de Si b Mayor aparece el II grado en lugar del V.

No obstante, salvo estas excepciones, las características de los *passacagli* de Sanseverino se pueden resumir de la siguiente manera:

- Constan de una sola frase musical.
- El patrón armónico es siempre  $I - IV - V - I$ .
- La tonalidad puede ser mayor o menor.
- El metro o compás puede ser binario o ternario.
- En cada *passacaglio* se emplea una gran variedad de diseños rítmicos y diversas modalidades de rasgueado.

Tres de estas características las adopta posteriormente Sanz en sus pasacalles. Además del esquema cadencial  $I - IV - V - I$  como fórmula armónica básica, Sanz compone pasacalles por todos los Tonos (traducibles a “tonalidades” en el sentido moderno del término, tanto mayores como menores). Asimismo, nuestro autor escribe la mitad de sus pasacalles en “Compasillo” (compás binario) y la otra mitad en “Proporción” (ternario).

Por otra parte, en el caso de Sanseverino, tal variedad de elementos dentro de sus *passacagli* justifica plenamente su utilización como *ritornelli*, pues con ello se podía indicar – ya fuese ejecutado el pasacalle

como pieza introductoria o como interludio – la tonalidad, el compás, el ritmo y el afecto (carácter, etc.) de la danza o canción a la que iba asociado.

### 2.3. Giovanni Ambrosio Colonna

Este laudista y guitarrista italiano publicó una serie de cuatro libros de guitarra entre los años 1620 y 1623, a los que hemos de añadir una reedición completa de los cuatro libros fechada en 1637, cuyo facsímil hemos consultado para este trabajo. El título completo de esta reedición es: *Intavolatura di chitarra spagnuola del primo, secondo, terzo y quarto libro ... dove si contengono Passacalli semplici, & Passeggiati, Follie, Pass'emezzi, Gagliarde, & altre Suonate concertate a due, e tre Chitarre differenti ... Nuonamente ristampata a compiacenza de' Virtuosi.*

Con respecto a la notación, Colonna sigue utilizando la tabla de acordes (Alfabeto) de Montesardo, si bien añade series completas de nuevos acordes que resultan de la transposición de los primitivos. Por otra parte, en las piezas más sencillas el compás es la única indicación de medida que aparece mientras que, en aquellas piezas más elaboradas, se especifica la duración de cada nota sobre la pauta. Asimismo, las líneas divisorias o barras de compás no siempre se emplean.

El libro de Colonna comienza con 25 *passacalli* de una sola frase musical “sopra ad ogni lettera dell’alfabetto”<sup>95</sup> (“sobre todas las letras del alfabeto”). Salvo muy escasas excepciones, todos ellos presentan el patrón armónico I-IV-V-I y utilizan el mismo diseño rítmico. Así, la transcripción del primero de estos *passacalli* – teniendo en cuenta el sentido de los rasgueos anotado en el impreso – sería la siguiente:

---

<sup>95</sup> COLONNA, G. A.: *Intavolatura di chitarra spagnuola ...*, p. 7.

## Ejemplo 24



Colonna: *Passacallo sopra l'A*, p. 7. (Véase la tablatura en el Anexo II).  
(R. Hudson: *The Development of Italian Keyboard Variations on the Passacaglio and Ciaccona from Guitar Music in the 17th Century*, *op. cit.*, p. 57).

La reducción del pasacalle anterior a la línea de bajo es la que se ofrece a continuación:

## Ejemplo 25



(R. Hudson: *op. cit.*, p. 58)

Debemos señalar aquí que el patrón de rasgueo que observamos en los pasacalles de Colonna es el mismo que Sanz utilizará décadas más tarde en sus pasacalles rasgueados. Nuestro ilustre calandino tomará de este autor italiano el patrón de rasgueo para los citados pasacalles.

Por otra parte, a diferencia de Sanseverino – cuya principal preocupación se manifestaba en el aspecto rítmico – el interés de Colonna reside en la manipulación o reorganización de la estructura armónica interna y la construcción de pasacalles constituidos por varias frases musicales encadenadas. La plasmación de estas intenciones queda patente en un gran grupo de piezas tituladas *Passacalli passegiati*.

“Passeggiati” es precisamente una de las primeras palabras que se encuentran en todos los libros de guitarra de la época; una de sus posibles traducciones podría responder al calificativo de “variados”.

Por un lado, encontramos bajo esta denominación un total de treinta y nueve *passacagli* de una sola frase, todos ellos con la métrica, ritmo y patrón de rasgueo ofrecidos en los Ej. 24 y 25, veinte de ellos en modo mayor y diecinueve en menor. Por otro lado, figuran también bajo este título cuatro piezas en las que Colonna comienza a aplicar al *passacaglio* la “composición de frases en cadena”. En dos de estas piezas, la técnica de la variación se lleva a cabo cambiando en algunas de las frases el patrón armónico. Ofrecemos a continuación la transcripción de una de ellas:

### Ejemplo 26

Colonna: *Passacallo passeggiato sopra l'B*, p. 11. (Véase la tablatura en el Anexo II).  
(R. Hudson: *op. cit.*, p. 52).

Como puede verse, las tres primeras frases de la pieza muestran el patrón armónico I-IV-V-I (denominada S, en la nomenclatura empleada por Hudson), la 4ª y 5ª frases adoptan el patrón I-V-IV-V-I (S<sub>5</sub>), la 6ª frase exhibe la fórmula I-V-vi-V-I (D<sub>56</sub>) y la 7ª el patrón I-V-vi-IV-V-I (S<sub>56</sub>).

En las otras dos piezas, la variación se consigue por modulación a una nueva tonalidad. Una de ellas, cuya transcripción mostramos en el Ej.

27, comienza con dos frases idénticas que presentan la fórmula S en la tonalidad de Si bemol Mayor; en la tercera frase se produce una modulación a Sol menor, terminando la pieza con una cuarta frase en ésta última tonalidad sin cambio del patrón armónico empleado (S). Aunque de manera tímida, este ejemplo constituye una de las primeras muestras del empleo de la modulación como factor determinante en el diseño formal del pasacalle, aspecto éste que en el caso de los guitarristas italianos alcanzará una notoria relevancia.

### Ejemplo 27

Colonna: *Passacallo passeggiato sopra l'O*, p. 10. (Véase tablatura en el Anexo II).  
(R. Hudson: *op. cit.*, p. 62).

Situadas entre las obras más elaboradas del libro de Colonna figuran tres piezas tituladas *Aria de passacallo*. En este momento, el término “Aria” no designa – como sí lo hará más adelante – un fragmento operístico destinado al lucimiento vocal del solista o solistas. Por el contrario, su significado original era equivalente al de “modo”, “esquema”, “manera”, “plan”, “disposición”, etc. En el libro de Colonna la encontramos unida a otras palabras en títulos como *Aria di ruggiero*, *Aria sopra la folia*, *Aria di Firenze*, etc. En un sentido amplio, puede traducirse sencillamente por “pieza”, pero todo parece indicar que el “plan”, “disposición” u “organización” de la pieza daba a entender la aparición de variaciones, ya fueran éstas improvisadas o escritas. De este modo, *Aria de pasacallo* podía designar una “pieza basada en el passacaglio”, que en la mayor parte de los casos equivalía a “variaciones sobre el passacaglio”. Por otra parte, aunque el título de la pieza sugiere una intención de querer acercarse al ámbito de la música ins-



trumental pura alejada de cualquier cometido funcional, en nuestra opinión, su brevedad, su sencillez compositiva y su técnica completamente rasgueada descartan su consideración como una obra autónoma.

Estas piezas que Colonna denomina *Aria de passacallo* (o de *passagallo*) aparecen como versiones un poco más complejas de algunos de sus *Passacalli passeggiati*, preferentemente de aquellos constituidos por varias frases. En las tres *Arie di passacallo* observamos nuevamente que el empleo de la modulación a tonalidades cercanas es el principal elemento de variación. Los cambios de patrón armónico son mínimos. Veamos para ello el siguiente ejemplo:

### Ejemplo 28

Colonna: *Aria de Passagallo*, p. 45. (Véase la tablatura en el Anexo II).  
(*Ibid.*).

Como puede apreciarse, después de las dos primeras frases con el patrón armónico I-IV-V-I (S) en la tonalidad de Si b Mayor – ambas repetidas de nuevo – la 3ª frase modula de Sib a Fa, la siguiente de Fa a Do y la última de Do a Sol menor, en la cual concluye. Asimismo, observamos que incluso en las frases modulatorias se utiliza esencialmente el mismo patrón armónico que en las dos primeras.

Así pues, los pasacalles de Colonna constituyen el primer signo de interés por el efecto del planteamiento tonal y su influencia en la forma. Varios de estos pasacalles constan de frases en cadena sometidas a los procesos de variación ya comentados. El compás es siempre ternario y el diseño rítmico adoptado es idéntico en todos los casos. Por lo que respecta al modo, los *passacagli* de este autor aparecen divididos en proporción casi igual en mayores y menores.

Además del patrón de rasgueo mencionado, en los pasacalles de Sanz encontramos tres elementos más que provienen de Colonna, como son la composición de los mismos en series de frases o variaciones, el cambio de la fórmula o patrón armónico prototípico en algunas de las variaciones y, finalmente, la utilización ocasional de modulaciones.

## 2.4. Carlo Milanuzzi

En 1625 se publica en Venecia el *Secondo scherzo delle ariose vaghezze* de Carlo Milanuzzi<sup>96</sup>. Pese a tratarse esencialmente de un libro de canciones, tiene interés para nosotros el hecho de que incluya algunas piezas fáciles para la guitarra española.

Salvo escasas excepciones, el Alfabeto de acordes empleado en este libro es prácticamente igual al de Montesardo. El ritmo se indica mediante compases y barras de compás pero no se muestran en ningún momento las duraciones de las notas. Presumiblemente, éstas pueden deducirse del patrón de rasgueo utilizado, ya sea hacia arriba o hacia abajo.

Aproximadamente hacia la mitad de su colección de piezas fáciles para la guitarra aparecen algunos *Passagalli diversi*, en total seis. Todos ellos presentan dos frases musicales, compás binario e idénticos valores de nota y patrones de rasgueo. En relación con la modalidad – entendida en el contexto moderno que Hudson plantea en su análisis – uno de los *passacagli* está en tonalidad menor y los otros cinco en mayor. En cuanto a las fórmulas armónicas, existe una

---

<sup>96</sup> Citado en HUDSON, R.: *The Development of Italian Keyboard Variations ...*, *op. cit.*, p. 67.

cierta variedad de ellas si bien cabe señalar el claro predominio de la I-IV-V-I (S), y la inserción en ocasiones del séptimo grado en dicha fórmula, resultando así el patrón I-VII-IV-V-I (S<sub>7</sub>). A modo de ejemplo, ofrecemos la transcripción del primer *passacaglio* de este libro, en el que podemos apreciar las características comentadas:

### Ejemplo 29

The image shows a musical score for a piece titled 'Passacaglio sopra l'A.' by Milanuzzi. It consists of two staves. The upper staff is a complex rhythmic pattern of chords in G major. The lower staff is a simplified harmonic line with notes and rests, with brackets above it labeled 'S' and 'S7' indicating the harmonic patterns. Below the lower staff, the chord sequence is written as: G major: I IV V I VII IV V I.

Milanuzzi: *Passacaglio sopra l'A.*

(R. Hudson: *The Development of Italian Keyboard Variations on the Passacaglio and Ciaccona from Guitar Music in the 17th Century*, op. cit., p. 68).

Debemos destacar que el patrón armónico S<sub>7</sub>, resultado de intercalar un VII grado natural (esto es, no sensibilizado) entre el I y el IV, también será utilizado frecuentemente por Sanz en sus pasacalles punteados.

Finalmente, señalemos que en el libro de Milanuzzi encontramos *ritornelli* asociados a doce de sus piezas. Exceptuando algún discreto cambio en el ritmo – en función, lógicamente, de la pieza a la que se subordinan –, estos *ritornelli* son prácticamente iguales a los *passacagli*, lo que demuestra su todavía idéntica funcionalidad.

## 2.5. Pietro Millioni

Este autor publicó su *Quarta impressione del primo, secondo et terzo libro d'intavolatura di chitarra spagnola*<sup>97</sup> en Roma en 1627. Millioni continúa utilizando los acordes de Montesardo y los acordes transportados de Colonna. Asimismo, en su libro no aparecen tampoco signos de notación rítmica.

El libro comienza con doce *Passacagli diversi*, todos ellos de una sola frase musical, con el patrón armónico I-IV-V-I (S) y con el mismo diseño rítmico. El modo es en unos casos mayor y en otros menor. Con tales rasgos, no cabe duda de que funcionalmente podríamos considerarlos como *ritornelli*.

Mayor interés musical poseen otras piezas de este libro como, por ejemplo, una que lleva por título *Mutanze di passacaglij*. La palabra “mutanze” significa “variaciones”, lo cual es fácilmente deducible por el frecuente uso que de ella se hace en esta fuente. Así, “*Mutanze di passacaglij*” equivale a decir “variaciones sobre el *passacaglio*”. En este sentido, recordemos que Colonna empleó la denominación *Aria de passacallo* para indicar exactamente lo mismo. Esta circunstancia nos induce a pensar que estamos ante piezas que se encaminan hacia la independencia funcional pero que, según las razones que hemos expuesto con anterioridad, todavía no la alcanzan. Pese a ello, es evidente que su mayor nivel de desarrollo constructivo las diferencia de otras de factura mucho más sencilla como los doce *Passacagli diversi* que dan comienzo al libro de Millioni y que son, sin duda, meros *ritornelli*.

---

<sup>97</sup> Citada en HUDSON, R.: *op. cit.*, p. 70.

Ofrecemos seguidamente la transcripción de esta *Mutanze di passacaglij*:

### Ejemplo 30

Millioni: *Mutanze di Passacaglij*, p. 12.  
(R. Hudson: *op. cit.*, p. 73).

Como puede verse, la pieza presenta un total de siete frases encadenadas que, a excepción de la sexta, se ajustan al patrón armónico I-IV-V-I (S) característico del pasacalle. Al igual que ocurría en Colonna, las variaciones se producen fundamentalmente en el plano armónico, mediante el empleo de modulaciones. Las tonalidades utilizadas muestran un estrecho grado de vecindad. Como podemos observar, el recorrido armónico que el autor lleva a cabo a lo largo de las siete frases – todas en tonalidades menores – es el siguiente: g (Sol menor) – a (La menor) – a – g – f (Fa menor) – f – g. Existe, por tanto, una interesante simetría tonal con una primera modulación de sol menor a la menor y después – en sentido contrario – de Sol menor a Fa menor.

Cabe señalar también que en el libro de este autor aparecen dos *passacagli* de una sola frase, cada uno de los cuales sigue a un *Aria nova* y a un *Aria nova con mutanza*, respectivamente. Ambos *passacagli* presentan la fórmula armónica habitual I-IV-V-I (S), si bien uno está en Re menor y el otro en Sol Mayor. Tanto uno como otro aparecen con

anterioridad entre los doce *passacagli diversi* que figuran al comienzo del libro. Por último, con respecto a su funcionalidad existen factores que sugieren la utilización de estos dos *passacagli* simplemente para rellenar espacio en las páginas donde aparecen, si bien cabe también la posibilidad de que se emplearan como *ritornelli* en relación con alguna de las dos piezas a las que siguen.

En resumen, podemos decir que los *passacagli* de Millioni están compuestos tanto en modo mayor como en menor y que constan de frases de cuatro compases en las que se utiliza predominantemente la fórmula armónica I-IV-V-I. Dichas características se apreciarán igualmente en los pasacalles de Sanz. Asimismo, advertimos en algunos ejemplos concretos el mismo proceso de expansión formal ya observado en el libro de Colonna, siendo la modulación el principal factor que promueve la variación en la pieza. Tal expansión formal podría ser indicador de un todavía tímido abandono del *passacaglio* de su primitiva función como *ritornello*, en aras de ir adentrándose paulatinamente en el ámbito de la música instrumental pura, si bien, pensamos que será con Sanz cuando el pasacalle dé (al menos, en buena parte de los casos) en España el gran salto hacia su plena autonomía. Llegado el momento, expondremos las razones que justifican este hecho.

## 2.6. Foriano Pico

Aunque en la portada de su libro *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*<sup>98</sup> encontramos el año de 1608 como fecha de su publicación, la edición facsímil que hemos consultado señala la reimpresión de la obra en 1628. Por otra parte, a la vista del contenido y de la notación de las piezas del tratado, nos inclinamos del lado de quienes apuntan este último año como fecha mucho más probable de publicación. No obstante, quede constancia de que tal fecha no la ofrecemos como un dato cierto, sino como un dato posible.

---

<sup>98</sup> PICO, F.: *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*, Nápoles, Giovanni Francesco Paci, 1608. (Ed. facsímil consultada: Ginebra, Minkoff, 1981).

En relación con la notación, ésta sigue siendo exclusivamente rasgueada y continúa empleando tanto los acordes habituales del Alfabeto guitarrístico como otros que son el resultado de su transposición. Señalemos también que en una sección de su libro Pico describe nuevos tipos de acordes que posteriormente emplea, si bien no vamos a detenernos en este punto por considerarlo alejado de los objetivos establecidos para nuestra investigación. En materia rítmica, aunque este autor parece mostrar interés por la variedad y experimentación, su libro adolece de una notación precisa en este aspecto. De hecho, en bastantes ocasiones se percibe una notable falta de relación entre el ritmo de una pieza y el patrón de rasgueo empleado en ella, lo que da lugar a que algunos esquemas de rasgueo pueden transcribirse de diversos modos, todos ellos igualmente válidos. Por esta razón, optaremos por hacer una descripción general de los *passacagli* pero sin ofrecer, en el caso de este autor, transcripción alguna de los mismos.

El libro de Pico contiene, entre las piezas denominadas en el índice *Sonate ordinarie*, cuatro *passacagli* cada uno con un patrón de rasgueo distinto. Dos de estos *passacagli* constan cada uno de dos frases musicales con patrón armónico S y en tonalidad mayor. Los otros dos constan de una sola frase musical con patrón armónico I-V-VI-IV-V-I (S<sub>56</sub> en la nomenclatura de Hudson) y tonalidad menor. Por otra parte, entre las piezas denominadas en el índice *Sonate passeggiate* figuran dos *Passacagli*<sup>99</sup> de unas siete u ocho frases musicales cada uno. Pese a la falta de una notación rítmica precisa, podemos destacar los siguientes hechos: los dos se hallan en tonalidad menor y como procedimientos de variación apreciamos en ambas piezas cambios de tonalidad y cambios en el patrón armónico empleado. Según Hudson, tales hallazgos evidencian en el pasacalle una preferencia cada vez mayor por tonalidades menores, así como su expansión formal mediante los procedimientos de variación señalados.

---

<sup>99</sup> La terminología utilizada para designar el pasacalle en estas primeras fuentes guitarrísticas es extraordinariamente variada. Creemos oportuno no detenernos en comentar tales disquisiciones lingüísticas, por considerar que rebasan los límites de nuestro trabajo y que pueden ser estudiadas en futuras investigaciones.

## 2.7. Giovanni Paolo Foscarini

Este autor publicó diversos libros de guitarra en las primeras décadas del siglo XVII, desconociéndose la fecha de publicación de muchos de ellos. Se sabe, por ejemplo, que los dos primeros libros de su *Intavolatura di chitarra spagnola* fueron publicados en Macerata en 1629. A ellos se añadieron posteriormente un 3º y un 4º libro, pero sin que apareciera el año de publicación. En cualquier caso, su obra más completa – que recoge prácticamente todas las anteriores y añade además un 5º libro – es *Li cinque libri della chitarra alla spagnola*<sup>100</sup> (Roma, 1640). Será, pues, esta última obra en su edición facsímil la que utilizemos para comentar los pasacalles de este autor.

Digamos previamente que la nueva combinación de técnicas rasgueada y punteada que Foscarini imprime a muchas de sus piezas es un hecho decisivo en la Historia de la guitarra y constituyó un gran avance con respecto a la factura<sup>101</sup> más elemental de las piezas compuestas hasta entonces (exclusivamente rasgueadas). Básicamente, el estilo de Foscarini es el resultado de asignar al contrapunto una importancia similar a la textura acórdica. De la combinación de ambas texturas surgió una curiosa mezcla en la que se alternaban – incluso dentro de una misma frase – un contrapunto melódico preciso con los ya familiares acordes sin una línea de bajo claramente definida. Ello trajo como consecuencia la irrupción de las disonancias (cromatismos, notas de paso, etc.) en la música para guitarra, con el consiguiente aumento de la tensión emocional en las obras.

Asimismo, hemos de tener en cuenta que Foscarini fue un guitarrista que se desarrolló en ambientes aristocráticos y que viajó – con anterioridad a 1621 – a los países del norte de Europa, en los que el laúd y su tradicional estilo de escritura todavía se apreciaban. El resultado de ello fue su innovadora combinación de la textura contrapuntística del laúd con la escritura acórdica de la guitarra lo cual, desde el punto de vista interpretativo, se tradujo en una mezcla de técnicas punteada y rasgueada que dio origen a un nuevo concepto de obra escrita para

---

<sup>100</sup> FOSCARINI, G.P.: *Li cinque libri della chitarra alla spagnola*, Roma, s. imp., 1640. (Ed. facsímil consultada: Firenze, SPES, 1979).

<sup>101</sup> Del latín *factus, facta, factum*. (pp. de *facio*: hacer, construir). Entiéndase el “modo de estar hecha, construida o elaborada” una pieza musical, en este caso.





No parece que a Foscarini le preocupe mucho la introducción de una gran variedad rítmica en estas piezas, ya que todos estos *passacalli* iniciales presentan el mismo patrón rítmico. La única indicación de ritmo que figura en ellos es el compás dado al inicio de cada pauta.

A excepción de las *sonate semplice* – que ocupan las 13 primeras láminas de la obra – Hudson divide las piezas de los libros de Foscarini en tres categorías: piezas del periodo temprano, del periodo intermedio y del periodo final o tardío. Al periodo temprano pertenecerían las piezas comprendidas entre las páginas 15 y 30, al periodo intermedio las comprendidas entre las páginas 31 y 69 y al periodo tardío las comprendidas entre las páginas 70 y 102 (con la que termina el 4º libro). Con la finalidad de estudiar la evolución del pasacalle en la obra de este autor – al que Sanz hace referencia en la *Instrucción de Música* – y con objeto de comprobar su influencia posterior en la de nuestro calandino, ofrecemos a continuación un listado de los *passacagli* pertenecientes a cada periodo como introducción a su estudio posterior; indicamos también las páginas de *Li cinque libri* de Foscarini en las que se encuentran:

### Periodo temprano

	Página
<i>Passacaglio spagnolo</i>	18
<i>Capriccio sopra il passacaglio</i>	20
<i>Passacalli passeggiati</i>	21

### Periodo intermedio

<i>Passacalli passeggiati sopra l'E</i>	32
<i>Capriccio sopra il passacaglio</i>	35
<i>Passacaglio</i>	37

<i>Passacaglio passeggiato sopra la +</i>	44
<i>Passacaglio passeggiato sopra il D</i>	50

### Periodo tardío

<i>Passacaglio passeggiato sopra L</i>	71
<i>Passacaglio</i>	75
<i>Passacaglio passeggiato sopra l'X</i>	76
<i>Passacaglio passeggiato sopra P</i>	78
<i>Passacaglio variato sopra l'+</i>	79
<i>2ª parte del passacaglio variato sopra l'+</i>	80
<i>Passacaglio passeggiato sopra la lettera del O</i>	81
<i>2ª parte del Passacagli variati sopra l'O</i>	82
<i>Capriccio sopra l'L passacaglio variato</i>	83
<i>2ª parte del passacaglio spagnolo sopra l'L</i>	84
<i>Passacaglio passeggiato sopra l'</i>	85
<i>2ª parte del Passacaglio Variato sopra l'D</i>	86
<i>Passacaglio variato sopra l'E</i>	87
<i>2ª parte del passacaglio variato sopra l'E</i>	88
<i>Capriccio sopra il passacaglio del X variato</i>	89
<i>2ª parte del capriccio variato sopra l'X</i>	90
<i>Passacaglio variato in cordatura diferente</i>	100

Todas las piezas anteriores tienen entre 2 y 31 frases o variaciones. Como puede comprobarse, las variaciones sobre el *passacaglio* se designan con nombres como *capriccio*, *variato* o *passeggiato*. También debe destacarse que la palabra *passeggiato* se utiliza en esta fuente exclusivamente para el *passacaglio*, lo que indica que Foscarini continúa la tradición iniciada por Colonna en 1620. En tal sentido, la palabra *passeggiato* se asoció también a otras formas.

Procederemos, a continuación, a analizar y comentar algunas de las piezas anteriormente enumeradas.

Para no extendernos mucho y con el fin de apreciar la evolución del *passacaglio* en este autor tomaremos como ejemplos representativos el *Passacalli passeggiati* de la página 21, correspondiente al periodo temprano, y el *Capriccio sopra il passacaglio del X variato* de las páginas 89 y 90 perteneciente al periodo tardío. Las tablaturas de dichas piezas se ofrecen en los Anexos de nuestro trabajo.

Las transcripciones que ofrecemos de estas obras se han realizado a dos claves, como si se tratara de una transcripción para piano, con el fin de mostrar los sonidos reales que resultarían en la interpretación. Asimismo, se incluye un pentagrama adicional con las fundamentales de cada uno de los acordes que se forman, lo cual facilita enormemente la comprensión del patrón o patrones armónicos que resultan en cada frase.

Bajo cada fundamental se indica con una cifra el número de grado que ocupa en la tonalidad correspondiente; sobre las fundamentales de cada frase figura escrito el patrón o fórmula armónica a que éstas han dado lugar. Cada frase se señala mediante una línea curva que muestra su extensión y aparece numerada mediante una cifra rodeada de un círculo.

Finalmente, señalemos que los acordes que se rasgúan hacia abajo figuran en la transcripción con la plica en dicho sentido, mientras que los que se rasgúan hacia arriba llevan la plica en sentido opuesto.

Examinemos a continuación la primera de estas transcripciones:

### Ejemplo 32

The image displays a musical score for guitar, titled "Ejemplo 32". It consists of four systems of notation, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into four sections, each marked with a circled number (1, 2, 3, 4) and a specific guitar fingering code (S56, S373, D436, D521).  
System 1: Treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first six measures. Bass clef staff contains a bass line with a slur over the first six measures. A circled "1" is placed above the first measure of the bass line, and a circled "2" is placed above the sixth measure. The code "S56" is centered below the system. Below the bass line, the fingerings "1 5 6 4 (1) 4 5" are written.  
System 2: Treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first six measures. Bass clef staff contains a bass line with a slur over the first six measures. A circled "3" is placed above the sixth measure of the bass line. The code "S373" is centered below the system. Below the bass line, the fingerings "3 7 3 4 5 1 4 3" are written.  
System 3: Treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first six measures. Bass clef staff contains a bass line with a slur over the first six measures. A circled "4" is placed above the sixth measure of the bass line. The code "D436" is centered below the system. Below the bass line, the fingerings "6 1 5 2 1" are written.  
System 4: Treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first six measures. Bass clef staff contains a bass line with a slur over the first six measures. The code "D521" is centered below the system.

⑤ S576 ⑥

5 1 5 7 6 4 (6) 5 = 1

123432151 ⑦ S

1 2 3 4 3 2 1 5 1 4 (1) 4 (1)

⑧ D4356

5 1 4 3 5 6 5 1

Foscarini: *Passacalli passeggiati*, p. 21. (Véase tablatura en el Anexo II).  
 (R. Hudson: *The Development of Italian Keyboard Variation...*, *op. cit.*, pp. 179-180).

Es importante darnos cuenta de que Foscarini emplea en piezas como ésta tres texturas musicales diferentes: una basada en acordes rasgueados, otra completamente lineal y una tercera que comprende todas las mezclas y variantes posibles de las dos anteriores. Las tres texturas coexisten en la pieza, siendo éste uno de los elementos más llamativos en el diseño formal de las mismas. Combinando estos tres tipos de textura dentro de una misma pieza se puede crear un cierto

efecto concertante o de alternancia *tutti-solo*, similar al que surge de un clave o de un órgano por la acción de un doble registro manual. Teniendo en cuenta las características sonoras que presenta un instrumento como la guitarra barroca, es evidente que no se llegue a apreciar claramente ese efecto concertante pero la intención que subyace en la escritura musical se corresponde con ello.

En cuanto a las texturas que presenta esta pieza, si las frases en las que predomina el rasgueado las designamos con “r”, las de punteado con “p” y aquellas en las que se combinan ambas técnicas (a modo de diálogo) las indicamos con “d”, podemos establecer la siguiente distribución:

Frases 1-2	r
3	d
4	r
5-6	p
7	r
8	d

Por lo tanto, observamos que la alternancia de texturas en las distintas frases es un recurso constructivo que garantiza en esta pieza el principio barroco del contraste. Como estudiaremos en el capítulo cuarto de nuestro trabajo, Sanz logra en sus pasacalles punteados un gran equilibrio de técnicas (rasgueada y punteada) y, por ende, de texturas (acórdica y lineal), rasgo que indudablemente tomó de Foscarini.

Desde el punto de vista armónico, algunas frases de esta pieza presentan fórmulas aparecidas con anterioridad en los libros de guitarra precedentes: es el caso, por ejemplo, de la I-IV-V-I (S) empleada en la frase 7 y la I-V-VI-IV-V-I (S<sub>56</sub>) de la frase 1. Otras, en cambio, presentan fórmulas armónicas nuevas que resultan de una mezcla entre los patrones tradicionales y el contrapunto melódico con el que se

combinan: por ejemplo, la fórmula I-IV-III-V-VI-V-I ( $D_{4356}$ ) de la frase 8 o la que presenta la frase 6, que no se corresponden con ninguno de los esquemas armónicos aparecidos hasta la fecha.

Significativa es también la ausencia de modulaciones en este *Passacalli* (nótese que todas las frases musicales comienzan y terminan en la tonalidad de Sol menor), por lo cual el principio de “variación” queda asegurado mediante la diversidad de patrones armónicos empleados y el contraste de texturas al que hacíamos referencia.

Analícemos ahora el *Capriccio sopra il passacaglio del X variato*, cuya transcripción ofrecemos a continuación:

### Ejemplo 33

The image displays six variations of a musical piece, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The variations are numbered 1 through 6. Variation 1 has a bass line with fingering 1, 5, 4 (6), 5, 1, 5, 6, 7 and harmonic labels S5 and S56. Variation 2 has a bass line with fingering (1), 5, 1, 7 and harmonic labels S76 and S756. Variation 3 has a bass line with fingering 1, 7, 5, 6, 4, 5, 1 and harmonic labels S76 and S756. Variation 4 has a bass line with fingering 1, 7, 5, 6, 4, 5, 1 and harmonic labels S76 and S756. Variation 5 has a bass line with fingering 1, 7, 5, 6, 4, 5, 1 and harmonic labels S76 and S756. Variation 6 has a bass line with fingering 1, 7, 5, 6, 4, 5, 1 and harmonic labels S76 and S756.



The image displays three systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and slurs. Below the bass staff of each system, there are chord symbols and fingering numbers.

**System 1:** The bass staff contains a sequence of notes with a circled 7 and a 'T' above it. The fingering numbers below are: 7 6 5 4 ? 5 1 7 6 5 (1) 5. A '\*' symbol is placed above the first measure.

**System 2:** The bass staff contains a sequence of notes with a circled 8, an S<sub>7</sub> chord symbol, and a circled 9. The fingering numbers below are: 1 7 (1) 4 (1) 4 5 1.

**System 3:** The bass staff contains a sequence of notes with a circled 10, an S<sub>756</sub> chord symbol, and a circled 11. The fingering numbers below are: 5 1 7 5 6 4 5 (1) 5 1.

Musical notation for system 1, top staff. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a melodic line with various note values and rests, including a long note with a fermata.

Musical notation for system 1, bottom staff. Bass clef, key signature of two sharps. The staff contains a bass line with notes and rests. A circled number 12 is positioned above the staff. The label *D56* is written above the staff. Fingering numbers 1, 5, 6, 5 (1), 5 are written below the staff.

Musical notation for system 2, top staff. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with various note values and rests, including a long note with a fermata.

Musical notation for system 2, bottom staff. Bass clef, key signature of two sharps. The staff contains a bass line with notes and rests. A circled number 13 is positioned above the staff. The label *S37* is written above the staff. A circled number 14 is positioned above the staff. The label *S763* is written above the staff. Fingering numbers 1, 3 7, 4 (1), 5, 1, 7 6 3 4 are written below the staff.

Musical notation for system 3, top staff. Treble clef, key signature of two sharps. The staff contains a melodic line with various note values and rests, including a long note with a fermata.

Musical notation for system 3, bottom staff. Bass clef, key signature of two sharps. The staff contains a bass line with notes and rests. A circled number 15 is positioned above the staff. The label *S5* is written above the staff. Fingering numbers 5, 1, 5, 4, 5 are written below the staff.



*p* (21) *S*<sub>756</sub>

(22) \* (23)

*S*<sub>765</sub> (24) *S* (25)

Handwritten musical score for a guitar piece, likely a variation on the Passacaglio. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked with a circled '26' and includes a dynamic marking 'p'. The second system is marked 'MOD.'. The third system includes a circled '27' and a dynamic marking 'S536'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (e.g., 5, 4, 1, 7, 6, 4, b:1765, f#:14321).

Foscarini: *Capriccio sopra il Passacaglio del X variato*, pp. 89-90. (Véanse tablaturas en el Anexo II).

(R. Hudson: *The Development of Italian Keyboard Variations on the Passacaglio and Ciaccona from Guitar Music in the 17th Century*, *op. cit.*, pp. 218-223).

Este pasacalle presenta, como veremos, numerosos aspectos en común con los de Sanz. Para empezar, podemos observar en él una extensión y una complejidad técnica y musical mucho mayores que en el anterior. Esa expansión se aprecia también en los pasacalles de Sanz, pues mientras ocho de ellos no superan las cinco variaciones, encontramos nueve que tienen entre diez y quince variaciones y cuatro pasacalles con entre veinte y veinticinco variaciones. Por

tanto, al igual que en Foscarini, observaremos en los pasacalles de Sanz un considerable aumento de sus dimensiones y de su dificultad interpretativa, como resultado de un nivel creciente de elaboración y de estructuración musical de la pieza.

Por otra parte, si bien resulta difícil estandarizar el comportamiento rítmico en las obras de Foscarini, apreciamos que esta pieza en concreto se inicia con anacrusa de una negra seguida por un ritmo de puntillo, algo habitual en los últimos *passacagli* de este autor. Ese ritmo de puntillo formado por negra-negra con puntillo-corchea es empleado en numerosas variaciones de este pasacalle y Sanz también lo utilizará frecuentemente en sus pasacalles punteados. Cabe destacar que el citado patrón rítmico se utilizó tanto en el pasacalle como en la chacona.

En cuanto a los patrones de bajo empleados, observamos la aparición de fórmulas muy elaboradas y recientes adscritas al *passacaglio* como es el caso de I-VII-VI-IV-V-I ( $S_{76}$ ) en la frase 4, I-VII-VI-V-IV-V-I ( $S_{765}$ ) en la frase 23, I-VII-V-VI-IV-V-I ( $S_{756}$ ) en las frases 5, 10 y 21. Aparecen igualmente patrones armónicos más antiguos como el primitivo u original I-IV-V-I (S) en la frase 24 y I-VII-IV-V-I ( $S_7$ ) en la frase 8, así como otras fórmulas de dudosa adscripción que no vamos a comentar. A todo ello hemos de añadir la presencia del tetracordo descendente I-VII-VI-V-I (señalado en la transcripción con la letra T) en la frase 7, un patrón armónico éste utilizado frecuentemente en frases de *passacaglio*. Cuando analicemos en profundidad los pasacalles de Sanz, veremos que hace uso de fórmulas armónicas como la  $S_7$ , la  $S_{76}$  y el tetracordo tanto ascendente como descendente, patrones que Foscarini ya estaba empleando.

Un hecho significativo que también debemos señalar es la introducción del cromatismo en diseños melódicos que descienden por grados conjuntos, un fenómeno que aparece en los últimos *passacagli* de Foscarini; en este sentido, el *passacaglio* que estamos analizando muestra en la frase 22 (Ej. 34) el empleo un tanto ambiguo de la fórmula T (tetracordo) o de la  $S_{76}$ , pero en cualquier caso embellecidas por cromatismos:

### Ejemplo 34



Foscarini: frase 22 del *Capriccio sopra il Passacaglio del X variato*, p. 89.  
(R. Hudson: *op. cit.*, p. 207).

A este respecto y como en su momento veremos, debemos resaltar aquí que el cromatismo es utilizado abundantemente en, al menos, cinco de los pasacalles punteados de Sanz, en diseños melódicos tanto ascendentes como descendentes. Este empleo del cromatismo por parte de Sanz – que incluso permite agrupar en secciones las variaciones que lo presentan – es un rasgo que, indudablemente, toma de Foscarini.

Asimismo, la frase 23 de este pasacalle (Ej. 35) presenta también una variante cromática, en este caso de la fórmula  $S_{765}$ , que amplía la frase a cinco compases:

### Ejemplo 35



Foscarini: frase 23 del *Capriccio sopra il Passacaglio del X variato*, p. 89.  
(R. Hudson: *op. cit.*, p. 207).

A este respecto, cabe recordar que en el capítulo primero de nuestra investigación ya mencionamos el tetracordo descendente, tanto en su forma natural como en su variante cromática, entre los patrones de ostinato utilizados en el Barroco como ejes sobre los que construir variaciones.

No obstante, sin quitar en absoluto importancia a estos fenómenos de tipo armónico, no cabe duda de que el principal elemento que hace posible una forma musical de dimensiones mucho mayores que las vistas hasta ahora es la modulación, la cual se indica en la transcripción ofrecida con la abreviatura MOD. en las frases donde tiene lugar. La modulación casi siempre lleva implícito un cambio en la longitud de la frase (obsérvese por ejemplo la frase 26), prolongándola a veces hasta 15 compases, rompiendo de ese modo la extensión habitual de cuatro compases por frase.

En este *passacaglio* en concreto, las modulaciones se observan en las frases 16 y 17, y en la 26 (véase el Ej. 33). En ambos casos, la ligera textura lineal de la sección que modula deshace la habitual estructura en 4 compases de la frase. Por otra parte, obsérvese también cómo el largo y despreocupado discurrir de la frase 26 es seguido por el retorno a la estabilidad tonal y a una longitud más cercana a la habitual en la frase 27, la cual pone punto final a la pieza. Debemos decir que en este aspecto, Sanz difiere de Foscarini ya que, como tendremos ocasión de comprobar, las modulaciones en los pasacalles de aquél son escasas y se limitan a desplazamientos puntuales de la tónica a otra nota con la que se halla estrechamente emparentada. Asimismo, la modulación en el pasacalle sanziano no es el recurso que le sirve para extender la longitud de la frase y las dimensiones de la pieza en general, como sí lo hace Foscarini. Otro aspecto en el que Sanz difiere con respecto a Foscarini es en que éste escribe los pasacalles de su periodo tardío preferentemente en modo menor, mientras que aquél opta indistintamente por cualquiera de los dos modos: mayor y menor.

Por último, en este *passacaglio* asistimos al nacimiento de una práctica que apunta ya al futuro: la asociación de las frases de dos en dos, por pares. En algunos autores posteriores, esta práctica evolucionará hacia la repetición exacta de las frases. De un modo muy sutil, Foscarini



lleva a cabo este propósito utilizando una idea o diseño melódico común en dos frases consecutivas. Así, el *passacaglio* que estamos comentando muestra tres fragmentos que dan una impresión de pares de frases. Un ejemplo lo encontramos en las frases 19 y 20 (véase Ej. 33), que muestran el empleo de un diseño rítmico consistente en situar acordes en los primeros tiempos del compás y grupos de cuatro corcheas en los otros dos tiempos no acentuados; en la frase 19 esos grupos de corcheas se presentan reforzados en terceras y en la frase 20 en décimas. En las frases 24 y 25 (véase nuevamente el Ej. 33) observamos también el mismo fenómeno. Finalmente, el empleo ya comentado de una secuencia cromática de acordes permite agrupar las frases 22 y 23 (véanse Ejs. 34 y 35, respectivamente) bajo un criterio común. Por lo que respecta a Sanz, sirva aquí de anticipo que en sus pasacalles punteados también detectamos pares de variaciones asociadas (que no repetidas), pues presentan algún elemento rítmico, melódico o armónico en común; de nuevo, es éste un rasgo más de los pasacalles de Foscarini que nuestro ilustre calandino utilizará posteriormente en los suyos.

Para terminar, podemos destacar como hechos relevantes en los *passacagli* de Foscarini los siguientes: en primer lugar, la espectacular expansión de los mismos, que en el periodo tardío llegan incluso a doblar en extensión a los del periodo intermedio, sobrepasando la treintena de frases. Asimismo, es muy significativo el amplio uso de la modulación en los *passacagli* del periodo tardío y su evidente influencia en la expansión de las piezas, así como la utilización de gran variedad de fórmulas armónicas en el transcurso de la composición. En segundo lugar, observamos la progresiva tendencia del *passacaglio* hacia el modo menor. Finalmente, apreciamos un creciente interés del autor por el cultivo de esta forma: encontramos once *passacagli* en el periodo tardío frente a los tres del periodo temprano. Dicho interés queda patente también en autores como Giovanni Battista Granata<sup>104</sup> y Domenico Pellegrini<sup>105</sup>, que también Sanz menciona en su *Instrucción de Música* y que, en sus respectivos libros, dedican un número significa-

---

<sup>104</sup> GRANATA, G.B.: *Capricci Armonici sopra la chitarriglia spagnuola*, Bologna, 1646. (Ed. facsímil: Firenze, SPES, 1978).

<sup>105</sup> PELLEGRINI, D.: *Armoniosi Concerti sopra la chitarra spagnuola*, Bologna, 1650. (Ed. facsímil: Firenze, SPES, 1978).

tivo de páginas a los *passacagli*. Si bien los *passacagli* de estos dos últimos guitarristas pensamos que no alcanzan la altura artística de los de Foscarini, lo que sí es evidente en ellos es la utilización combinada de las técnicas rasgueada y punteada inaugurada por dicho autor que, posteriormente, Sanz también empleará en los suyos.

A modo de resumen, podemos citar las principales características de los pasacalles de los autores italianos estudiados que Sanz incorporará décadas más tarde en los suyos, como son:

- El esquema cadencial I-IV-V-I como fórmula armónica básica.
- La utilización, en sus pasacalles punteados, de otros patrones armónicos (como por ejemplo el S<sub>7</sub>) que imprimen una mayor variedad y elaboración a la obra.
- Determinados patrones de rasgueo, en concreto, los de Colonna.
- La composición de pasacalles tanto en compás binario como ternario.
- La asociación de variaciones en pares, por el hecho de presentar elementos musicales en común.
- El empleo del tetracordo como patrón armónico en algunos de sus pasacalles punteados, tanto en su variante diatónica como cromática.
- La progresiva extensión del pasacalle, si bien Sanz empleará para ello recursos que en su momento estudiaremos y que difieren de los utilizados por estos autores.

Finalizado el estudio del pasacalle en las fuentes italianas más representativas de la primera mitad del siglo XVII, a continuación haremos lo propio con las fuentes españolas de dicho periodo. Por lo que a ellas respecta, hemos de decir que aunque el único tratado de guitarra de autor español publicado en la primera mitad del siglo XVII es el de Luis Briceño, creemos necesario estudiar también el libro *Guitarra Española* de Amat – publicado a finales del siglo XVI – por los datos de sumo interés que contiene para el estudio del pasacalle. Asimismo,

como complemento a la investigación de estas dos fuentes, tras nuestro comentario del *Método* de Briçño aludiremos brevemente a una colección de canciones para voz y guitarra de José Marín cuya importancia en relación con el pasacalle explicaremos oportunamente.

## 2.8. Juan Carlos Amat

El título completo del tratado de Amat es el siguiente: *Guitarra española, y vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco Ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso*. “Rasgado” o “rasgueado” es la denominación de la técnica o modo predominante de tañer los acordes en la época. *Punto* quiere decir acorde; *naturales* se refiere a las tonalidades mayores y *b mollados* a las menores.

Lo primero que hemos de decir es que existe una cierta confusión en torno a la fecha de publicación de este libro. El primer dato al respecto nos lo proporciona una carta de Fray Leonardo de San Martín al autor del tratado, carta con la que da comienzo éste. En ella se dice que la obra fue publicada por primera vez en Barcelona en el año 1586. Pero, según Monica Hall – gran estudiosa de Amat y autora del prólogo de la edición facsímil que nosotros hemos consultado<sup>106</sup> – el año 1586 que consta en la carta se debe posiblemente a un error de impresión. La carta antedicha está fechada el 30 de abril de 1639 y en ella Fray Leonardo dice que Amat contaba 67 años de edad. Según esto, Amat debió de nacer en torno a 1572, con lo que en 1586 – fecha de la supuesta publicación del libro – contaría tan sólo con 14 años; sin embargo, Hall considera poco probable que Amat hubiese escrito el libro a dicha edad. Según ella, la edición más antigua que ha llegado hasta nosotros – conservada en la *Newberry Library* de Chicago – data de 1596, lo que sugiere que el libro apareció por vez primera en ese año. Por otra parte, el colofón o remate final de la obra data – según esta investigadora – de 1626 que es, curiosamente, el año de

---

<sup>106</sup> AMAT, J.C.: *Guitarra Española ...*, Barcelona, 1596. (Ed. facsímil consultada: Múnaco, Chanterelle, 1980).

publicación que con más frecuencia aparece en las alusiones bibliográficas al tratado<sup>107</sup>.

Asimismo, en la Biblioteca Nacional de España en Madrid se conserva una copia del tratado, con contenidos exactamente iguales a los de la anterior, fechada en 1627 y otra copia impresa en Gerona por Joseph Bró entre 1761 y 1766. De esta última copia es la edición facsímil que hemos utilizado en nuestra investigación. Por tanto, aunque cronológicamente el libro de Amat quede un tanto (que no del todo, según se ha expuesto) fuera de los límites establecidos en este capítulo de nuestro trabajo, vamos a estudiarlo porque presenta ciertas implicaciones relevantes con el pasacalle.

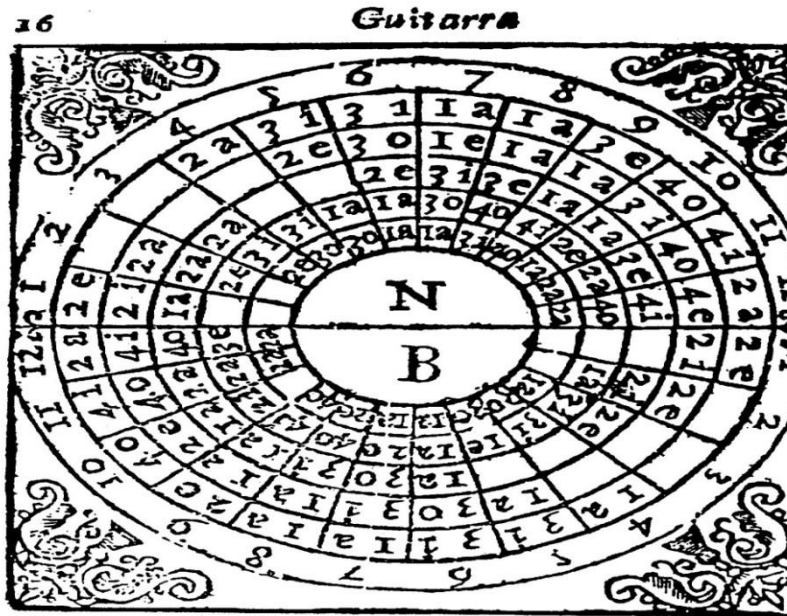
El tratado de Amat no incluye propiamente pasacalles, pero presenta una sucesión de acordes para dos formas: el *paseo* (que puede considerarse una forma temprana del pasacalle y del que – por ello – nos ocuparemos seguidamente) y las *Vacas* (referida ésta última al esquema armónico de la Romanesca, utilizado en la popular tonada renacentista *Guárdame las vacas*).

Pero antes de ello, Amat enseña al estudiante dos clases de acordes (llamados *puntos* en la época): las tríadas mayores (*naturales*) y las tríadas menores (*b mollados*). Añade Amat que el estudiante debe aprender estas dos clases de acordes en sus doce transposiciones, de lo cual resultan 12 tríadas mayores y 12 menores. Amat representa todas las tríadas mayores y menores en un esquema circular (Fig. 2) y numeradas según su orden de aparición en el “círculo de quintas”, lo cual constituye un recurso pedagógico que llegaría a ser extraordinariamente familiar en el siglo XVIII a raíz de la definitiva implantación de la tonalidad bimodal. Como puede verse, todos los acordes – ya sean mayores o menores – son numerados del 1 al 12, y aquellos con la misma raíz (tónica) reciben el mismo número:

---

<sup>107</sup> Según Christensen, la datación de la copia más antigua del tratado de Amat que ha llegado hasta nuestros días es de 1626, pero por los datos que el propio Amat ofrece en la dedicatoria y en la introducción de su obra, está claro que hubo una edición anterior que puede fecharse en 1596.

Figura 2



*Explicacion de la Tabla.*

**P**ara explicar bien esta Tabla, tenemos necesidad del methodo de division, comenzando al todo, despues à las partes, y finalmente à las partezillas.  
Pri-

Amat: *Guitarra española*, p. 16.

El Ej. 36 que ofrecemos a continuación, muestra la transcripción en notación moderna de los acordes del círculo de Amat:

Ejemplo 36

Transcripción de los acordes del círculo de Amat.  
(T. Christensen: "The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory", *Journal of Music Theory*, vol. 36, 1992, p. 7).

Después de mostrar cómo se producen todos los acordes, Amat dice: “Puedense con estos puntos [= acordes] hacer vacas, paseos, gallardas, villanos, italianas, pabanillas y otras cosas semejantes, por doce partes; (...).”<sup>108</sup>. Posteriormente, Amat procede a demostrar el uso de los acordes explicando cómo hacer un tipo particular de pieza:

“Trataré aquí cómo y de qué manera se tañe un paseo que anda por aquí comun (y esto para acomodarme à toda manera de sujetos) por las doce partes, que entendido esto, y lo que trataré despues, facilmente se tocará qualquier cosa por todos los doce puntos”<sup>109</sup>.

Seguidamente, describe los acordes de la pieza en cuestión de esta manera:

“Este paseo que digo está compuesto de tres puntos; el uno se toca dos veces; y los dos no más de una: y pues se puede tañer por doze modos, vamos al primero”<sup>110</sup>.

A continuación, Amat explica cómo construir un *paseo* en cada una de las doce tonalidades mayores:

“El primero se hace, quando se toca al punto primero, y de este al segundo, y despues al doze, y de este otra vez al primero”<sup>111</sup>.

Si nos fijamos en la transcripción de los acordes del círculo musical de Amat ofrecida en el Ej. 36, observamos que el resultado musical de esta última instrucción es la progresión I-IV-V-I, ya estudiada como patrón armónico original del pasacalle, en este caso en la tonalidad de Mi Mayor, puesto que ése es el primer acorde mayor de la serie. De igual modo, Amat describe una sucesión de acordes idéntica para las otras 11 tonalidades mayores, resultando así un total de 12 *paseos* – uno por cada tonalidad mayor – que constituyen una serie de frases musicales de guitarra. Amat concluye esta presentación en los siguientes términos: “He querido traer estos doze modos de hacer un paseo, por ser comunes à tantos tonos casi infinitos; y tambien, por-

---

<sup>108</sup> AMAT, J. C.: *Guitarra española*, p. 24.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

que sabiendo mudar de uno en otro, se sabrá tañer por las doze partes muchas tonadillas que andan por aquí; como son vacas, gallardas, pabanillas, sezarillos, etc.”<sup>112</sup>.

Así pues, ésta era – a finales del siglo XVI – la naturaleza de la diminuta pieza que Amat denomina *paseo*. La pregunta inevitable que a raíz de todo esto surge es: ¿Corresponde el *paseo* de Amat al *pasacalle* que aparece en los libros de guitarra pocos años después? O dicho de otro modo, ¿puede considerarse el *paseo* de Amat un *ritornello*? La respuesta a estas cuestiones no es fácil si tenemos en cuenta que, al igual que sucede con *pasacalle*, el término *paseo* posee también varias acepciones.

Así, Esquivel y Herrera atribuyen al *paseo* un significado ligado más bien al ámbito de la danza, lo cual permite diferenciarlo del *pasacalle* en tanto que éste tuvo – según sabemos – un cometido y una evolución más estrictamente musicales. Para Esquivel, *paseo* es aparentemente sinónimo de *mudanza* y se refiere al ciclo completo de pasos que constituían cada danza en particular. Para este autor, el paso individual en una danza se denomina *passo*, mientras que el ciclo o conjunto de *passos* que combinados constituyen la danza era el *paseo*. Y como tal lo da a entender cuando al describir una sesión de danza en las Escuelas de la época: dice: “Enseñase comúnmente el Alta, quatro mudanças de Pavana, seis passeos de Gallarda, quatro mudanças de Folias, dos de Rey, dos de Villano, Chacona, Rastro, Canario, Torneo, Pie de gibado y Alemana”<sup>113</sup>. Herrera, por su parte, añade una acepción más de *paseo*, definiéndolo como “una danza en boga en las postrimerías del siglo XVIII, al parecer derivada del bolero y las seguidillas, con las que se confundiría de no ser por la gran variedad de figuras que realizan las parejas cuando la ejecutan, acompañadas generalmente por la guitarra”<sup>114</sup>. Esta acepción lo desmarca también de aquélla que en su momento establecíamos para el *pasacalle*.

Sin embargo, autores como el propio Amat, Sanz y Cabanilles permiten establecer nexos de unión entre el *paseo* y el *pasacalle*; Sanz incluso llega a identificarlos completamente. Amat, por ejemplo, justi-

---

<sup>112</sup> AMAT, J. C.: *op. cit.*, p. 26.

<sup>113</sup> ESQUIVEL, J.: *Discursos sobre el arte del dançado*, Sevilla, 1642, fol. 26v.

<sup>114</sup> HERRERA, F.: *Enciclopedia de la Guitarra*, vol. III, p. 311.

fica su interés por el *paseo* en los siguientes términos: “para acomodarme a toda manera de sugetos [esto es, a toda clase de piezas] por las doze partes, (...)”<sup>115</sup>, “por ser comunes a tantos tonos [entiéndase, piezas o tonadas] casi infinitos; y también, porque sabiendo mudar de uno en otro, se sabrá tañer por las doze partes muchas tonadillas que andan por aquí; (...)”<sup>116</sup>. Estas palabras de Amat pueden muy bien asignar una función de *ritornello* al *paseo*, por el hecho de que éste parece describirse como algo adecuado a muchas piezas diferentes.

En cuanto a Sanz, su información a este respecto es todavía más reveladora pues considera que el *paseo* de Amat equivale claramente al pasacalle. En concreto, refiriéndose al libro de Amat, dice: “es muy bueno, pero corto, pues le falta lo mejor, que es multiplicar partidas, y diferencias sobre uno de los doze Pasacalles, sin salir del tono, (...)”<sup>117</sup> [es decir, hacer variaciones sobre uno de los doze pasacalles sin salir o apartarse de la tonalidad]. Especificando “doce pasacalles” la referencia directa a los “doce paseos” de Amat es clara, ya que éste tan sólo los presentó para doce de las 24 tonalidades posibles, esto es, sólo para las tríadas mayores<sup>118</sup>.

Pero por si la afirmación anterior no fuera suficiente, Sanz iguala posteriormente *paseo* y *pasacalle* de un modo más directo cuando escribe: “En este mi Tratado hallarás reglas que no he visto en ninguno de los referidos Autores, porque a mas (además) de enseñar a multiplicar un Pasacalle en veinte y quatro modos diversos, como otros han discurrido, y enseña el Doctor Carlos, aquí hallarás forma de mayores quilates, pues sobre cada uno de los veinte y quatro Pasacalles, y demás sonos, te enseñaré a que te inventes tantas diferencias [variaciones] como quisieres”<sup>119</sup>. De hecho, Sanz utiliza las palabras *paseo* y *pasacalle* indistintamente en los títulos de algunas de sus piezas; concretamente, dos series de variaciones sobre el pasacalle figuran en el Índice o Tabla de Contenidos como *Partidas de paseos de Compasillo* y

---

<sup>115</sup> AMAT, J. C.: *op. cit.*, p. 24.

<sup>116</sup> AMAT, J. C.: *op. cit.*, p. 26.

<sup>117</sup> SANZ, G.: *Instrucción de Música sobre la guitarra española*, *op. cit.*, fol. 6r.

<sup>118</sup> Realmente no está claro si Amat presenta *paseos* únicamente para las tríadas mayores o si se supone que utiliza los *puntos B mollados* (tríadas menores) para crear también *paseos* en modo menor.

<sup>119</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 6v.



*Partidas de paseos de proporcion*<sup>120</sup>. Otro caso lo encontramos en la parte superior de una de las tablaturas del tratado de Sanz, en la que aparece como título: *Passacalles por la G; y B*; sin embargo, en mitad de la página, el segundo pasacalle lleva por título *Paseos por la B*<sup>121</sup>. Es evidente, por tanto, que Sanz utiliza ambos términos como sinónimos.

Finalmente, Cabanilles<sup>122</sup> (1644-1712) también utiliza ambas palabras (*paseo* y *pasacalle*) en sus piezas para tecla, aunque no necesariamente de manera intercambiable o indistinta. No obstante, a primera vista sus variaciones sobre el *pasacalle* parecen similares a sus *paseos*.

A la vista de todo lo expuesto en relación con la pregunta que nos planteábamos, pensamos que existen razones suficientes para defender la evidente similitud entre el *paseo* y el *pasacalle*. En primer lugar, los términos *pasacalle* y *paseo* son muy parecidos y, posiblemente, sugieren una etimología o procedencia común. En segundo lugar, tanto el *paseo* como el *pasacalle* comparten el mismo patrón armónico I-IV-V-I. En tercer lugar, uno y otro aparecen en forma de series completas que siguen inmediatamente a la descripción de todos los acordes de un alfabeto con el propósito de definir su uso y de instruir en el arte de tañer la guitarra. Por último, las referencias al libro de Amat que Sanz hace en su tratado y el empleo indistinto de los dos términos por parte de éste último son motivos más que suficientes para justificar su innegable vinculación.

En el contexto de nuestra investigación creemos, por tanto, que el *paseo* como término podría considerarse una temprana denominación de *pasacalle* y como pieza musical un precedente inmediato del mismo. En cualquier caso, es éste un problema que puede y debe ser estudiado en profundidad en futuras investigaciones.

---

<sup>120</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 48r-Ed. 1697.

<sup>121</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 55r-Ed. 1697.

<sup>122</sup> Citado en HUDSON, R.: *The Development of Italian Keyboard Variations ...*, *op. cit.*, p. 147.

## 2.9. Luis de Briçeño

Publicado en 1626, el *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* de Luis de Briçeño<sup>123</sup> es el primer libro de un compositor español que contiene propiamente pasacalles.

Aunque el texto está en castellano, el libro fue publicado en París por razones que todavía se desconocen.


Tanto la notación musical como los símbolos empleados en esta fuente difieren de los utilizados en los libros italianos: así, los acordes se designan mediante números en lugar de letras, tal y como puede apreciarse en el Ej. 37. De igual modo, aparecen unos pocos signos, como por ejemplo una cruz, que sirven también a tal propósito; curiosamente, los símbolos de la cruz y el 4 se utilizan para designar cada uno dos acordes distintos. Por otra parte, a excepción de los dos primeros, los acordes no están en el mismo orden que en los libros italianos. Los cuatro primeros acordes siguen el orden del círculo de quintas; sin embargo, los otros – al igual que ocurre en los libros italianos – no siguen un orden concreto. Finalmente, es muy posible que los acordes estén ordenados más o menos atendiendo a su frecuencia de uso. Además, Briçeño utiliza letras minúsculas – escritura característica de la tablatura francesa de guitarra – para indicar los trastes, a diferencia de las cifras empleadas en la tablatura italiana.

Debemos tener en cuenta que en 1626, la guitarra todavía era un instrumento de posibilidades musicales muy limitadas y que su campo de acción estaba restringido al acompañamiento de canciones y danzas. Así, el Ej. 37 nos muestra los 16 acordes que Briçeño estima suficientes para acompañar las danzas y las canciones que él propone en su libro; el Ej. 38 que figura tras él presenta la transcripción de dichos acordes a notación moderna:

---

<sup>123</sup> BRICEÑO, L. de: *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París, Pedro Ballard, 1626. (Ed. facsímil consultada: Ginebra, Minkoff, 1972).

## Ejemplo 37

  
**LOS PUNTOS O AQUERDOS.**  
**DE LA GUITARRA.**

1	2	3	4	5	6	7	8	9	P	*	S	4	G	I	*
2	a	b	b	b	a	a	c	c	a	c	a	c	2	e	2
2	b	b	2	2	b	a	c	2	c	2	2	e	b	b	c
a	a	c	2	e	c	b	c	c	c	a	a	c	a	b	2
c	2	2	b	a	a	c	c	c	a	a	c	c	2	2	b

**ESTOS SON LOS AQUERDOS MAS NECESARIOS**  
**PARA CANTAR Y TAÑER. Y POR QUE EN NUESTRO**  
*libro no quede nada olvidado segun la orden de mostrar pondre a qui*  
*un metodo para aprender a templar la Guitarra.*



Briceño: *Método mui facilissimo...*, fol. 4v.

## Ejemplo 38

Transcripción de los acordes de Briceño.

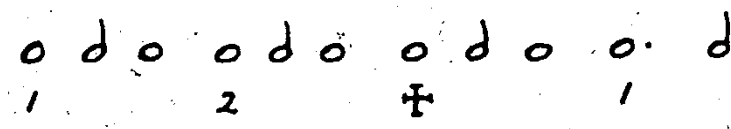
(J. Castro Escudero: “La Méthode pour la guitare de Luis Briceño”, *Revue de Musicologie*, vol. 51, 1965, p. 140).

Por otra parte, como puede verse en el Ej. 39, la notación de las piezas del libro de Briceño incluye normalmente una fila de semibreves y mínimas, un punto ocasional y – debajo de las notas – los números del acorde. La mayor parte de las piezas tienen textos asociados, en cuyo caso las notas y números se sitúan encima de las sílabas corres-

pondientes. Algunas de las canciones omiten las notas y dan solamente los números del acorde sin que en ningún momento aparezcan signos acerca de la dirección del rasgueo. Así, lo que a priori podría parecer una ventaja por el hecho de tener escrito el ritmo, se convierte más tarde en decepción pues, aparentemente, la notación empleada en este libro procede de la notación mensural, en la cual las notas pueden cambiar su valor, dependiendo de las que tengan en sus inmediaciones. Así pues, nos encontramos con más misterio que certeza a la hora de averiguar el verdadero valor de las notas, lo que no facilita en absoluto su transcripción a la notación moderna.

Entrando ahora en lo que nos interesa, aproximadamente hacia la mitad del libro aparece una página que contiene *Doze pasacalles para començar a cantar*. Todos ellos constan de una sola frase musical, se presentan numerados del 1 al 12, y están organizados en el mismo orden que los números del acorde sobre el que comienzan. El *Primero pasacalle*, por lo tanto, empieza sobre el acorde 1:

### Ejemplo 39



Briçenõ: *Primero Pasacalle* de *Doze pasacalles para començar a cantar*, fol. 14v. (Véase lámina completa con los doce pasacalles en el Anexo II).

Desde el punto de vista rítmico, el valor dado a las notas parece encajar en un *tempus imperfectum cum prolatione perfecta*, según la terminología empleada en la música mensural del siglo XIII. Así, la breve – que abarcará un compás en la transcripción de esta música – será equivalente a dos semibreves; por su parte, la semibreve equivaldrá a tres mínimas, resultando de todo ello un compás de 6/8. Así, el pasacalle anterior puede transcribirse como sigue (Ej. 40), teniendo en cuenta que Briçenõ no hace referencia a la dirección de los rasgueos y que,

por tanto, las plicas de los acordes no indican aquí el sentido de los rasgueos:

### Ejemplo 40



Briceño: *Primero Pasacalle*, fol. 14v.

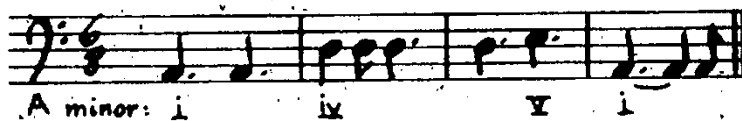
(R. Hudson: *The Development of Italian Keyboard Variations on the Passacaglio and Ciaccona from Guitar Music in the 17th Century*, *op. cit.*, p. 114).

Cada uno de estos doce pasacalles termina con una nota de corto valor, como se ha mostrado en el ejemplo anterior. Dicha nota parece actuar como una anacrusa, o bien para una repetición de la frase o bien para el comienzo de la pieza vocal siguiente.

Desde el punto de vista armónico, diez de estos pasacalles presentan la fórmula habitual I-IV-V-I (S) con la salvedad de que Mi mayor tiene un 4º grado menor (iv) y Re menor tiene un 4º grado mayor (IV). De los dos pasacalles que no presentan dicha fórmula, uno sustituye el 7º grado menor (vii) por el 5º mayor (V); el otro tiene la curiosa progresión i-VII-III-V (o VI) -I-i (el acorde alternativo es debido al doble significado de uno de los símbolos).

En cuanto al ritmo, aparte el ya visto, se utilizan dos diseños más que mostramos a continuación (Ejs. 41 y 42):

### Ejemplo 41



Briçeño: *Sesto Pasacalle*, fol. 14v.  
(R. Hudson: *op. cit.*, p. 115).

### Ejemplo 42



Briçeño: *Doçemo Pasacalle*, fol. 14v.  
(R. Hudson: *ibid.*).

Las páginas que siguen a los *Doçe pasacalles* contienen canciones de naturaleza popular, incluyendo seguidillas, romances, redondillas y letrillas. Estas canciones están claramente separadas de las canciones relacionadas con danzas, como es el caso de la folía, la zarabanda, la pavana, la gallarda y la chacona, que ocupan la primera mitad del libro. Precediendo a cada una de las canciones populares figura el nombre del pasacalle que hace juego con la canción. Por ejemplo, una *Letrilla* que comienza con el acorde señalado con un 3 se haya precedida por las palabras *Terçero pasacalle*, indicando así que el tercer pasacalle – que también comienza sobre el acorde señalado con el 3 – es el que ha de utilizarse en ella. Por otra parte, digamos que cinco de las canciones requieren un pasacalle en modo mayor y otras cinco lo requieren en modo menor.

La página que precede a los *Doçe pasacalles* contiene una pieza denominada *Pasacalle* o *Fantasia*. El lenguaje de Briçeño no deja de ser un tanto misterioso o enigmático ya que en la parte superior de la página leemos estas palabras: “Regla para saver todas las entradas de theatro

como son Pasacalles, los cuales son necesarios para cantar toda suerte de letrillas y Romances graves, Españoles o Franceses”<sup>124</sup>. Bajo tal anuncio es posible que pudiéramos encontrar instrucciones para componer o escribir sencillos pasacalles, como la presentación que aparece en la página siguiente con los *Doze pasacalles*. Sin embargo, en vez de esto, el elaborado *Pasacalle* o *Fantasía* figura inmediatamente bajo las palabras. Por otra parte, algún indicio de que había dificultad en la organización del material musical se da con la aparición de dos zarabandas al final de la misma página, que son seguidas de la explicación de que “estas dos çaravandas fueron puestas aquí porque se perdió una oja antes”<sup>125</sup>.

Según Hudson, es poco probable que este *Pasacalle* o *Fantasía* – constituido por varias frases – fuera concebido como música instrumental completamente independiente. Más bien, es muy posible que una pieza como ésta – especialmente cuando fuera interpretada por un habilidoso músico profesional – pudiera servir como *ritornello*, o al menos representar la clase de *ritornello* que pudiera resultar de una improvisación. En tal sentido, la palabra *Fantasía* puede haberse incluido en el título precisamente para indicar esto. Es posible incluso que tal pieza pudiera – dependiendo de las circunstancias – desempeñar cualquiera de esas funciones.

La transcripción de esta pieza en *tempus imperfectum cum prolatione perfecta* (Ej. 43), presenta cinco frases con la palabra BIS al final, indicando repetición. Las dos primeras frases son idénticas; la última difiere de ellas únicamente en el ritmo; la tercera modula a una nueva tonalidad; la cuarta regresa a la tonalidad de partida y en sus últimos tres compases es idéntica a la primera frase. La fórmula armónica empleada en todas ellas es básicamente la original I-IV-V-I (S):

---

<sup>124</sup> BRICEÑO, L. de: *Metodo mui facilissimo...*, *op. cit.*, fol. 14.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

## Ejemplo 43

Briceno: *Pasacalle o Fantasía*, fol. 14. (Véase tablatura en el Anexo II).  
(R. Hudson: *op. cit.*, p. 117).

Si comparamos este pasacalle de Briceno con los de sus homólogos italianos podemos observar que, mientras los italianos habían expandido la fórmula I-IV-V-I (S) insertando acordes entre I y IV grados, Briceno introduce ahora acordes entre IV y V grados. Así, en la primera frase añade un VII grado, suavizando o debilitando el efecto cadencial de la fórmula, y en la tercera frase inserta un I grado (primer grado). A todo ello hay que añadir la modulación que tiene lugar en la tercera y cuarta frases y el cambio de ritmo utilizado en la quinta.

Por otra parte, a diferencia de los compositores italianos – que parecían fijar su atención en el proceso de variación en sí mismo – Briceno parece preocuparse más por construir, desde las diminutas frases de pasacalle, una forma lógica y equilibrada. Esto produjo como resultado frases en cadena con idéntico patrón armónico que podrían surgir perfectamente de una improvisación. Por otra parte, el modelo constructivo de Briceno – con sus repeticiones de frase cuidadosamente situadas – es muy diferente de la práctica italiana orientada preferentemente hacia la variación.

En resumen, podemos decir que los pasacalles de Briceno muestran, desde el punto de vista rítmico, variedad de diseños. La fórmula armónica utilizada en todos ellos es I-IV-V-I o ligeras variantes. Asi-



mismo, sus pasacalles aparecen tanto en modo mayor como en modo menor y se da un caso (en concreto, la última pieza analizada) en el que se presenta como una breve sucesión de frases en cadena sometidas a un proceso de variación. Sin embargo, no queda claro si el pasacalle conserva todavía en este libro su función como *ritornello*. Lo que sí podemos afirmar es que, al no verse condicionado por un texto, el pasacalle tiene plena libertad para variar la tonalidad, la armonía y el ritmo.

Como ya dijimos en su momento, pese a que no se trata de un libro de guitarra al estilo de los ya analizados, creemos oportuno mencionar brevemente la colección de canciones para voz y guitarra de José Marín<sup>126</sup>, hoy en día conocida como *Cancionero de Cambridge*. Se trata de un manuscrito, probablemente de en torno a 1650 o posterior, que contiene *tonos* para voz sola y acompañamiento guitarrístico que no se indica en forma de alfabeto sino en estilo punteado. Su importancia en relación con el pasacalle estriba en que las canciones van encabezadas por la advertencia *Pasacalles* (y los cuatro acordes básicos), lo que significa que antes de empezar la canción se puede tocar el esquema armónico señalado con el fin de prepararse para “hacer dedos” o adaptar la voz a la entonación. En este sentido, al igual que Briceño ofrece *Pasacalles* muy sencillos para la canción o la danza, también en estas canciones de Marín tiene el guitarrista – que muchas veces era también el cantante – múltiples posibilidades para realizar el pasacalle antes de empezar el *tono*. El acompañamiento es relativamente sencillo desde el punto de vista de la técnica, si bien rítmicamente hay muchas hemíolas que complican de vez en cuando el toque. Por lo que respecta al pasacalle en España, esta colección de canciones para voz y guitarra de Marín constituye un puente entre el *Método muy facilísimo* de Briceño y la *Instrucción de Música* de Sanz, motivo por el cual creemos conveniente citarla. Así, después del *Método* de Briceño y los tonos de Marín, la *Instrucción* de Sanz será el siguiente tratado publicado en España en el que encontremos nuevamente pasacalles.

---

<sup>126</sup> MARÍN, J.: *Cancionero de Cambridge*, [s. l., ca. 1650], Cambridge, Fitzwilliam Museum, MU 4-1958, [Mus. Ms. 727]. (Citado en SCHMITT, T.: *Francisco Guearau. Poema Harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*, Madrid, Alpuerto, 2000, p. 20).

Concluye aquí nuestro particular recorrido por los pasacalles de guitarristas italianos y españoles de la primera mitad del siglo XVII. A juzgar por las referencias a estos guitarristas que encontramos en la *Instrucción de Música*, resulta evidente que Sanz conocía sus obras: ya hemos visto, por ejemplo, el comentario de nuestro ilustre autor en referencia al libro de Amat. Por tanto, podemos considerar los pasacalles estudiados como precedentes inmediatos o como fuente de inspiración directa de los que Sanz escribirá posteriormente.

Como anunciábamos al principio de este capítulo, vamos a terminarlo comentando muy brevemente algunos aspectos relativos al tratamiento del pasacalle por los guitarristas franceses de la época, comparándolos en general con los de sus homólogos italianos y españoles.

Si analizamos la literatura guitarrística francesa no tardaremos en comprobar que se inspira en la de otros dos modelos instrumentales: el laúd y el clavicémbalo. A lo largo del siglo XVII estos instrumentos configuraron la mayor parte de su literatura en torno a los bailes y danzas – ya fueran populares o cortesanas – cada vez más estilizadas. Aunque en torno a 1660, estas danzas no se organizan aún según el esquema de la Suite barroca de finales de siglo, se puede observar, sin embargo, que la mayoría de ellas comienza con un Preludio y concluye con una Giga de ritmo alegre y conciso. La guitarra en Francia imitará las obras y piezas compuestas para estos dos instrumentos y tendrá tendencia a plasmar los modelos ofrecidos por su literatura, que no son otra cosa que las sucesiones de danzas alternando – en una misma tonalidad – los movimientos lentos con los movimientos rápidos. Esto es lo que comúnmente se entiende por Suite barroca, cuya estructura básica fue: Preludio, Alemanda, Corrente, Zarabanda y Giga. Cabe destacar que Corbetta escribe en su *Guitare Royale*<sup>127</sup> Suites a las que muchas veces añade unos Pasacalles, chaconas o minuets. También siguen este modelo de Suite las piezas para guitarra de Henry Grénerin<sup>128</sup>; por lo que respecta a los libros de Robert de Visée<sup>129</sup>, éstos son más complejos en sus series de danzas, que pueden comprender hasta 10 ó 12 distintas. No obstante, en todos estos li-

---

<sup>127</sup> CORBETTA, F.: *La Guitarre Royale*, París, 1671.

<sup>128</sup> GRÉNERIN, H.: *Livre de guitarre et autres pièces de musique*, (...), París, 1680.

<sup>129</sup> VISÉE, R. de: *Livre de guitarre*, París, 1682; *Livre de pièces pour la guitarre*, París, 1686.

bros se nota ya la estilización de las citadas danzas. Por otra parte, ni que decir tiene que la música guitarrística francesa – inspirada en las obras de laudistas y clavecinistas – es fundamentalmente cortesana, destinada al rey y a la aristocracia.

Enlazando con el párrafo anterior, hemos de decir que la forma “Suite” que tanto se utilizó en el repertorio guitarrístico francés de la segunda mitad del siglo XVII no fue empleada por los principales guitarristas españoles de dicho periodo: ni por Sanz ni por Ruiz de Ribayaz ni por Guerau. Como afirma Jambou, “no es que la preocupación por la sucesión organizada de piezas musicales no haya sido el interés en la música española. En el siglo XVI lo fue de manera palmaria entre los vihuelistas pero en otro contexto cultural y fuera de la sucesión de obras bailadas o bailables”<sup>130</sup>.

En cambio, durante la segunda mitad del siglo XVII esta preocupación desapareció y la nueva orientación de la “Suite” no volvió a surgir en la guitarra hasta Santiago de Murcia, bajo la influencia del gusto musical de los Borbones, dinastía de procedencia francesa.

En cualquier caso, las obras de los guitarristas españoles citados nacen en otro ambiente distinto al que domina en Francia por el hecho de que éstos – a diferencia de los franceses – fundamentaron su repertorio principalmente en la vertiente popular del instrumento y, secundariamente, en la cortesana. De ahí la extrañeza de algunos distinguidos franceses que, de viaje por la España de la época, se encuentran con una música poco grata a sus oídos cortesanos, pues procede de una cultura popular, desconocida para ellos.

Con respecto al pasacalle en particular, podemos afirmar que mientras en los libros españoles queda dentro de una estructura armónica fija y casi inalterable, los de los franceses no siguen esta concepción. En primer lugar, en el repertorio de los guitarristas franceses es más difícil encontrar pasacalles como piezas independientes. Por el contrario, en este país el pasacalle suele formar parte de la Suite como un movimiento más de la misma (podría tener, por tanto, la consideración

---

<sup>130</sup> JAMBOU, L.: “Problemática de la literatura guitarrística entre Francia y España durante la segunda mitad del siglo XVII”, en RIOJA, E. (coord.): *La Guitarra en la Historia*, vol. II, Córdoba, 1991, p. 107.

de danza estilizada) y no como una obra particular y suelta. En segundo lugar, el esquema armónico tampoco permanece fijo sino que cambia en las distintas variaciones. Por último, son además más breves en comparación con los de los españoles, lo que nos lleva a pensar que fueron probablemente música para bailar y no tanto concebida para el conocedor o especialista.

En cuanto a los pasacalles de los guitarristas italianos, a lo largo de este capítulo hemos podido comprobar que, en primer lugar, su evolución formal es similar a los de los españoles: aparecen, a comienzos del siglo XVII, como esquemas sencillos en forma rasgueada adquiriendo, en el transcurso del siglo, dimensiones más amplias y una mayor complejidad tanto técnica como musical. En segundo lugar, la estructura armónica de los pasacalles de guitarristas italianos es más libre que en España: el patrón armónico puede cambiar de una variación a otra y es frecuente el empleo de la modulación. El aspecto armónico goza, en ese sentido, de una notoria primacía. En tercer lugar, el estilo o técnica de estos pasacalles utiliza el punteado intercalando acordes rasgueados, mientras que en España a partir de Gaspar Sanz serán en mayor medida punteados. En cuarto lugar, los italianos utilizan un amplio espectro de acordes transportados, fruto del hecho de desplazar los dedos que forman el acorde a trastes más agudos. Este recurso es explotado por los guitarristas italianos mucho más que por los franceses y españoles, dando como resultado una música que consigue mostrar la idiomática de la guitarra de manera muy pura.

A lo anterior hemos de añadir que los guitarristas italianos suelen agrupar sus pasacalles en ciclos por todas las letras del Alfabeto (esto es, por acordes o “tonalidades”) y un pasacalle en particular generalmente no sobrepasa la extensión que alcanzan los españoles. Debemos decir también que, aunque dentro de un pasacalle existe una cierta estructura lógica, no siempre se puede afirmar que la obra empieza de forma sencilla y que va acumulando poco a poco tensión hasta el final, como sí veremos que sucede en España.

Concluiremos este capítulo señalando la diferencia estilística que establece Russel, para quien “los pasacalles franceses se hallan repletos de ricas armonías expresadas mediante acordes rasgueados con abundantes suspensiones y disonancias [...]. El pasacalle italiano [...] fue a

menudo una composición libre, siendo su principal elemento formal la variación continua [...]. Los pasacalles españoles [...] son piezas serias, largas y con una energía creciente conforme éstas avanzan”<sup>131</sup>.

Por lo que a nosotros respecta, en los capítulos cuarto y quinto del presente trabajo indicaremos aquellos elementos que, a nuestro juicio, permitirían definir un posible “estilo español” en el pasacalle para guitarra.

---

<sup>131</sup> Véase RUSSEL, C. H.: *Santiago de Murcia: Spanish Theorist and Guitarist of the Eighteenth Century, Dissertation*. University of North Carolina at Chapel Hill, Ann Arbor/MI, 1981, S. 211 ff. (Citado en SCHMITT, T.: “Passacaglio ist eigentlich eine Chaconne. Zur Unterscheidung zweier musikalischer Kompositionsprinzipien”, *op. cit.*, p. 3. Traducción propia).





## Gaspar Sanz y la *Instrucción de música sobre la guitarra española*

Como prólogo inmediato al estudio de sus pasacalles, ofrecemos en este capítulo la biografía de Gaspar Sanz y una descripción general de su célebre tratado.

### 3.1. Aspectos biográficos de Gaspar Sanz

Gaspar Sanz sigue siendo, a día de hoy, un gran desconocido. En nuestra modesta opinión, dos pueden ser las razones de dicho desconocimiento: la primera, que se tienen de él muy pocos datos y la segunda, que gran parte de lo que se divulga sobre él se ofrece como cierto cuando, en realidad, estudios de rigor científico han demostrado que o bien no se puede afirmar nada al respecto o bien esa información es claramente falsa. La verdad es que redactar la biografía de un autor del que sabemos con seguridad muy poco es difícil, y más aún si tenemos en cuenta los datos a menudo inciertos y contradictorios que nos encontramos al confrontar los estudios biográficos que

se han realizado sobre nuestro músico. Diversos han sido los historiadores, investigadores y/o musicólogos que, atraídos por su figura, han intentado arrojar luz en su ya de por sí oscura biografía. Cita obligada merecen, en este sentido, los trabajos de Félix de Latassa<sup>132</sup>, Miguel Gómez Uriel<sup>133</sup>, Antonio Lozano González<sup>134</sup>, Gregorio Arciniega Mendi<sup>135</sup>, Rafael Mitjana<sup>136</sup>, Luis García-Abrines<sup>137</sup> y Rodrigo de Zayas<sup>138</sup>. De todos ellos, señalemos que tanto el de García-Abrines como el de Zayas son estudios críticos que han negado la certeza de algunas noticias biográficas sobre Gaspar Sanz que hasta entonces nadie ponía en duda.

A estas investigaciones hemos de añadir rigurosas e interesantes revisiones críticas de la biografía de Sanz elaboradas por los musicólogos Luis Antonio González Marín<sup>139</sup> y Álvaro Zaldívar Gracia<sup>140</sup>. Estas revisiones reúnen y confrontan todo lo anteriormente publicado sobre la vida de nuestro insigne calandino para intentar conocer algo más de su misteriosa existencia. No obstante, contamos también a día de hoy con un reciente libro sobre Gaspar Sanz de Ricardo Vázquez-

---

<sup>132</sup> LATASSA, F.: *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1689 hasta el de 1753*, IV. Pamplona, Joaquín de Domingo, 1800.

<sup>133</sup> GÓMEZ URIEL, M.: *Diccionario Bio-Bibliográfico de Escritores Aragoneses*, Vol. III, Zaragoza, 1886.

<sup>134</sup> LOZANO GONZÁLEZ, A.: *La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Zaragoza, Tip. de Julián Sanz y Navarro. 1895.

<sup>135</sup> ARCINIEGA MENDI, G.: *Importancia histórica y artística del tratado de guitarra española del notable músico aragonés don Gaspar Sanz y Celma, impreso en Zaragoza en 1674*. Zaragoza, Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1938.

<sup>136</sup> MITJANA, R.: “La Musique en Espagne: art religieux et art profane”, en *Enciclopedia de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. IV. París, 1920.

<sup>137</sup> GARCÍA-ABRINES, L.: *Gaspar Sanz. Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*. Reproducción en facsímil de los libros primero y segundo de la 3ª edición (1674) y del libro tercero de la 8ª edición (1697), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1952, 1979.

<sup>138</sup> ZAYAS, R.: *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*. Transcripción de Rodrigo de Zayas, Madrid-Sevilla, Alpuerto, 1985.

<sup>139</sup> GONZÁLEZ MARÍN, L.: “Gaspar Sanz” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, S.G.A.E., 2002, pp. 813-816.

<sup>140</sup> ZALDÍVAR, A.: *Gaspar Sanz: el músico de Calanda*. Zaragoza, CAI ediciones, 1999.



Prada<sup>141</sup>; dicho libro incluye unas curiosas *Memorias de don Diego de Sotomayor* – quien por lo visto fue capitán de la guardia de don Juan José de Austria y del rey Carlos II – con abundantes alusiones a Gaspar Sanz pues, al parecer, entre él y el citado capitán existió una entrañable amistad. Según Vázquez-Prada, el testimonio de don Diego resulta especialmente valioso para completar la biografía del gran músico calandino.

Teniendo en cuenta los autores y fuentes mencionados, redactaremos una biografía de Gaspar Sanz en la que conste exactamente qué sabemos y qué desconocemos de él.

Según Zaldívar, la mayor parte de los datos biográficos que podemos dar por ciertos son los que el mismo Sanz nos proporciona en su tratado. Así, en la portada de su *Instrucción de Música* dice que se llama Gaspar Sanz, que es licenciado, aragonés, natural de la villa de Calanda y bachiller en Teología por la insigne Universidad de Salamanca. En el “Prólogo al deseoso de tañer”, introducción general de su obra, Sanz explica cuáles son sus conocimientos de los principales autores de guitarra que le han precedido: entre los extranjeros nombra, por ejemplo, al portugués Doizi de Velasco, a los italianos Foscarini, Kapsberger, Granata, Corbetta, etc. y a los españoles Juan Carlos Amat y Mateo Romero (“Maestro Capitán”); éste último, además de ser maestro de la Real Capilla en tiempos de Felipe IV, era también un consumado guitarrista. De este modo, Sanz explica cómo “aviendo recogido las mejores reglas de mis Maestros para este efecto en Roma, y Nápoles, juntamente con otras de los mejores Maestros de Capilla de España, en particular de Capitán, podrán con todas ellas los Organistas, y Arpistas de acà tañer con grande facilidad cualquier papel cromático de las sonadas Italianas, sin que para eso necesiten de ser Compositores”<sup>142</sup>.

Esta referencia a su formación musical hispano-italiana va a repetirse nuevamente en algunas de las Reglas musicales que nuestro autor enuncia en el libro primero. Un ejemplo lo encontramos en la “Regla Primera de Encordar la Guitarra (...)” (fol. 8r) en la que Sanz compara

---

<sup>141</sup> VÁZQUEZ-PRADA, R.: *Gaspar Sanz: la magia de la guitarra*, Zaragoza, Del-san, 2006.

<sup>142</sup> SANZ, G.: *Instrucción de Música sobre la guitarra española*, fols. 6v y 7r.

el modo de encordar la guitarra que utilizan los “Maestros de Roma” con el empleado en España. Otro ejemplo lo hallamos en el párrafo que precede a la “Regla Primera, Documentos y Advertencias generales para tañer de Punteado”, en el que Sanz dice: “y si alguno desea adelantarse, y saber puntear bien la Guitarra, le darè las reglas mas principales que usan los mejores Maestros de Roma, que por averlos practicado, y concurrido con ellos en muchas Academias, las aprendi de todos, y en particular de Lelio Colista, Orfeo de estos tiempos, de cuyos inmensos raudales de Musica, procurè, como quien fue a la fuente, coger el mas sonoro cristal que pudo mi corta capacidad”<sup>143</sup>.

Finalmente, otra referencia a sus maestros la encontramos también en un segundo tratado dentro del primer libro titulado “Documentos y Advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, arpa, órgano o cualquier otro instrumento”, donde podemos leer: “en las siguientes reglas que te enseñe, daré preceptos, como, y a que tiempo se ha de usar de los acompañamientos de las escalas, accidentes, y cadencias, como lo practican los buenos Organistas de España; hallarán documentos de Horacio Veneboli, Maestro de Capilla de San Pedro de Roma, de Pedro Ciano, Organistas de la República de Venecia; las ligaduras de que usa en sus acompañamientos Lelio Colista, y el modo de ligar las síncopas en las proporciones de Cristóbal Carisani (mi Maestro), Organista de la Capilla Real de Nápoles. De todos éstos aprendí las advertencias de abaxo, estímenlas por ser de tan grandes Maestros, pues solo tendrán de malo, el aver estado en la fragua de mi corto talento”<sup>144</sup>.

Como podemos comprobar, Sanz no sólo aprendió de guitarristas, sino también de organistas. De hecho, su *Instrucción de Música* no debe considerarse exclusivamente un tratado de guitarra, ya que parte de su contenido va destinado también a arpistas y organistas. En cualquier caso, hablaremos de todo ello más adelante.

Además de los datos mencionados, obtenemos de nuestro ilustre aragonés tres informaciones biográficas más:

---

<sup>143</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 11r.

<sup>144</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fols. 29v y 30r.

- En primer lugar, la datación exacta de algunas partes de su obra, puesto que ciertas planchas realizadas por el mismo Sanz están firmadas y fechadas con extrema concreción. En una de ellas, por ejemplo, a la derecha del título de la pieza leemos la expresión “a los 8 de nobiembre de 1674”<sup>145</sup>. Igualmente, en otra de las láminas hallamos de idéntica manera “en Çaragoza. 1675”<sup>146</sup>.
- La segunda información la constituyen las dos elogiosas aprobaciones que figuran al inicio del tratado<sup>147</sup>, escritas por dos auténticas autoridades en materia musical de la época: el racionero y maestro de capilla de La Seo de Zaragoza, Sebastián Alfonso, y el organista de la, por entonces, Iglesia del Pilar, Diego Xaraba y Bruna, sobrino del célebre organista Pablo Bruna conocido como “El Ciego de Daroca”. Fechadas ambas en Zaragoza a 18 y 19 de noviembre de 1674, respectivamente, de ellas se puede deducir el aprecio del que gozaba nuestro autor entre los mejores músicos zaragozanos de esos años, cuando muy probablemente residía en la capital del Ebro.
- Finalmente, la tercera información nos viene dada por la afectuosa dedicatoria de su tratado a don Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV y notable melómano. Esta dedicatoria hace entrever la cercana relación de Sanz con tan alto personaje para quien, según Begoña Lolo<sup>148</sup>, nuestro compositor trabajaba.

Una vez aportados estos datos – que son los únicos que podemos dar casi por seguros – vamos a redactar una biografía de nuestro músico fruto de la lectura y confrontación de las distintas fuentes de información procedentes de los autores citados con anterioridad.

Gaspar Sanz nace en Calanda (Teruel). Su presunta partida de bautismo, fechada el 4 de abril de 1640, le nombra Francisco Bartolomé Sanz y Celma, hijo de Bartolomé Sanz y Francisca Celma; en dicha

---

<sup>145</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 21r.

<sup>146</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 49r.

<sup>147</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fols. 4v y 5r, respectivamente.

<sup>148</sup> Véase LOLO, B.: “La música en la Corte de Carlos II”, en RIBOT, L. (coord.): *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, 2009, p. 283.

partida no aparece en ningún momento el nombre de Gaspar, lo cual plantea no pocas dudas al respecto<sup>149</sup>. Según Latassa, Sanz habría realizado estudios de Humanidades antes de obtener en la Universidad de Salamanca el grado de Bachiller en Teología. Asimismo, las *Memorias de don Diego de Sotomayor* a las que Vázquez-Prada alude en su libro, informan de que Sanz es también Bachiller en Artes por la mencionada Universidad, lo que confirmaría en parte la tesis de Latassa. Sin embargo, lo único que Sanz menciona en su tratado es que obtuvo el grado de Bachiller en Teología por la Universidad de Salamanca, además del de Licenciado, pero no dice en qué Facultad consiguió este último título. Por otra parte, Latassa fue el primero en afirmar que nuestro biografiado había ocupado la cátedra de Música de la Universidad de Salamanca, noticia ésta que ha sido (y sigue siendo todavía) repetida hasta que fue puesta en duda por García-Abrines y, finalmente, desmentida por García Fraile<sup>150</sup>. Según González Marín, la primera vez que se registra el nombre de Gaspar es en 1669, (no en la partida de bautismo como apuntaba Latassa), precisamente en relación con las oposiciones a la cátedra de Música de la universidad salmantina a las que Sanz concurrió pero que, finalmente, no ganó, según se desprende del informe de los examinadores, porque no era diestro en Canto de Órgano ni en composición<sup>151</sup>.

Vázquez-Prada confirma el fracaso de Sanz en las oposiciones, apuntando como posibles causas del mismo – según las antedichas *Memorias* – razones políticas<sup>152</sup>. En cualquier caso, careciendo Sanz de nociones

---

<sup>149</sup> Como señala Álvaro Zaldívar, suponemos que esa partida de bautismo corresponde a la de nuestro músico. Pero cabe la posibilidad de que perteneciera a un tal Francisco Sanz, compositor español del siglo XVII, del que casi no sabemos nada. Tampoco podemos descartar que, pese a haber nacido en Calanda, Gaspar Sanz hubiese sido bautizado en otro lugar, en cuyo caso su verdadera partida bautismal nos estaría todavía aguardando.

<sup>150</sup> Véase GARCÍA FRAILE, D.: “Gaspar Sanz, catedrático frustrado de la Universidad de Salamanca”, en *De musica hispana et aliis*, vol. I, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 593-603.

<sup>151</sup> Lo cierto es que el nombre de Gaspar Sanz no figura en las listas de catedráticos de Música de la Universidad de Salamanca. Curiosamente sí que figura un tal Fray Gaspar Sanz como catedrático de Teología a finales del siglo XVIII, pero es evidente que no se trata de nuestro guitarrista.

<sup>152</sup> Al parecer, el fracaso de Sanz pudo deberse a que éste apoyaba los derechos del príncipe don Juan José de Austria como aspirante al gobierno de España,

de composición, no deja de sorprender que sólo cinco años después, en 1674, publicara su primera edición de la *Instrucción de Música*, que contiene numerosas piezas. Según señala el propio Sanz en el “Prólogo al deseoso de tañer” se trataba de sus primeras obras musicales: “Y prometo, que si este primer amago de mi habilidad, tiene buena cabida en los aficionados, compondré otros tres Libros, que contengan: (...)”<sup>153</sup>.

Se ha afirmado que Sanz pasó largo tiempo (no sabemos exactamente cuánto) en Roma y Nápoles, donde recibió lecciones de diversos guitarristas y organistas que él mismo menciona – según hemos comprobado en párrafos anteriores de este apartado – en su *Instrucción de Música*. El propio Sanz alude a ello en distintas partes de su tratado, donde dice que pasó a Italia (véase la “Dedicatoria a don Juan José de Austria”, fol. 4r), que tuvo maestros en Roma y Nápoles (“Prólogo al deseoso de tañer”, fol. 6v), que coincidió en Academias con algunos maestros romanos de los que aprendió, particularmente de Lelio Colista (fol. 11r), que consideraba su verdadero maestro a Cristóbal Carisani, organista de la Real Capilla de Nápoles (fol. 30r) y que en su tratado también se recogen documentos de Horazio Veneboli, maestro de Capilla de San Pedro de Roma y de Pedro Ciano [Pietro Andrea Ziani], organista de la República de Venecia (fol. 29v).

Asimismo, como también hemos señalado con anterioridad, Sanz da a entender que conoce las obras de numerosos guitarristas italianos como Foscarini, Kapsberger, Pelegrin [Pellegrini], Granata, Fardino, Corbetta, españoles como Amat y portugueses como Doizi de Velasco.

Sanz también afirma (en la “Dedicatoria”, fol. 4r) que su tratado – o al menos una parte del mismo (concretamente el “Laberinto en la guitarra que enseña un son por 12 partes con quantas diferencias quisieren”, fol. 16r) – fue redactado antes del viaje a Italia y visto en forma de manuscrito por el destinatario del mismo, el príncipe don Juan José

---

circunstancia tal vez conocida por los miembros del tribunal examinador partidarios de la entonces reina regente Dña. Mariana de Austria, viuda de Felipe IV. En cualquier caso, no dejan de ser meras suposiciones. (Cfr. VÁZQUEZ-PRADA, R.: *op. cit.*, p. 34).

<sup>153</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 6v.

de Austria quien – nombrado vicario general del reino de Aragón – había fijado su residencia en el palacio arzobispal de Zaragoza desde el 29 de junio de 1669. Lo cierto es que, exceptuando toda la información que el propio Sanz recoge en su impreso, ninguna de estas noticias acerca de su viaje a Italia ha podido ser constatada documentalmente.

En opinión de González Marín, parece evidente que la estancia en Italia de nuestro músico debió de ser posterior a su fracaso en la oposición salmantina y cabría dentro de lo posible que el encuentro entre él y don Juan se produjera de camino a Italia en Zaragoza, ciudad en la que volvemos a encontrar a Sanz en 1674, grabando personalmente las planchas de su libro. Según consta en las *Memorias de don Diego de Sotomayor* a las que Vázquez-Prada dedica la primera parte de su libro, Sanz emprendió viaje a Italia tras su fracaso en la oposición, lo que confirma la tesis de González Marín; sin embargo, en dichas *Memorias* se asegura que el viaje fue financiado prácticamente en su totalidad por don Juan José de Austria, quien anteriormente ya había escuchado en su Capilla de Madrid a nuestro ilustre calandino tocar el órgano, quedando muy admirado de su extraordinaria maestría. Por tanto, es muy posible que Sanz y don Juan ya se conocieran incluso antes de que nuestro músico se presentara a la oposición.

Gaspar Sanz pudo haber sido discípulo del veneciano Cristoforo Carisana (o Carisani), que ocupó plaza de organista en la Real Capilla de Nápoles desde 1667 hasta 1688 (y no a partir de 1680, como informaba Mitjana). Pudo Sanz conocer a Benevoli – muerto en Roma en 1672 – y también pudo coincidir con Pietro Andrea Ziani en Nápoles, pues éste se encontraba allí en 1673 dirigiendo el estreno de algunas óperas.

En cierto modo, es sorprendentemente contradictorio lo que las antedichas *Memorias* aportan sobre esta cuestión. Según leemos en ellas – a través de Vázquez-Prada –, Sanz regresa a Zaragoza a mediados de 1670, con lo que su estancia en Italia habría sido más bien breve: aproximadamente un año; a su llegada a Zaragoza fue recibido por don Juan y es entonces cuando le muestra el esbozo de la *Instrucción de Música*, así como la intención de dedicársela cuando estuviera terminada. Por tanto, esto contradice abiertamente lo que el propio Sanz afirma en su tratado: que don Juan había visto ya la obra – o una parte

de la misma – antes del viaje a Italia de nuestro biografiado. Particularmente este hecho nos ha llamado mucho la atención y pensamos que constituye un gran perjuicio en la valoración de la fiabilidad de estas *Memorias*.

Otra circunstancia más que cuestionable en este documento (consultado, insistimos, de manera indirecta en el libro de Vázquez-Prada) es el hecho de mencionar que – tras su regreso de Italia – Sanz permaneció en Zaragoza cerca de un año (es decir, hasta mediados de 1671 según esta fuente) trabajando en su libro y al mismo tiempo dando clases de guitarra y de órgano a don Juan, cuando lo cierto es que no existe constatación documental de que Sanz fuera profesor de música del príncipe. Como ya se ha mencionado anteriormente, Sanz afirma en la “Dedicatoria” que antes de viajar él a Italia el príncipe había visto el manuscrito del tratado, y que éste había sido de su agrado. A raíz de ello, es probable que también escuchara algunas de sus piezas interpretadas por Sanz, pero en todo caso esto es mera suposición. De todos modos, no podemos deducir de ello que Sanz fuera profesor de guitarra de don Juan, como tantas veces se ha afirmado. Sólo en el caso de que concediéramos crédito o veracidad a las *Memorias* que Vázquez-Prada incluye en su libro, tendríamos la primera constatación documental de ello, pero para eso deberíamos examinar el escrito original. Finalmente, como ya hemos mencionado anteriormente, Begoña Lolo afirma que Sanz dedicó su *Instrucción de Música* a don Juan José de Austria, “para quien trabajaba”<sup>154</sup>. No precisa, sin embargo, cuál era exactamente su cometido.

Por otra parte, un hecho que parece coherente en estas *Memorias* es la noticia de que nuestro compositor acompañó a don Juan José a Madrid en 1677, cuando éste fue nombrado primer ministro. A raíz de ello, no sería arriesgado suponer que hasta entonces Sanz permaneciera en Zaragoza junto a él, trabajando en la *Instrucción de Música*: recordemos que en algunas planchas de la obra consta que a finales de 1674 y también en 1675 Sanz se encontraba en la capital del Ebro, suponemos que dedicado a las labores de impresión de su tratado.

En todo caso y al margen de especulaciones, Sanz se muestra como uno de los principales puentes entre dos tradiciones musicales dife-

---

<sup>154</sup>LOLO, B.: *op. cit.*, p. 283.

rentes: la española y la italiana; su propio testimonio da a entender que en Zaragoza, en las fechas en que publicó por vez primera su tratado, existía una cierta práctica de música extranjera – particularmente de “sonadas cromáticas de Biolines que vienen de Italia”<sup>155</sup> – a la que no debía ser ajena la presencia en Zaragoza de don Juan José de Austria, quien influyó notablemente en la contratación de músicos para su propia cámara, para iglesias zaragozanas (El Pilar) y para la Real Capilla, demostrando una decidida preferencia por lo italiano. Como apunta Begoña Lolo, el hermano del rey era un gran aficionado a la música, y sus habilidades – a diferencia de lo que sucedió con Carlos II y otros monarcas posteriores – sí fueron conocidas y destacadas en los escritos de los viajeros extranjeros por España como Bertaut o la condesa d’Aulnoy: “Él no ignora nada de las cosas convenientes a su nacimiento en lo que afecta a las ciencias y las artes [...]. No hay instrumento que no maneje y que no toque como los mejores maestros”<sup>156</sup>.

Como veremos en el siguiente apartado de nuestro trabajo, Gaspar Sanz dedicó a don Juan José de Austria las seis primeras ediciones de su tratado, siendo el príncipe el primero en verlo publicado.

Se desconocen más datos precisos de la vida de Sanz desde su estancia en Zaragoza en 1674-75. Desde la publicación de su tratado, no sabemos cuál fue después su actividad como músico. Hasta su muerte, lo cierto es que dedicó parte de su tiempo a la actividad literaria y seguramente, por los datos de las publicaciones no musicales que realizó, se le puede ubicar en Madrid entre 1678 y 1682, fecha en la que sale a la luz una edición póstuma de la traducción que el notable poeta y dramaturgo tortosino Francisco de la Torre y Sevill<sup>157</sup> hizo de los epigramas de John Owen; en ella aparece un epigrama fúnebre que Sanz dedicó al citado poeta tortosino ya difunto y en él nuestro músico se declara presbítero. Sanz escribió también dos libros dedicados al nuncio Savo Mellini, publicados en 1678 y 1681, respectiva-

---

<sup>155</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 6v.

<sup>156</sup> GARCÍA MERCADAL (ed.) 1999 (nota 58), vol. IV, p. 36: correspondencia de madame d’Aulnoy fechada en Burgos el 27 de febrero de 1679. (Citado en LOLO, B.: *op. cit.*, p. 283).

<sup>157</sup> Citado en GONZÁLEZ MARÍN, L. A.: “Gaspar Sanz” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, 2002, p. 814.



mente, en los que demuestra una erudición considerable. El primero de estos libros fue *El hombre de letras*<sup>158</sup>, escrito en italiano por el padre Daniel Bartoli, de la Compañía de Jesús, cuya versión española se debió a Sanz. El segundo fue *Ecos sagrados de la fama gloriosa de Nuestro muy Santo Padre Inocencio XI, Summo Pontifice (...) Panegírico dividido en varios discursos*<sup>159</sup>. Bien es verdad, pese a su condición de hombre de gran erudición, que Sanz no habría pasado a la Historia de la literatura por estas obras de limitado eco. Su verdadera grandeza ha de hallarse en su magnífica *Instrucción de Música sobre la guitarra española*, cuyo estudio y descripción en profundidad abordaremos seguidamente.

Las dos últimas ediciones de la *Instrucción* salieron a la luz en Zaragoza en 1697. No hay motivos para pensar que Sanz viviese en esta ciudad en aquellos años, pero sí parece que no había muerto. Según Latassa, murió en Madrid en 1710, dato que se ha venido repitiendo sin que existan pruebas documentales que lo justifiquen.

## 3.2. *La Instrucción de Música*

### 3.2.1. El tratado y sus ediciones

Publicada en Zaragoza en 1674, la *Instrucción de Música* es una de las obras más importantes que se han escrito en la Historia de la guitarra y, desde luego, la evidencia musical que nos queda de este eminente calandino que vivió y trabajó en España e Italia acompañado de una guitarra barroca. El tratado, que tanto en aquel tiempo como en años posteriores fue citado, copiado y plagiado abundantemente, gozó de un éxito inusual y fue reeditado en varias ocasiones, alcanzando las ocho ediciones hasta 1697.

El título que aparece desde la tercera edición hasta la sexta es el siguiente (Fig. 3): *Instruccion / de musica sobre la / guitarra española; / y método de sus primeros rudimentos, / hasta tañerla con destreza. / Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos, y / dances de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano, / francés, y inglés. / Con un breve tratado para acompañar con*

---

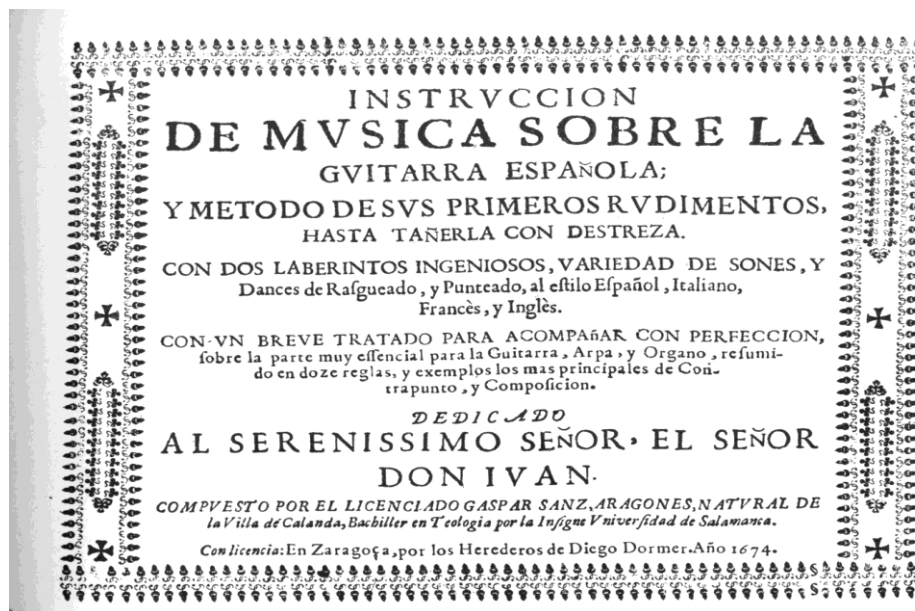
<sup>158</sup> Citado en ZALDÍVAR, A.: *Gaspar Sanz, el músico de Calanda*, Zaragoza, 1999, p. 23.

<sup>159</sup> Citado en ZALDÍVAR, A.: *op. cit.*, p. 24.

*perfección, / sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa, y órgano, resumi- / do en doze reglas, y exemplos los más principales de Con- / trapunto, y Com- / posición. / Dedicado / al serenísimo señor, el señor / don Juan. / Compuesto por el licenciado Gaspar Sanz, aragonés, natural de / la Villa de Calanda, Ba- / chiller en Teología por la Insigne Universidad de Salamanca. / Con licencia: En Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer. Año 1674.*

Teniendo en cuenta la dificultad de imprimir música en aquellos años en España, creemos necesario destacar el mérito que tenía el hecho de conseguirlo. Al contrario de lo que sucedía con las publicaciones francesas de guitarra (de autores como Corbetta<sup>160</sup>, Grénerin<sup>161</sup>, etc) – cuya música fue grabada por un profesional – la *Instrucción de Música* fue en su mayor parte grabada por el propio autor: las expresiones “Gaspar Sanz inventor sculpsit” o “Gaspar Sanz Invenit”, que encontramos en la parte inferior de todas las láminas musicales así lo demuestran.

Figura 3



Portada de la *Instrucción de Música* de Gaspar Sanz (1674).

<sup>160</sup> CORBETTA, F.: *La Guitarre Royale*, París, 1671.

<sup>161</sup> GRÉNERIN, H.: *Livre de guitarre et autres pièces de musique, (...)*, París, 1680.

Se nota inmediatamente el trabajo que le costaba hacerlo: se le presenta, por ejemplo, el problema de distribuir adecuadamente todos los sistemas en una lámina, que Sanz soluciona en varias ocasiones añadiendo un trozo de la tablatura, casi ilegible, al final de todo o donde encuentra espacio. También existen compases tachados o sobrepuestos. En general, el aspecto caligráfico es peor que el de los franceses, pero la gran ventaja es que la música contiene muchos menos errores por el hecho de que fue el autor mismo quien la grabó.

Luis García-Abrines localizó ocho ediciones de la *Instrucción de Música*, con progresivas adiciones y algunas significativas variantes. La obra, que constaría definitivamente de tres libros, sólo apareció completa desde la cuarta edición. Exponemos a continuación el contenido de las distintas ediciones de la obra:

- La primera edición (Zaragoza, 1674) fue la edición príncipe. Según García-Abrines, el poseedor de dicha edición, no conservada en la Biblioteca Nacional de España en Madrid, fue el famoso guitarrista Regino Sáinz de la Maza, quien la puso inmediatamente a su disposición. Presenta grabado de don Juan de Austria de calidad y firma dudosas, sólo contiene el primer libro y carece de la lámina con las posiciones de la mano izquierda en la guitarra.
- La segunda edición (Zaragoza, 1674-75) – conservada en la Biblioteca Nacional – incluye el grabado de don Juan de Austria firmado por Blavet (fechado en 1675), sólo contiene el primer libro y también carece de las láminas con las posiciones de la mano.
- La tercera edición (Zaragoza, 1674-75), con grabado de don Juan de Austria también de Blavet, contiene los libros primero y segundo, con los “Documentos y Advertencias generales para acompañar” y las láminas de Blavet con las posturas de la mano. Esta edición se conserva en el Ayuntamiento de Calanda (Teruel). Esta fue la edición utilizada para los dos libros iniciales del facsímil editado por García-Abrines.
- La cuarta edición – conservada en la Biblioteca Nacional – presenta grabado de don Juan de Austria de Blavet y contiene ya

los tres libros definitivos, pero el tercero no lleva el escudo y dedicatoria al rey Carlos II que aparecen en las ediciones posteriores. Aunque sigue figurando la fecha inicial de 1674, esta edición fue impresa con toda seguridad después de 1675.

- La quinta edición – conservada en la Biblioteca Nacional – presenta sólo el tercer libro y no lleva indicación de fecha, pero debe de ser posterior a 1675.
- La sexta edición – conservada también en la Biblioteca Nacional – es como la anterior pero con una dedicatoria a don Juan diferente de las aparecidas hasta el momento. Parece que sólo incluía el libro tercero, pero esto es dudoso dado el deterioro del ejemplar y la posibilidad de que se hayan recopilado folios de distintas ediciones.
- La séptima edición (Zaragoza, 1697) – sin dedicatoria a don Juan, ya difunto y conjeturada a partir de lo poco que se conserva en la Biblioteca Nacional – contiene los tres libros, el tercero está dedicado a Carlos II y su escudo es más rudimentario que el de anteriores ediciones. Conforme a la portadilla del libro tercero, se imprimió en Zaragoza en 1697.
- Finalmente, la octava edición es igual que la anterior pero con el escudo de Carlos II en grabado de mejor calidad. Fue impresa en Zaragoza en 1697 o puede que más tarde y de ella existen dos ejemplares magníficamente conservados en la Biblioteca Nacional. De esta edición se han servido tanto García-Abrines como Zayas, el primero para completar su edición con el libro tercero y el segundo para su facsímil completo, pero reordenado conforme a los criterios de García-Abrines.

Parece muy posible que la *Instrucción de Música* estuviera compuesta ya en su integridad en 1674 pero, probablemente en virtud de una estrategia editorial o de comprobación del mercado, se fue publicando poco a poco. Asimismo, las dos últimas ediciones presentan ya en el título algunas variantes, como la omisión de la dedicatoria a don Juan de Austria – que había muerto en 1679 – o la corrección del aragonesismo “dances” por la palabra castellana “danças”, y también la supresión de “estilo francés”.

Como ya se ha dicho anteriormente, las aprobaciones del tratado vienen firmadas por Sebastián Alfonso (racionero y Maestro de Capilla de La Seo de Zaragoza) y Diego Xaraba y Bruna (músico de cámara de don Juan de Austria y organista en la por entonces Iglesia de Nuestra Señora del Pilar) y están fechadas respectivamente el 18 y el 19 de noviembre de 1674.

### 3.2.2. Descripción general de la obra

Digamos previamente que para llevar a cabo la presente investigación hemos consultado la octava edición original del tratado conservada en la Biblioteca Nacional de España en Madrid. También hemos utilizado la reproducción en facsímil con prólogo y notas de Luis García-Abrines de los libros primero y segundo de la tercera edición (1674-75) y del libro tercero de la edición octava (1697), reproducción publicada por la Institución “Fernando El Católico” de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza gracias a los originales cedidos galantemente por la Biblioteca Nacional y por el Ilmo. Ayuntamiento de Calanda (Teruel). Asimismo, debemos señalar que tanto la foliación ofrecida hasta ahora en este tercer capítulo como la que indicaremos de aquí en adelante corresponde a la numeración de los originales que realizó García-Abrines para la reproducción facsímil consultada.

*La Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* no es ni mucho menos un libro secundario; cualquiera que lo estudie comprobará que, en conjunto, es un excepcional tratado de música instrumental práctica aplicado sobre todo a la guitarra pero no en exclusiva, pues la parte consagrada al arte de acompañar se dirige tanto a guitarristas como a arpistas, organistas e instrumentistas varios.

La obra completa se compone de un primer libro con dos tratados: el primero dedicado al instrumento y su técnica (afinación, posturas de la mano izquierda, uso de la derecha para rasguear y puntear, etc.), con una serie de láminas (dos para las posturas de la mano izquierda – grabadas por Blavet en Zaragoza en 1675 –, cuatro para tañer rasgueado y ocho para tañer punteado – todas éstas grabadas por el propio Sanz –); el segundo tratado del libro primero contiene los “Do-

cumentos y Advertencias generales para acompañar”, que Sanz explica en doce reglas a las que siguen seis láminas (tres de ejemplos de las reglas y otras tres de piezas para tañer punteado). El libro segundo contiene diez láminas de piezas españolas y extranjeras para tañer punteado y, por último, el libro tercero nos ofrece igualmente diez láminas de música punteada con las “Diferencias más primorosas de pasacalles por los ocho Tonos”.

Publicada tras una pausa de muchos años sin que saliera a la luz ningún otro tratado de guitarra en España y considerada por la mayoría de los teóricos como una “roca errática” dentro del Barroco español, la *Instrucción de Música* es de sumo interés por varios motivos:

- Para empezar, nos ofrece por primera vez un repertorio puramente instrumental (no es una recopilación de canciones y danzas como los libros de Amat y Briceño) que consta de piezas extranjeras (Correntas, Alemandas, etc.) y de obras de procedencia folclórico-española como Españoletas, Villanos, Folías, Canarios, etc. Como ya hemos mencionado en el apartado 3.1., en diversas páginas de su tratado Sanz alude al aprendizaje que ha recibido de grandes maestros de su tiempo, tanto en Italia como en España. Teniendo en cuenta esta circunstancia, su *Instrucción de Música* recoge las piezas típicas de aquella época, constituyendo el prototipo del repertorio guitarrístico del momento. Y, por supuesto, no falta el género principal de todas las publicaciones guitarrísticas: el Pasacalle.
- En segundo lugar, no es exclusivamente un tratado para la guitarra sino también para la práctica musical en general. La esencia de la música barroca viene dada por el bajo continuo y, por esta razón, Sanz dedica un tratado dentro del primer libro a explicar la técnica “para acompañar sobre la parte con la guitarra, arpa, órgano o cualquier otro instrumento”<sup>162</sup>. Como señala Schmitt, podemos considerar – en cierto modo – todas las obras musicales contenidas en la *Instrucción* como posibles realizaciones de un bajo continuo.

---

<sup>162</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 28r.

- En tercer lugar, Sanz informa sobre muchos detalles técnico-idiomáticos. Los tratados sobre instrumentos que se publican en el Barroco buscan definir las peculiaridades de éstos y las raíces de su particular e inconfundible expresión. En este sentido y como más adelante veremos, Sanz explica una gran cantidad de detalles, desde los ornamentos hasta efectos sonoros especiales como las campanelas y las posiciones de la mano para coger la guitarra.

De todo lo dicho se deduce que la *Instrucción de Música* es un compendio de todo cuanto la guitarra es capaz de ofrecer y que nunca va a repetirse de esa forma en España.

Tal y como ha llegado hasta nuestros días, el tratado de Sanz se abre con una hermosa portada en la que figura el título de la obra, seguida de un grabado con la imagen de don Juan José de Austria (Fig. 4) y la dedicatoria de Sanz a tan ilustre personaje (sólo distinta en la sexta edición). Seguidamente figuran las ya mencionadas aprobaciones de Sebastián Alfonso y Diego Xaraba, y el “Prólogo al deseoso de tañer”, del que ya hemos intercalado – en apartados anteriores de nuestro trabajo – distintos fragmentos por la valiosa información que el autor vierte en ellos.

Sanz debió de escribir el “Prólogo al deseoso de tañer” para su primera edición – donde sólo se incluía el libro primero – pues anuncia en él su intención de sacar a la luz otros tres libros: “el primero (...) con muchas más diferencias sobre todos los sonos de Palacio: El segundo, con sonadas italianas, caprichos, fantasías, Alemanas, corrientes, gigas, con mucha variedad de aires extranjeros: Y últimamente otro más extenso que sólo será para los Músicos que quieran acompañarse, y tocar sobre la parte; (...)”<sup>163</sup>. Todo ello está presente ya en la tercera edición de la obra (libros primero y segundo), sin que el prólogo cambiase, aunque Xaraba en su aprobación ponderase especialmente el libro dedicado al acompañamiento.

---

<sup>163</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 6v.

Figura 4



Grabado de Blavet con la imagen de don Juan José de Austria.  
*Instrucción de Música sobre la guitarra española*, 3ª edición, 1674-75.

Llegados a este punto, es el momento de exponer con detalle el contenido de cada uno de los libros que componen la *Instrucción de Música*.

### El libro primero

Viene encabezado por un índice en el que figuran las láminas que contiene cada uno de sus dos tratados.

Ocho reglas de lo que podríamos llamar “primeros rudimentos” ocupan el comienzo de este libro. En ellas se dan los pasos iniciales para el tañedor de guitarra, dedicados a enseñar el uso básico del instrumento y la técnica del rasgueado, para lo cual Sanz se sirve de un ingenioso sistema de acordes transportables, inspirados en el Alfabeto empleado por los guitarristas italianos. Así, la Regla Primera se ocupa de enseñar a “encordar la guitarra, y lo que conduce a este efecto”<sup>164</sup>, recordando que se trata de un instrumento de cinco órdenes con distintas variedades de encordadura según se quisiera una guitarra con

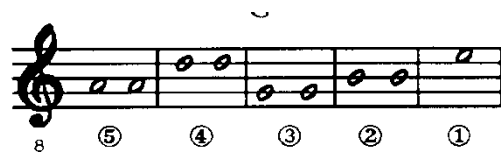
<sup>164</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 8r.



cuerdas graves y agudas (al estilo “español”, muy apropiado para “hazer música ruidosa, o acompañarse el baxo con algun tono, o sonada”<sup>165</sup>), o sólo con cuerdas agudas (habitual entre los “italianos”, propio del punteado y de los primores del gusto de entonces, como las campanelas). Proporciona, incluso, consejos sobre las cuerdas buenas y las malas, pues no debe olvidarse que en esos años se usaban cuerdas de tripa cuya calidad no era homogénea y cuya fragilidad obligaba a guardarlas con todo tipo de cuidados.

Asimismo la Regla Segunda, del templar, es muy necesaria sobre todo considerando el hecho de que existían diferentes modos de afinar los cinco órdenes. Partiendo del modo de templar que Sanz describe en esta regla, la afinación de la guitarra por la que él opta es la siguiente:

#### Ejemplo 44



(Bordás y Arriaga: *La Guitarra Española*, p. 74).

Como puede verse, los bordones o sonidos más graves del instrumento – tocados siempre al aire – no se encontraban en los órdenes 4º y 5º sino en el orden central, es decir, el 3º. El primer ejemplo de esta afinación nos lo proporciona Luis Briçño en 1626 y es la misma que Sanz recomienda para tañer su música en razón de que, por una parte, resulta más apropiada para puntear con primor y dulzura y, por otra, las campanelas<sup>166</sup> no suenan bien con bordones.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

<sup>166</sup> Las campanelas fueron un recurso muy utilizado en la guitarra desde mediados del siglo XVII. Consistían en el hecho de tañer notas presentadas alternativamente en distintas cuerdas del instrumento, lo que confería a la música un carácter *legatissimo* y a la guitarra una sonoridad muy similar a la del arpa, especialmente cuando dichas notas se tocaban en cuerdas al aire y/o en la región

El mismo Sanz escribe que “en Roma aquellos Maestros solo encuerdan la Guitarra (...) sin poner ningún bordón, ni en quarta, ni en quinta. En España es al contrario, pues algunos usan de dos bordones en la quarta, y otros dos en la quinta, (...)”<sup>167</sup>.

La Regla Tercera se ocupa de explicar cómo hay que hacer para “poner los trastes” (fol. 9r) puesto que, a diferencia de los actuales que están clavados fijos, en tiempos de Sanz se colocaban mediante cuerdecillas atadas al mástil que debían “afinarse” conforme al gusto y a las normas de entonces.

Finalizada la colocación y afinación de las cuerdas y puestos en su lugar los trastes, la Regla Cuarta se ocupa de iniciar a tañer rasgueado, la técnica más simple y popular. Para hacerlo todavía más sencillo se utilizan unas posturas fijas de acordes que se indican con distintas letras o signos. Sanz lleva a cabo en esta regla la “Explicación del Abecedario Italiano”, porque – como ya vimos en el capítulo anterior de nuestro trabajo – fue en Italia donde se generalizó y unificó. Sin embargo, Sanz no se limita a explicar tales posiciones, sino que añade un ingenioso sistema por el que se podía transportar a otros tonos una misma secuencia de acordes; para esto incluye la Regla Quinta, titulada “Declaración del Laberinto” (fol. 9v): con esta denominación bautiza un cuadro gráfico de transposición de gran utilidad (Ej. 45) que explicaremos detalladamente en el capítulo cuarto de nuestro trabajo.

La Regla Sexta “Para componerse con el Laberinto diferencias sobre cualquier tono”, así como la Regla Séptima “Para llevar la mano por todo el mástil de la guitarra con grande facilidad” (fol. 10r), se añaden para cuando el guitarrista quiera ya hacer sus pinitos como compositor y dominar el instrumento hasta con cejillas. En la Regla Octava explica Sanz un segundo Laberinto (Ej. 46) “para formar las falsas, y puntos más dificultosos, y extravagantes de la Guitarra” (fol. 10v), donde aparecen disonancias – llamadas “falsas” en aquel tiempo – y otros muchos primores para rasgueadores avanzados y de sutil oído.

---

aguda del diapasón. Sanz, de hecho, se refiere al uso de las campanelas como “*el modo moderno con que aora se compone*” (fol. 8r).

<sup>167</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 8r.

## Ejemplo 45

*Laberinto En la guitarra q̄ enseña un son por 12 partes Con quantos diferencias quisieren.*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12												
✠ F	D	I	E	C	O	A	L	B	P	G	K	H	M	N	N	&	&	P	G	K	H		
M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N
U	U	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G
K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M	N	N	&	&	P	G	K	H	M	M

*Dedicado al Ser.<sup>mo</sup> Señor Don Juan de Austria.*  
*Compuesto por el Lic.<sup>do</sup> Gaspar Sanz, natural de la Villa de Calanda en Caragoça*  
*Año 1674*

*Abecedario Italiano.*

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

*Demonstracion desta obra en dos Passacalles*

*Inventor sculpit*      *Página Prima*

Laberinto de la Guitarra.  
*Instrucción de Música*, 3ª edición, 1674-75, fol. 16.

## Ejemplo 46

*Laberinto 2º de las falsas y puntos mas Extraños y difíciles q̄ tiene la Guitarra*

C	K	P	&	N	M	K	P
B	A	E	D	M	K	M	K
M	K	P	K	P	M	K	P
M	K	P	K	N	M	K	P
K	O	E	D	K	P	H	K

*Otras falsas de 7.<sup>as</sup>*

*Gaspar Sanz Inuentor sculpit*      2

Laberinto 2º de las falsas, y puntos más extraños y difíciles que tiene la Guitarra.  
*Instrucción de Música*, 3ª edición, 1674-75, fol. 17.

Con las once reglas para tañer de punteado que siguen a las ya expuestas, nuestro autor nos introduce en el estudio de la interpretación guitarrística más rica, heredada de la cortesana vihuela renacentista española y paralela a la del no menos palaciego laúd barroco de la Europa septentrional. Así, a la Regla Primera – titulada “Documentos y advertencias generales para tañer de punteado” (fol. 11r) – siguen la Segunda y la Tercera, dedicadas respectivamente a las manos derecha e izquierda, con las normas propias a las funciones de cada una de ellas y con las advertencias necesarias para una correcta posición y digitación de ambas.

Las Reglas Cuarta a Octava (fols. 11v y 12r) tratan de los principales ornamentos por este orden: “Del trino” (Regla Cuarta), “Del mordente” (Regla Quinta), “Del temblor” – hoy llamado vibrato – (Regla Sexta), “Del extrasino” – esto es, el ligado guitarrístico de tres o más notas – (Regla Séptima) y finalmente “Del apoyamento y esmorsata” – apoyaturas inferior y superior, respectivamente – (Regla Octava). Recordemos que la ornamentación era imprescindible en la música del Barroco y que, por tanto, el conocimiento de esta práctica era esencial en la formación de todo buen músico, incluso en los aficionados.

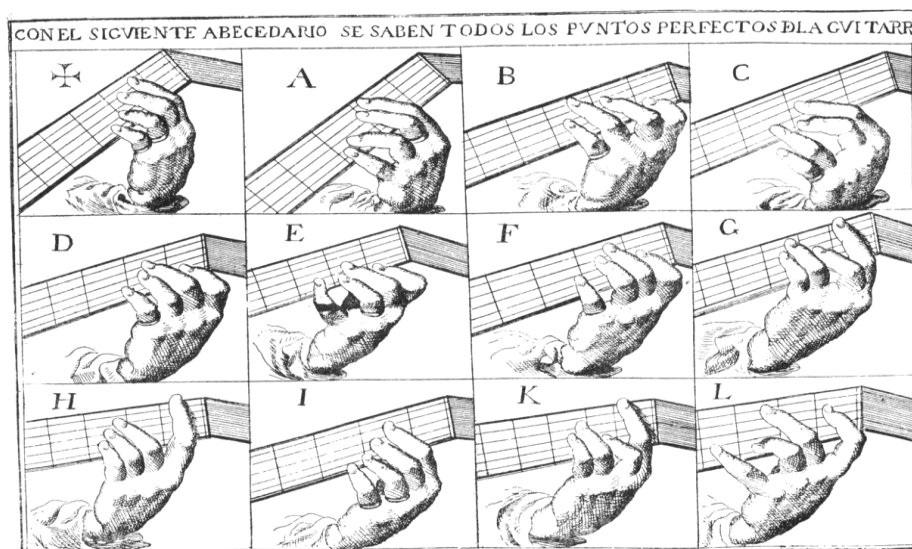
Termina Sanz su instrucción de punteado con las tres últimas Reglas: la Novena (fol. 12v), que enseña el “Tañer arpeado” (es decir, arpegiado); la Décima, “General a todas las pasadas”, donde se ocupa de perfeccionar la digitación; y por último, la Undécima “Para tañer a compás” (fol. 13r), en la que demuestra su didáctica eficaz y pragmática al reducir la entonces muy complicada métrica musical a sólo dos compases: el binario (“Compasillo”) y el ternario (“Proporción”).

## **La música del libro primero**

Como complemento a lo explicado ofrece este primer libro una sucesión de hermosas láminas. Las dos primeras se dedican al ya citado “Abecedario”: contienen bellísimos grabados de Blavet en los que la mano izquierda sobre el mástil muestra las posiciones de los diferentes acordes, cada uno designado con su correspondiente letra del Alfabeto. Resulta curioso observar que la mencionada mano lleva anillos

en los dedos que no deben pisar las cuerdas. A modo ilustrativo, ofrecemos seguidamente una de estas láminas:

Figura 5



Posiciones de la mano izquierda para los diferentes acordes, designados por su correspondiente letra del Alfabeto.

*Instrucción de Música*, 3ª edición, 1674-75, fol. 14.

Las dos siguientes láminas (fols. 16 y 17) ofrecen los dos “Laberintos” ya explicados y mostrados. A continuación figuran diez láminas que ofrecen muy bellas piezas de música para tañer rasgueado (fols. 18 y 19), para tañer punteado (fols. 20 a 23) o en estilo mixto, combinando ambas técnicas (fols. 24 y 25). En estas piezas, Sanz ofrece un amplio listado de danzas renacentistas y barrocas, algunas todavía en uso cortesano, otras sólo bailadas en las Escuelas y otras ya convertidas en aires y ritmos para tañer casi improvisadamente, a la manera de las glosas instrumentales.

Efectivamente, las dos primeras páginas propiamente sonoras de la *Instrucción de Música* están dedicadas – precisamente en cifra (“Abecedario”) de acordes – a *Gallardas con otros dances españoles para los que empiezan a tañer rasgueado y aprenden a danzar* y a *Granduque de Florencia con otras sonadas extranjeras para los que son curiosos* (fols. 18 y 19). Las piezas

que aquí encontramos son tres *Gallardas*, dos *Villanos*, *Dance* (luego cambiado a *Danza*) *de las Hachas*, dos *Jácaras* y una *Jácara de la Costa*, cuatro *Pasacalles*, *Españoleta*, *Folías*, *Pavana*, *Rugero* y *Las Paradetas* en la primera plancha (fol. 18) – como es habitual firmada por el propio autor –, y *Granduque de Florencia*, seguido de *Otro Ducal*, *Baile de Mantua*<sup>168</sup>, *Saltarén* [saltarello], dos *Zarabandas francesas* y *La Tarantela*, en la segunda (fol. 19). Siendo exactos, debemos también incluir entre las danzas escritas sólo en rasgueado – y por ello presumiblemente también pensadas para los que aprenden a danzar – los dos pasacalles que figuran como “Demostración de esta obra” (fol. 16), justo debajo de la puesta en cifra del célebre “Abecedario Italiano” con el que concluye la primera parte teórico-técnica del tratado. Con estos pasacalles son en total 27 las danzas que Sanz nos ofrece para rasguear y danzar.

Tras estas dos planchas iniciales, Sanz nos propone una nueva recopilación de obras en su mayor parte para tañer de punteado la guitarra aunque, como ya hemos dicho, en algunas piezas se combinan la técnica punteada con la rasgueada. Estas composiciones son también mayoritariamente danzas, pero recreadas mucho más musicalmente y ordenadas en progresiva dificultad. Así, encontramos de nuevo una *Gallarda* – como es lógico, de mucha mayor enjundia musical que las anteriores reducidas a acordes – y tras ella figuran otras no menos armoniosas composiciones como una *Mariona*, un *Villano*, un *Dance* (o *danza*) *de las Hachas*, una *Españoleta*, una *Pavana*, un *Torneo* seguido por una *Batalla* (fol. 20), un *Pasacalle sobre la D con muchas diferencias* (fol. 21), *Jácaras* (fol. 22), *Canarios* (fol. 23), un *Preludio y Fantasía con mucha variedad de falsas*, una *Sesquiáltera* (fol. 24), la *Alemanda “La Serenísima”*, una *Giga “al aire inglés”* y una *Zarabanda francesa* (fol. 25), un *Preludio o Capricho Arpeado* junto con otra *Sesquiáltera* (fol. 26), otra *Alemanda* titulada “*La Preciosa*”, una *Corriente* y otra *Zarabanda francesa* (fol. 27).

Como vemos, no sólo se incluyen comunes aires danzables (de verdad o sólo “musicalmente”) sino también versiones recreadas a partir de piezas conocidas o variantes de danzas básicas (como es el caso de la zarabanda llamada *Mariona*).

---

<sup>168</sup> Tanto el *Granduque de Florencia* como el llamado *Baile de Mantua* serían seguramente un recuerdo de las composiciones tardorrenacentistas que se estrenaron en las fiestas de los Médici y los Gonzaga, respectivamente.

## La guitarra para acompañar

Como un libro independiente – pero dentro del mismo libro primero – entra Sanz en su “tratado segundo”, titulado “Documentos y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, arpa, órgano o cualquier otro instrumento” (fol. 28r). Esta parte de su obra es especialmente interesante, pues constituye el primer manual español conservado dedicado al tema del que se tiene noticia. Anteriormente existía la sucinta e incompleta explicación de las cifras incluida por Andrés Lorente en *El por qué de la música*<sup>169</sup>, además de cierto cuaderno manuscrito (hoy perdido) de Juan del Vado, citado por José de Torres en sus *Reglas generales de acompañar*<sup>170</sup>. Sanz cita como fuentes de su pequeño tratado de acompañamiento a los maestros italianos ya mencionados y a los mejores organistas y maestros de capilla de España, en particular a Capitán, a quien no pudo conocer (Capitán murió en 1647), lo que permite sospechar que tal vez circulase algún cuaderno de reglas de acompañamiento de este compositor (o tal vez lo mencione únicamente por su fama, para dar autoridad a su discurso). Al final de este apartado Sanz prometía publicar un tratado más vasto sobre el acompañamiento, lo que no llegó a hacer; tal vez Torres se le adelantó en el empeño.

El abreviado “arte de acompañar” que Sanz nos presenta – imprescindible en la música del Barroco – se resume en doce reglas de contrapunto y composición que abarcan desde “las consonancias y acompañamiento perfecto, que corresponde a todas las notas del bajo” (Regla Primera, fol. 28v), hasta cómo “conocer el tono de los bajos cromáticos de las sonadas, y canciones italianas” (Regla Duodécima, fol. 31v) pasando, entre otras, por cómo “conocer en la cadencia de bajo, cuándo se deja la cuarta, y se liga la séptima” (Regla Octava, fol. 31r).

Obviamente sólo para músicos mínimamente formados, siguen a este brillante resumen tres apretadas láminas (fols. 33 a 35) de ejemplos – en cifras y notas – de las reglas anteriormente expuestas y tres láminas más (fols. 36 a 38) con piezas de música.

---

<sup>169</sup> LORENTE, A.: *El por qué de la música* (...), Alcalá de Henares, 1672.

<sup>170</sup> TORRES, J. de: *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa* (...), Madrid, 1702.

## Ejemplo 47

*Instrucción de Música*, fol. 34, con ejemplos de las Reglas de Sanz para acompañar sobre la parte con la guitarra, arpa, órgano o cualquier otro instrumento.

Las cuatro primeras láminas se hallan escritas con notación solfística y cifras. En el fol. 37 encontramos un ejemplo de tablatura mixta, combinándose la técnica rasgueada (acordes en notación alfabética) con la punteada (cifras). En el fol. 38, la notación es completamente cifrada. Entre las piezas que Sanz incluye en las tres últimas láminas figuran una *Fuga por primer tono al aire español*, seguida de unos complejos cromáticos y de una segunda *Fuga al aire de giga* (fol. 36). También encontramos algunas danzas, como una *Zarabanda francesa* (fol. 36) y un *Pasacalles por la E*<sup>171</sup> (fol. 37) y otro *Pasacalles por la + con varias campanellas y con cromáticos* (fol. 38).

<sup>171</sup> Aunque en el capítulo 4 abordaremos el análisis tonal/modal de los distintos pasacalles, con objeto de facilitar al lector la comprensión del Alfabeto italiano, mostramos ahora de forma sencilla su equivalencia con la actual tonalidad bimodal. A: Sol Mayor; B: Do Mayor; C: Re Mayor; D: La menor; E: Re menor; F: Mi Mayor; G: Fa Mayor; H: Si bemol Mayor; I: La Mayor; K<sup>2</sup>: Si menor; L: Do menor; O: Sol menor; +: Mi menor. Digamos, no obstante, que el análisis de los pasacalles de Sanz únicamente bajo la tonalidad bimodal como marco sonoro de referencia es más que cuestionable, por razones que explicaremos en el capítulo 4.



## Los libros segundo y tercero

Tanto este segundo libro como el tercero tienen su propio índice de láminas en sus respectivas portadas.

El libro segundo de la *Instrucción de Música* se nos ofrece en su portada como un “Arte nuevo para aprender a tañerla sin maestro con gran facilidad”, enseñando “todos los sones de punteado más principales que se tañen en España”. Dichos sones, repartidos en diez láminas de apretadas cifras, son los siguientes: *Gallardas*, *Las Hachas con la vuelta*, *Folías con glosada* (fol. 40), *Rugero*, *Paradetas*, *Matachín*, *Zarabanda*, *Jácaras*, *Chacona* (fol. 41), dos *Españoletas*, *Pasacalles* (fol. 42), dos *Canarios*, *Villanos* (fol. 43), *Marionas* (fol. 44), *Mariçápalos* (fol. 45), dos *Granduques*, *Pasacalles* (fol. 46), *Pavanas por la D con partidas al aire español*, *Giga inglesa*, *Bailete francés* (fol. 47) y *Pasacalles por la O* (fol. 48). Finalmente, la última plancha (fol. 49) incluye piezas claramente descriptivas como *Clarines y Trompetas con Canciones muy curiosas españolas y de extranjeranaciones* como son *La Caballería de Nápoles con dos clarines*, *Canciones*, *La Garçona*, *La Coquina francesa*, *Lantururú*, *La Esfachata de Nápoles*, *La Miniona de Cataluña*, *la Minina de Portugal*, *Dos Trompetas de la Reina de Suecia* y *Clarín de los Mosqueteros del Rey de Francia*.

Como puede verse, buena parte de estas piezas tienen nombres de danza ya aparecidos en el primer libro, a los que se añaden títulos curiosos como el *Matachín* (gracioso baile en imitación de la esgrima) y las coplas de *Mariçapalos* (casi una española), además de versiones deliciosas de los entonces célebres aires y sones con nombres propios.

El libro tercero (que por aparecer en 1697, según la edición que estamos estudiando, no pudo ofrecerse al ya difunto don Juan José de Austria y, por ello, está dedicado al rey Carlos II) tiene el honor de ser el broche de la obra de nuestro ilustre guitarrista, pues “contiene las diferencias más primorosas de passacalles que hasta ahora ha compuesto su Autor, por todos los ocho Tonos más principales de Canto de Órgano, y por los puntos, y términos más extraños, y sonoros de la Guitarra”<sup>172</sup>.

---

<sup>172</sup> SANZ, G.: *op. cit.*, fol. 48.

Figura 6

LIBRO TERCERO DE MUSICA.  
**DE CIFRAS SOBRE LA GUITARRA ESPAÑOLA,**  
QUE CONTIENE LAS DIFERENCIAS MAS PRIMOROSAS DE PASSACALLES,  
que hasta aora ha compuesto su Autor , por todos los ocho Tonos mas principales de  
Canto de Organo , y por los puntos , y terminos mas estraños , y sonoros  
de la Guitarra , que se confagra

A LA Magestad CATOLICA DEL REY NUESTRO SEÑOR  
D.CARLOS SEGUNDO, MONARCA DE LAS ESPAÑAS, Y NUEVOMUNDO.

POR EL LICENCIADO GASPASANZ, NATURAL DE LAVILLA DE CALANDA, BACHILLER  
en Theologia por la Infigne Vniuersidad de Salamanca.

Primera Lamina contiene 18. Partidas de  
Passcos de Compasillo por la C. ò  
Cruzado.

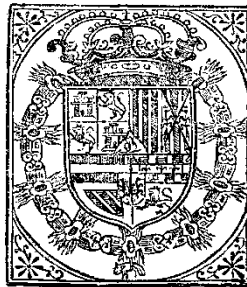
Segunda , prosigue 24. Partidas de falsas,  
y ligaduras por el mismo termino.

Tercera , 12. Partidas por la I. ò Patilla, con  
vn Passco de 50. Compasiles.

Quarta , 25. Partidas por la E. y D. que son  
el cinco, y seis.

Quinta , 22. Partidas por la f y X, con  
vnas respuestas de Tiple , y Baxo muy  
curiosas.

Sexta , 20. Partidas por la H. ò el quatro,



con vna fuga al vltimo de mucho  
garbo.

Septima , 27. Partidas por la G. y B. que  
son por el tres, y dos.

Octava , 20. Partidas por la O, que es el  
vno bemolado , y despues concluye  
con vn Passaje de buen gusto.

Novena , 20. Partidas de Passcos de pro-  
porcion por la L, que es el dos bemolado, y se despide con vn Passaje.

Dezima , 20. Partidas por la X, que es el  
ocho , y concluye con vn Passaje muy  
alegre, y primoroso.

Portadilla del libro tercero de la *Instrucción de Música* (Zaragoza, 1697).

Así se aprecia, sin duda, al estudiar las diez láminas donde se suceden bellísimos pasacalles por diversos tonos, denominados conforme al ya comentado Alfabeto Italiano. Al examinar estas planchas encontramos *Pasacalles por la C, por Cruzado y por quinto Tono punto alto* (fol. 49, ofrecido como Ej. 48 bajo estas líneas), *Prosiguen más diferencias sobre los antecedentes Pasacalles con falsas a tres y cuatro voces y cromáticos* (fol. 50), *Pasacalles por la I, por Patilla y por octavo Tono punto alto* (fol. 51), *Pasacalles por la E y D, por el Cinco y Seis y por Primero y Cuarto Tono* (fol. 52), *Pasacalles por la + y por la K<sup>2</sup>, por el Siete y el Ocho, por Tercer Tono y 4º punto alto* (fol. 53), *Pasacalles por la H, por el Cuatro y por el Quinto Tono punto bajo* (fol. 54), *Pasacalles por la G y B, por el Tres y Dos, y por el Sexto y Quinto Tono* (fol. 55), *Pasacalles por la O, por el Uno bemolado, y por Segundo Tono* (fol. 56), *Pasacalles por la L, por el Dos bemolado y por Primer Tono punto bajo* (fol. 57) y, finalmente, *Pasacalles por la K<sup>2</sup>, por el Ocho y por Cuarto Tono punto alto* (fol. 58).

## Ejemplo 48

Sanz: *Instrucción de Música*, fol. 49r-Ed. 1697.

Tanto estos pasacalles como aquellos que, según hemos comprobado, aparecen en los libros primero y segundo serán objeto de estudio y análisis en el capítulo siguiente de nuestra investigación.

Como puede verse, al igual que sucede en otros libros para guitarra de la época, en la *Instrucción de Música* los pasacalles no sólo son denominados por las correspondientes letras o signos del Alfabeto (como por ejemplo *Pasacalles por la A*, equivalente a nuestro Sol mayor, o *por la +*, actualmente Mi menor), sino también mediante curiosos nombres populares, como “Cruzado” (asociado al *Pasacalles por la C*, traducible hoy por un Re mayor) o “Patilla” (que corresponde al *Pasacalles por la I*, solfísticamente La mayor). En el capítulo 4 estudiaremos a fondo todo ello.

En conjunto, la *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* contiene un total de noventa piezas, que son un claro ejemplo del repertorio habitual que solemos encontrar en muchos libros de guitarra impresos en España durante la segunda mitad del siglo XVII. Las tonalidades escogidas son las más aptas para que resalten brillantemente las bondades sonoras de la guitarra española. En Sanz, quizá más que en

otros guitarristas coetáneos como Guerau, la música popular constituye el núcleo y el fermento de su obra, si bien no ignora – por los viajes a Italia durante su juventud – piezas de gran proyección internacional y conocidas en todas partes como la pavana, la gallarda, la alemanda, la corrente, el saltarello, la zarabanda francesa, la tarantela, etc. No obstante, los títulos que nuestro autor incluye en mayor número son de danzas genuinamente españolas como villanos, marioñas, españoletas, canarios, jácaras, matachines, folías, etc., sin olvidar por supuesto la forma estrella: el pasacalle, al que dedica – como ya hemos comprobado – abundantes páginas<sup>173</sup>. Todas estas danzas y/o géneros de procedencia española están concebidos como diferencias, esto es, variaciones sobre esquemas armónicos de relativa simplicidad que ofrecían a los músicos la oportunidad de mostrar tanto sus habilidades compositivas como su destreza instrumental. Las piezas que no responden a este esquema compositivo (como es el caso de alemandas, corrientes, gigas, etc.) suelen ser de procedencia o influencia extranjera.

### 3.2.3. Aspectos técnicos e interpretativos

Cuando hablamos de “técnica” habitualmente se suele confundir o identificar con lo que es el mecanismo instrumental, esto es, el simple movimiento de las manos que, en sí, no es más que una parte de la misma. En nuestra opinión, la técnica abarca además cuestiones más diversas y generales como son, entre otras, la variación ornamental del discurso, la notación, el compás y las indicaciones de tempo, la digitación, las indicaciones de dinámica y finalmente, los elementos relativos a la interpretación y a la manera o maneras de comprender la obra musical. En este apartado analizamos todos estos aspectos en la obra de Gaspar Sanz.

---

<sup>173</sup> Además de haber citado ya en nuestro recorrido descriptivo del tratado las páginas donde encontramos pasacalles, al comienzo del capítulo 4 enumeramos nuevamente todos los pasacalles de la obra y su correspondiente foliación.

### 3.2.3.1. La ornamentación

Dada la extraordinaria importancia que alcanzó el arte de ornamentar en la práctica musical barroca, pensamos que es motivo suficiente para comenzar este apartado hablando de ella. Queremos así destacar la singularidad de este fenómeno y, por ende, profundizar más en él.

Aparte de la tradicional división de los ornamentos en melódicos, armónicos y rítmicos descrita por C. P. E. Bach y estudiada por Robert Donington<sup>174</sup>, es posible distinguir – en el caso de la guitarra barroca – dos grandes grupos de ornamentos: los de la mano izquierda y los de la derecha. Entre los primeros figuran el trino, el mordente, el vibrato, el ligado y la apoyatura. Entre los segundos destacan el trillo, el repicco, el arpeado (arpeggio), el *mezzo sospiro*, el forte y el piano, si bien estos dos últimos tendrán para nosotros la consideración no de adornos sino de indicaciones de dinámica, y como tales serán estudiados en la sección correspondiente de la presente investigación.

A continuación vamos a resumir la interpretación que de cada ornamento nos ofrece Gaspar Sanz en su *Instrucción de Música*. Por una parte, no tardaremos en comprobar que nuestro músico se refiere en mayor medida a los adornos de la mano izquierda que a los de la derecha, pues muchos de ésta última ni siquiera se citan en la *Instrucción* y, por lo tanto, no aludiremos a ellos. Por otra parte, pensamos que sería muy interesante comparar las explicaciones de Sanz a este respecto con las de otros guitarristas de la época<sup>175</sup>. Sin embargo, hemos optado por ofrecer exclusivamente las apreciaciones de nuestro músico para no prolongar innecesariamente la extensión de este apartado. Asimismo, creemos que las explicaciones de Sanz relativas a la ornamentación son de por sí suficientemente abundantes como para comentarlas con total independencia.

Así, en la parte de su tratado destinada a enunciar las “Reglas, Documentos y Advertencias generales para tañer de Punteado”, Sanz des-

---

<sup>174</sup> Ambos autores son citados en ARRIAGA, G.: “Técnica de la guitarra barroca”, en RIOJA, E. (coord.): *La Guitarra en la Historia*, vol. III, Córdoba, 1992, p. 96.

<sup>175</sup> Para ello, véase SCHMITT, T.: “Sobre la ornamentación en el repertorio para guitarra barroca en España (1600-1750)”, en *Revista de Musicología*, vol. 15, 1992, pp. 107-138.

cribe los siguientes ornamentos: trino, mordente, extrasino, apoyo, esmorsata, temblor. Como veremos seguidamente, en el caso de algunos adornos como el trino y el mordente, no existía una sola forma de interpretarlos, sino varias.

## El Trino

Sanz señala el trino en la tablatura mediante una T y nos dice lo siguiente sobre él:

“El Trino, y Mordente son muy semejantes, pero también se distinguen, en que la voz del Trino, no se firma donde se trina, sino medio punto mas abaxo; pero quiero dar una famosa regla, para que sepas donde sale bien el trinado, y lo podràs hazer siempre, aunque no lo halles señalado. En primer lugar, la prima, y segunda vacantes, si tuvieres dedo desocupado, trinarlas, aunque no esté apuntado el Trino. Tambien las quartas, y quintas en segundo traste, y todos los quartos trastes. La razon es, porque son mies, ò sostenidos, que en la Musica corresponde este nombre a los Trinos.”

(Sanz: fol. 11v, Regla cuarta)

Al interpretar este texto surge la duda de si el trino comienza con la nota de floreo superior – como sucede en los guitarristas franceses (véase Ej. 49b) –, o si es un trino que comienza con la nota principal (Ej. 49a):

### Ejemplo 49



(T. Schmitt: “Sobre la ornamentación en el repertorio para guitarra barroca en España (1600-1750)” en *Revista de Musicología*, vol. 15, 1992, p. 110).

Las indicaciones de Sanz, en una primera lectura, no son demasiado claras y todo depende del sentido de la siguiente frase: “en que la voz del Trino, no se firma donde se trina, sino medio punto mas abaxo”. El texto no dice con qué sonido empieza el trino, pero explica – y esto es importante – que no debe terminar con la nota de floreo. Esto, según Schmitt, sólo permite un trino que comience con la nota de floreo superior (Ej. 50a), pues un trino que comenzara con la nota principal (Ej. 50b) debería terminar con el mismo sonido con el que empezó, y no “medio punto mas abaxo”. En cuanto a la ejecución del trino según el Ej. 50c, hemos de decir que no termina un semitono más abajo como dice Sanz sino uno más arriba, motivo por el cual debemos descartarla igualmente.

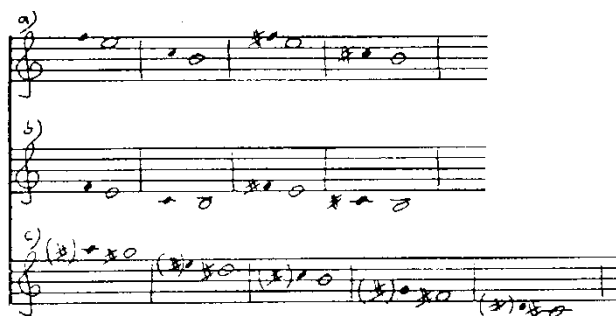
### Ejemplo 50



(T. Schmitt: *op. cit.*, p. 112).

También ayuda a comprender la explicación que Sanz nos da sobre el trino el significado del término “Firmar” que, de alguna manera, se convierte en palabra clave para una correcta interpretación del texto. “Firmar” significa que se debe terminar un tono o semitono más abajo de lo que antes se ha tocado o trinado, lo cual sólo es posible si el trino comienza con la nota de floreo superior (véase nuevamente el Ej. 50a). Asimismo, Sanz dice en su citada Regla cuarta que el trino puede ser aplicado aun cuando no se indique expresamente en la tablatura, y menciona los trastes que sirven especialmente bien para la realización del trino: primeras y segundas cuerdas vacantes, esto es, al aire (véase Ej. 51a), cuartas y quintas cuerdas en segundo traste (Ej. 51b), y todas en el traste cuarto (Ej. 51c).

## Ejemplo 51



(T. Schmitt: *op. cit.*, p. 113).

Así, aunque en la música del Barroco español los tratados describen diferentes formas de realizar el trino, de las explicaciones de Sanz debemos deducir que en su música este adorno siempre comienza con la nota de floreo superior, ya sea a un tono entero o a un semitono de la nota principal. Este trino es el conocido como trino barroco, muy presente en el repertorio para guitarra francés e italiano.

Dicho adorno solía tener más de tres sonidos pero Sanz no menciona en ningún momento cuál debe ser la duración exacta del trino.

### El Mordente

Al igual que sucede con el trino, en lo que se refiere al mordente es necesario leer y contrastar lo que de él mencionan los distintos tratados de la época para intentar hacernos una idea más o menos clara de lo que era. La teoría musical actual reconoce que los mordentes de dos notas pueden adoptar diversas formas en su diseño melódico, pero en la época que nos ocupa (2ª mitad del siglo XVII) esto no era así. Según Donington, en el Barroco “el mordente es una alternancia de una nota principal con una nota auxiliar (entiéndase de floreo) que se encuentra un grado por debajo.”<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> DONINGTON, R.: *Baroque Music: style and performance*, p. 139. Traducción propia.



En efecto, las descripciones que los distintos guitarristas del Barroco español nos ofrecen sobre el mordente nos llevan a la conclusión de que, para ellos, el mordente es el cambio único desde la nota principal a la nota de floreo inferior en el siguiente orden: nota principal- nota de floreo inferior-nota principal (Ej. 52).

### Ejemplo 52



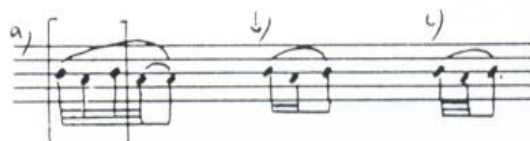
(T. Schmitt: *op. cit.*, p. 125).

En concreto, Sanz señala el mordente en la tablatura con  $\smile$  y nos habla así de este adorno:

“El Trino y el Mordente son muy semejantes, pero también se distinguen, en que la voz del Trino, no se firma donde se trina, sino medio punto más abaxo;”  
(Sanz: fol. 11v, Regla cuarta)

La interpretación que Schmitt realiza de la anterior explicación es que si el trino en la música de Sanz termina en una nota por debajo de la que se ha trinado, el mordente termina tal y como comienza. De aquí se desprende que trino y mordente son parecidos o tal vez iguales en su comienzo, pero mientras el primero termina “medio punto más abaxo” de donde se ha tocado o trinado, el segundo termina en la misma nota en la que comenzó. Así, los Ej. 53a y 53b nos muestran que el trino que comienza con la nota de floreo superior es parecido en sus tres primeras notas al mordente, pero difieren en su resolución:

### Ejemplo 53



(T. Schmitt: *op. cit.*, p. 113).

Otra conclusión a la que nos conduce la lectura de la Regla cuarta es que al comenzar el mordente sobre la nota principal y no sobre la nota de floreo, su función musical no es armónica sino más bien rítmica. No obstante, Sanz continúa diciendo: “El Mordente se queda en el mismo traste que trina, y apaga allí la cuerda, pues porque la muerde, con razón le llaman los Italianos Mordente, a aquel modo de tañer la cuerda”.

(Sanz: fol. 11 v, Regla quinta)

No dice nada más nuestro músico con respecto a este adorno; su explicación es breve y un tanto imprecisa, pero al menos deja entrever su diferencia con el trino y la justificación de su nombre.

### El Temblor

El temblor – que en la época era la denominación empleada para designar el actual vibrato – aparece descrito en los tratados de guitarra del Barroco español en igualdad de condiciones que el trino, el mordente y el ligado que seguidamente veremos. Los guitarristas españoles – especialmente Sanz, que es quien utiliza con más frecuencia este adorno – aplican el temblor como acento “tónico”, como un efecto que pone de relieve los saltos melódicos o que aclara pasajes expresivos. Ofrecemos a continuación su explicación de este ornamento:

“El Temblor se haze ordinariamente con el dedo pequeño, y tambien alguna vez con los otros, desarrimando la mano del mastil, rebatiendola con mucho pulso a un lado, y otro, con grande velocidad, y prontitud, al mismo tiempo que se tañe el numero señalado assi”.

(Sanz: fol. 12r, Regla sexta)

Sanz indica el temblor en la tablatura mediante el signo #.

## El Extrasino

Actualmente el ligado de tres o más notas, llamado extrasino por los guitarristas del Barroco, tiene una naturaleza exclusivamente técnica y se emplea como un recurso de articulación, pero en el Barroco se contaba entre los adornos a causa de su sonido suave y distinto. Para señalarlo encontramos en todos los autores un arco o trazo arqueado encima o debajo de dos o más cifras de la tablatura, tal y como se muestra a continuación:

$\underbrace{230}$    ó    $\widehat{230}$

Al contrario de lo que sucede con el trino y el mordente, no encontramos ninguna dificultad para entender la explicación que sobre la interpretación del extrasino ofrecen los guitarristas en sus correspondientes tratados. Sanz dice lo siguiente:

“El extrasino se haze tañendo con la mano drecha solo, el primer numero que està dentro aquel rasgo de esta suerte,  $\widehat{310}$  y después de herido se corre la mano izquierda con alguna fuerza, por los numeros ligados, dandoles el valor que pidiere la sonada”.

(Sanz: fol. 12r, Regla séptima)

## El Apoyamiento y la Esmorsata

De los guitarristas españoles, Sanz es el único que describe estas dos habilidades que, según él, no se citan con frecuencia pero representan lo más delicado que ofrece la guitarra. En la teoría musical de hoy en día, estos dos ornamentos se denominan apoyaturas. En el vocabulario guitarrístico clásico empleamos actualmente el término “ligado de dos notas”, ascendente en el caso del apoyamiento y descendente en el de la esmorsata. La diferencia entre ellos y el extrasino visto anteriormente consiste en que éste último designaría un ligado de, al menos, tres notas.

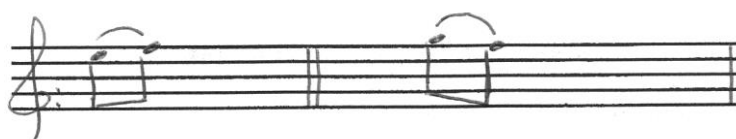
Veamos la descripción que Sanz nos ofrece de estos dos adornos:

“Un numero se puede herir de dos modos, al uno se llama con Apoyamiento, y el otro con Esmorsata. (...) El numero con Apoyamiento, se hie de esta suerte: si hallas un uno en la prima, para tañer este numero, heriràs la prima vacante, y al instante pisala en primero traste, de suerte, que en realidad pisas la que no tocas, y tocas la que no pisas; porque aunque heriste la prima vacante, le robaste su voz, y la aplicaste al primero traste que suena, y no le tañiste. La Esmorsata es al contrario, que roba la consonancia por abaxo. Pongo el mismo exemplo: has de tañer la prima en primero traste, la heriràs primero en tercero, y al instante pisando el primero, haràs que se sienta este numero que no se hiriò”.

(Sanz: fol. 12r, Regla octava)

Así quedan explicados el apoyamiento (ligado ascendente de dos notas o apoyatura inferior por el hecho de atacarse desde abajo: mi-fa en el ejemplo descrito por Sanz) y la esmorsata (ligado descendente de dos notas o apoyatura superior por atacarse desde arriba: sol-fa en el ejemplo propuesto por el autor). En el Ej. 54 ofrecemos la realización musical de los mismos:

#### Ejemplo 54



Apoyamiento

Esmorsata

Sanz concluye su referencia a estos adornos en los siguientes términos:

“(..); y estos dos generos de tañer en nuestra lengua Española, les llamaràs Ligaduras, y la haràs en los numeros que tienen so-

bre si, ò debaxo un señalito a modo de paréntesis, de esta manera 5 0”.

(Sanz: fol. 12v)

El problema que surge de estas palabras es el signo con el que Sanz señala la esmorsata y el apoyo; es exactamente el mismo que para el mordente, según ya hemos visto: un semiarco encima o debajo de la cifra ( 1 ). Por tanto, todas las cifras con semiarco pueden interpretarse o como mordente o como apoyatura inferior o superior. Sólo en una ocasión Sanz nos indica que, mediante ese signo está pensando en la esmorsata, y no en un mordente, cuando dice:

“El exemplo, y uso de esta Esmorsata, ó Ligadura, lo hallaràs en la Xacara, en la segunda diferencia, al cuarto compàs, ligando el cero de la prima, con el cinco del modo referido”.

(*Ibid.*)

El Ej. 55a muestra el compás al que Sanz nos remite, mientras que el Ej. 55b ofrece otro compás de la misma composición. En ambos compases es fácil reconocer la esmorsata, pues el arco está sobre un cero, con lo cual es imposible realizar ahí un mordente.

### Ejemplo 55



Sanz: *Xácará* (fol. 22r, compases 8 y 15)

(T. Schmitt: *op. cit.*, p. 130)

No encontramos en otras piezas pasajes comparables, con lo cual la esmorsata/apoyamiento o el mordente deben deducirse del contexto.

Concluimos aquí las explicaciones que Sanz proporciona de los ornamentos de la mano izquierda. En cuanto a los de la derecha, nuestro autor únicamente hace referencia al Arpeado, que seguidamente comentamos.

“Arpeado” es el término con el que Sanz alude al hecho de tocar “arpegiado”. Su explicación de cómo realizarlo es bastante precisa:

“Se suele hazer el Arpeado de dos modos, ò con tres dedos, ò con quatro; tañense las cuerdas sucesivamente, comenzando con el pulgar el baxo, y luego las cuerdas mas inmediatas cifradas, subiendo, y baxando los dedos por todas ellas sobre aquel punto, dandole el tiempo, ò compàs que pide la sonada”.  
(Sanz: fol. 12v, Regla nona)

Sanz señala este modo de tañer con una rayita entre dos puntos o también con una línea curva que abarca de arriba abajo todas las notas que se han de arpeggiar. Ofrece un buen ejemplo de ello en una de sus piezas titulada *Preludio o Capricho arpeado por la* + (fol. 26).

### 3.2.3.2. La notación

Por lo que respecta a la notación, Sanz indica las posiciones de la mano izquierda para tañer acordes rasgueados mediante el Abecedario italiano de Montesardo, lo cual no debe extrañarnos si tenemos en cuenta la formación que nuestro guitarrista recibió de maestros italianos. Por otra parte, dado que la inmensa mayoría de las piezas del tratado requieren tañer de punteado la guitarra, la notación empleada en ellas es la cifra polifónico-armónica. Estas piezas constituyen, sin duda, la esencia de la *Instrucción de Música*.

Señalemos, no obstante, que en las primeras láminas musicales del libro primero destinadas a tañer rasgueado la guitarra (fols. 16 a 19), observamos el empleo exclusivo de la escritura alfabética. Digamos también que en unas pocas láminas (fols. 24 y 25 por ejemplo), cuyas piezas requieren el uso de ambas técnicas (punteada y rasgueada), nuestro compositor utiliza un sistema de notación conocido como tablatura mixta, que es una mezcla de cifra y de alfabeto italiano de rasgueado.

A continuación, mostramos una de las últimas láminas citadas como ejemplo de tablatura mixta:

### Ejemplo 56





Sanz: *Instrucción de Música*, fol. 25.

Por último, existen unas pocas planchas (fols. 34 a 36) incluidas en los “Documentos y Advertencias generales para acompañar” en las que el autor utiliza tanto la notación solfística como la cifra. Una de estas planchas ya se mostró como ejemplo en párrafos precedentes.

### 3.2.3.3. Compás e indicaciones de tempo

En lo referente a este aspecto, Sanz reduce la compleja métrica barroca a dos “aires” básicos: el “Compasillo” (señalado con una C en la tablatura), equivalente a nuestro compás binario y la “Proporción” (señalada con un 3), nuestro actual compás ternario. Estos dos “aires” o compases, el valor de las figuras en cada compás y la velocidad (tempo) con que se han de ejecutar vienen descritos con todo detalle, como podemos comprobar a continuación:

“Quando en el Compasillo hallares una figura redonda; v.g. O, vale un compàs la cifra que està debaxo; pero si la figura fuere como una d blanca, v.g.  vale medio compàs la cifra que tiene debaxo; si fuere negra, desta suerte  vale la quarta parte de un compàs; (...).”

(Sanz: fol. 13r)

“Aora en la proporcion, o cifra que tiene al principio un tres grande; v.g. 3 la figura redonda con un puntillo, v.g. O. vale un compàs (...); y la figura blanca que valia medio compàs en el Compasillo, vale un tercio en la proporcion (...). Advirtiendò, que en todo tiempo has de dar a las cifras el valor, y compàs de la figura que tienen sobre si; y si en algun grande trecho no se halla sobre la cifra otra figura de Musica, a todos aquellos numeros les daras el valor de la figura que al principio tienen. Por lo qual, si en el Compasillo, o Proporción se halla una figura blanca, tañeràs aquella cifra muy a espacio; y al contrario, si hallas figura negra, y con un ganchillo, tañeràs aprissa aquella cifra, sin detenerte, hasta que halles otra figura, (...).”

(Sanz: fol. 13v)

Junto a estas explicaciones, debemos destacar que en algunos compases de los pasacalles del folio 56 encontramos la expresión “*estos muy a espacio*”. Es ésta, que sabemos, la única indicación de agógica hallada en relación con piezas musicales del tratado. Por lo demás, pensamos que los fragmentos ofrecidos anteriormente son lo suficientemente precisos como para no requerir por nuestra parte ninguna aclaración.

#### 3.2.3.4. La digitación

Para la mano izquierda, Sanz dice lo siguiente:

“Los puntillos que hallaràs sobre los numeros, ò al lado, significan los dedos de la mano izquierda con que has de pisar los trastes; (...).”

(Sanz: fol. 10v)



El autor indica la digitación de mano izquierda en diversas piezas musicales de los folios 16, 17, 20, 22 y 23 de su tratado. Así, un puntito sobre o junto a un número significa que la nota indicada se ha de pisar con el dedo 1, esto es, el índice de la mano izquierda. Dos puntitos harán referencia a que se ha de pisar con el dedo 2 (dedo corazón), etc.

El resto de primores que conciernen a la mano izquierda – que fundamentalmente se refieren a la ornamentación – los hemos explicado con anterioridad. Tal y como apunta Arriaga, en general, a través de las tablaturas que traen escrita la digitación, se observa una tendencia a utilizar dedos no inmediatos en trastes inmediatos, sobre todo en las escalas: es decir, se prefiere contraer la postura antes que extenderla<sup>177</sup>.

En relación con la digitación de la mano derecha, Sanz indica que en los acordes hay que tocar el bajo siempre con el pulgar:

“Del pulgar de la mano drecha, es necesario tener grande cuidado, porque como siempre toca la voz baxa, si hallaren dos numeros, aunque sea en las dos rayas mas baxas, procuren que el pulgar toque el bagete, porque le pertenece a èl explicar aquella voz, para que tenga mas cuerpo, (...)”.

(Sanz: fol. 11r)

También es interesante su explicación sobre el modo de ejecutar los acordes y las melodías punteadas:

“(…), y quando se hallan dos, tres, ò quatro numeros en drecho unos de otros [es decir, situados en vertical unos sobre otros en la tablatura], aquellos se tocan todos juntos, sin arañar las cuerdas, como muchos hazen sino con mucha policia<sup>178</sup>, lo que baste para que se perciba el sonido y no el impulso de la mano, aplicando, si fuere necesario, el quarto dedo de la mano drecha

---

<sup>177</sup> ARRIAGA, G.: “Técnica de la guitarra barroca”, en RIOJA, E. (coord.): *op. cit.*, p. 92.

<sup>178</sup> Con esta palabra Sanz se refiere a la “suavidad”, “finura”, “sutileza” o “pulcritud” en el toque que se requieren del guitarrista a la hora de ejecutar los acordes con la mano derecha, a fin de evitar ruidos debidos a la propia acción mecánica de la mano que, lógicamente, afearían la sonoridad del acorde.

para la cuarta voz, en algunos puntos. En los demás números que se siguen unos detrás de otros, en una misma cuerda, o en diversas, tocanse sucesivamente, procurando, que los dedos de la mano derecha se repartan bien por las cuerdas, alternando los movimientos, y que un dedo no toque dos golpes continuados”.  
(*Ibid.*)

En lo referente a la técnica de mano derecha también deben incluirse – a nuestro juicio – las recomendaciones de nuestro ilustre calandino sobre la forma de tañer “arpegiado”, que ya hemos mencionado con anterioridad. Por lo demás, Sanz no parece dar muchos más datos en relación con esta mano. A juicio de Arriaga, son muy pocos los datos que nos proporcionan los guitarristas en cuanto al mecanismo de esta mano. Según sus investigaciones, parece ser que la figueta (alternancia de pulgar e índice) – tan apreciada por los laudistas y vihuelistas del Renacimiento – no estuvo en uso entre los tañedores de guitarra barroca<sup>179</sup>; asimismo, no podemos negar el empleo de las uñas por parte de ciertos guitarristas de esta época, según se desprende de algunos de sus escritos. No obstante, Sanz no menciona nada a este respecto.

### 3.2.3.5. Las indicaciones de dinámica

Sanz no ofrece dato alguno sobre ellas en ninguna de las Reglas de su tratado. Sin embargo, nos consta que la dialéctica *forte-piano* es un recurso que comenzó muy pronto en la guitarra, por el hecho de que lo menciona ya Foscarini en 1640, asociándolo a la verdadera manera española y romana de tocar la guitarra<sup>180</sup>.

Como buen discípulo de maestros tan ilustres, nuestro insigne guitarrista señala en algunas piezas de su tratado estos contrastes de dinámica “en terrazas”, como actualmente los denominamos. Así sucede en las dos fugas y una zarabanda francesa del libro primero (fol. 36), en las que encontramos las indicaciones de “fuerte” y “suave”. También en el *Bailete francés* del libro segundo (fol. 47) observamos al final las anotaciones de “suave” y “más suave”. Asimismo, en algunos pa-

---

<sup>179</sup> ARRIAGA, G.: *op. cit.*, p. 94.

<sup>180</sup> FOSCARINI, G.P.: “Regole per ben’imparar à sonar la Chitarra Spagnola”, en *Li cinque libri della chitarra alla spagnola*, Roma, 1640.

sacalles del libro tercero aparecen también indicaciones de dinámica y algunas de carácter; por ejemplo, en el fol. 54 leemos términos como “grave”, “más grave” y “alegre” junto con los ya mencionados “fuerte” y “suave”, que de nuevo figuran en los folios 56 y 57.

### 3.2.3.6. Orientaciones sobre la interpretación

Indudablemente, el conocimiento y observancia de todo lo comentado con anterioridad en relación con la ornamentación, el tempo, la dinámica y los aspectos técnicos de cada mano convenientemente descritos en la *Instrucción de Música* es fundamental para todo aquél que, ya sea intérprete, musicólogo o ambas cosas, se adentre en este repertorio. Como señala Fresno, es posible que de todos sus colegas españoles, Sanz sea el más prolijo en sus explicaciones, motivo suficiente para que lo consideremos como uno de los teóricos más sobresalientes del siglo XVII, no sólo por su documento escrito sino también por su convicción sobre el tañer con buen aire<sup>181</sup>. Sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que tales explicaciones constituyen el vivo testimonio de la práctica instrumental de una época. Por tanto, el intérprete debe conocerlas y aplicarlas con vistas a conseguir una recreación de esta música que sea lo más fiel posible al estilo y a la época en que fue compuesta.

Existen dos aspectos más, aparte los ya tratados en esta sección, que creemos oportuno destacar en la interpretación de la música para guitarra barroca en general y de Sanz en particular: la articulación y la armonización.

La articulación imprime la energía del movimiento y los acentos son necesarios para crear una jerarquía de prioridades rítmicas dentro del discurso y fraseo musical. Acerca de ella, es importante señalar que, en general, los guitarristas barrocos se preocupan de enfatizar todos aquellos recursos que el instrumento ofrece para conseguir un buen “legato”. Uno de tales recursos – sin duda, el de mayor personalidad en la guitarra barroca – es el de la campanela, precisamente porque

---

<sup>181</sup> FRESNO, J.: “Instrucción de Música sobre la guitarra española”, en *Revista Aragonesa de Musicología “Nassarre”*, vol. VIII-2, Zaragoza, 1992, p. 167.

confiere a la música de guitarra un carácter “legatissimo”, similar al de la música tañida con el arpa. Mencionada por Sanz, parece que las campanelas comenzaron a utilizarse en Italia a mediados del siglo XVII. En contraposición a esta práctica, destinada a promover el “legato” en el fraseo, según Arriaga ningún guitarrista barroco menciona el “stacatto”, tal vez por el mismo carácter breve y percutido del toque de la guitarra.

Un poco fuera del ámbito de la articulación aunque no del todo, está la cuestión de la coordinación de las manos, sobre la cual Sanz se pronuncia en los siguientes términos:

“Quando de un traste baxas a otro, no quites el dedo con que le pisas, hasta que el siguiente dedo esté pisando en el otro traste, y al instante levanta el dedo primero, con que pisastes; porque levantar el dedo con que pisas el 3 antes de pisar el uno, es tañer de martinete, y hazer un teclado en la Guitarra, que ofende al oído, y hechas a perder quanto tañes”.

(Sanz: fols. 12v y 13r)

Como podemos comprobar, en las palabras anteriores Sanz da las instrucciones necesarias para conseguir un fraseo “legato” en la guitarra, pues lo contrario (el “stacatto”) echa a perder todo su discurso musical.

Por lo que respecta a la armonización, no ha de olvidarse que ésta y la técnica del rasgueado van indisolublemente unidas en el caso de la música para guitarra. No olvidemos que el rasgueo es un elemento específico de la técnica de la guitarra y de su importancia puede dar buena cuenta el abundante empleo que de él se hace en gran parte de los tratados guitarrísticos del siglo XVII, incluido el de Gaspar Sanz.

Nada mejor que terminar este capítulo de nuestro estudio con palabras del propio Sanz:

“(…), y digo, que [la guitarra] ni es perfecta, ni imperfecta, sino como tú la hizieres, pues la falta, o perfección está en quien la tañe, y no en ella, pues yo he visto en una cuerda sola, y sin trastes hazer muchas habilidades, que en otros eran menester los registros de un Órgano; por lo qual, cada uno ha de hazer a

la Guitarra buena, o mala, pues es como una dama, en quien no cabe el melindre de mírame, y no me toques; y su rosa es muy contraria a la Rosa, pues no se marchita, por mucho que se toque con las manos, antes si la cogen de mano de buen Maestro, producirá en las de todos nuevos ramilletes, que en sonoras fragancias recrearán el oído”.

(Sanz: fol. 6r)

Palabras que, a nuestro juicio, ponen un broche de gala a cuanto hemos dicho en él y que no requieren, por lo demás, comentario alguno.



## Andrés Sánchez Serrano

(Zaragoza, 1975)

Doctor en Filosofía, Estética y Teoría de las Artes por la Universidad de Valencia, intérprete e investigador. Profesor Superior de Música en la especialidad de Guitarra por el Conservatorio de Zaragoza, con Premio de Honor fin de Grado Medio y Mención de Honor fin de Carrera.

Ha realizado numerosos cursos de técnica e interpretación en la guitarra con destacados maestros como Carles Trepát, José Miguel Moreno, Leo Brouwer e Ignacio Rodes, entre otros. Interesado en la música antigua para guitarra, asiste durante varias ediciones al *Curso Internacional de Música Antigua de Daroca* (Zaragoza), recibiendo clases de los profesores John Griffiths y Juan Carlos de Mulder. Participa igualmente en el *Festival Internacional de la Guitarra* (Córdoba, 1999), en el *Curso Internacional de Guitarra Ciudad de Alicante* (2000, 2001 y 2006) y en el *VII y VIII Torneo Internacional de Música* (Zaragoza, 1998 y 1999), obteniendo Diploma de Honor. Ha llevado a cabo numerosos conciertos como solista y como integrante del Grupo Enigma-Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza.

Desde el año 2004 es profesor de Enseñanza Secundaria en la especialidad de Música por oposición, ejerciendo en la actualidad su labor docente en el I. E. S. “Vega del Turia” y en el I. E. S. “Segundo de Chomón” de Teruel.



## Cuadernos de Bellas Artes

### Otros títulos de la colección

- 22-** *El crepúsculo de la zarzuela: Juan Martínez Báguena. El último gran compositor durante la España de Franco* – Ricardo Jesús Roca Padilla  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/22cba>
- 21-** *Pozo de sangre. Fantasmas del cine japonés contemporáneo* – Luis Pérez Ochando  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/21cba>
- 20-** *Historia de la musicoterapia en Europa II. Desde el Barroco hasta el Prerromanticismo* – Ignacio Calle Albert  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/20cba>
- 19-** *Historia de la musicoterapia en Europa I. Desde la Edad Media hasta el Renacimiento* – Ignacio Calle Albert  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/19cba>
- 18-** *La praxis del artista como hacer investigador. Creación artística y/o investigación en las artes* – Raquel Caerols Mateo y Juan Arturo Rubio Arostegui  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/18cba>
- 17-** *La crítica musical española en los albores del siglo XX. El paradigma de la crítica musical valenciana* – Rafael Polanco Olmos  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/17cba>
- 16-** *Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas en el cine español. Vida y obra de un músico valenciano* – José Salvador Blasco Magraner  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/16cba>
- 15-** *Francisco Andreví Castellá, genio musical de España: Su magisterio de Capilla en Segorbe (1808-1814) y su obra en los fondos musicales del archivo* – Vicente Martínez Molés  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/15cba>
- 14-** *tecnicasdegrabado.es [Difusión virtual de la gráfica impresa]* – María José Bernal  
<http://issuu.com/revistalatinadecomunicacion/docs/14cba>