

Álvaro Zaldívar Gracia



Gaspar Sanz
el músico de
Calanda



Equipo 

Dirección:

Guillermo Fatás y Manuel Silva

Coordinación:

M^a Sancho Menjón

Redacción:

Álvaro Capalvo, M^a Sancho Menjón, Ricardo Centellas

Publicación nº 80-21 de la
Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón

Texto: Álvaro Zaldívar Gracia

Ilustraciones: Institución «Fernando el Católico» y Museo de la Música de
Barcelona

I.S.B.N.: 84-88305-87-7

Depósito Legal: Z-853-99

Diseño: VERSUS Estudio Gráfico

Impresión: Edelvives Talleres Gráficos

Certificados ISO 9002



ÍNDICE



Prólogo	5
EL GENTILHOMBRE SANZ	9
La fantasía de Rodrigo	9
El retablo de Falla	14
GASPAR SANZ, UN FAMOSO DESCONOCIDO	19
Gaspar Sanz por Gaspar Sanz	19
Sanz según Latassa y Gómez Uriel	22
De Lozano a Arciniega	24
Mitjana y la nueva internacionalización de Sanz	28
El Gaspar Sanz de García-Abrines	32
Sanz según Zayas	38
EL VERDADERO GASPAR SANZ: SU <i>INSTRUCCIÓN DE MÚSICA</i>	41
Los tres libros de la <i>Instrucción</i>	41
El libro primero	43
La música del libro primero	48
La guitarra para acompañar	50
Los libros segundo y tercero	52
EN LAS PRENSAS ZARAGOZANAS	57
La difusión inmediata de la obra de Gaspar Sanz	57
Las ocho ediciones	57
El buen paño en arca se vende	62

DESPUÉS DE SANZ. IMITADORES, OLVIDOS Y RESCATES	65
Gaspar Sanz en el siglo XVIII	68
GASPAR SANZ, HOY: EL RENACER DEL AVE FÉNIX	75
Antiguos sones, antiguos instrumentos	76
Jorge Fresno y Gaspar Sanz	82
SIGUIENDO LAS HUELLAS DEL GENTILHOMBRE SANZ	85
Quince pistas para leer	85
Siete pistas para escuchar	91

Aunque sabemos con seguridad muy poco de su vida, el calandino Gaspar Sanz, autor de la excepcional *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* (Zaragoza, 1674), no sólo es uno de los más importantes artistas españoles de la segunda mitad del siglo XVII, sino en verdad el compositor guitarrístico más célebre del barroco, cuya presencia e influencia directa puede fácilmente rastrearse entre sus ilustres sucesores. La impronta y creatividad de Sanz se ha mantenido siempre viva, alcanzando hasta los grandes músicos de nuestro siglo, como Manuel de Falla y Joaquín Rodrigo, quienes, de genio a genio, se han servido de la obra de nuestro aragonés para sus composiciones, surgiendo de esta “colaboración” partituras tan internacionalmente relevantes como *El Retablo de Maese Pedro* o la *Fantasia para un gentilhombre*.

Merecidamente se dedica, por tanto, el primer capítulo a este renacer de la música de Sanz de la mano de estos dos insignes compositores, comentándose primero la *Fantasia* de Rodrigo, más directamente vinculada al calandino, para luego tratar de la ópera guiñolesca de Falla, en donde Sanz también obtuvo lugar preferente.

Después de esta acogida, verdaderamente triunfal, del “gentilhombre Sanz” en el siglo actual, debemos regresar a

la España del XVII para reconstruir en el capítulo segundo, gracias a los datos que facilita el autor en su célebre impreso y a cuanto los investigadores han descubierto poco a poco, lo que hoy sabemos de un tan “famoso desconocido”. Tras las pesquisas, las pruebas: el verdadero Sanz es, sin duda, su gran obra, ese fascinante impreso cuyo contenido se desmenuza en el capítulo tercero, donde figuran tanto aspectos de didáctica musical con leccio-



Portada de la Instrucción de música de Gaspar Sanz (Zaragoza, 1674)

nes o consejos para el estudiante, como de artística creación con deliciosas danzas en punteado o rasgueado para el tañedor. Lo que explica la justa difusión inmediata de esta obra, que seguimos en el capítulo cuarto a través de las ocho ediciones zaragozanas entre 1674 y 1697.

Ganado prestigio que se manifiesta en los seguidores e imitadores de Sanz en las décadas posteriores a su libro, como se resume en el capítulo quinto, y que tras un triste pero lógico olvido en los años ilustrados y románticos, brotará de nuevo en la actualidad gracias al regeneracionismo musicológico de principios de siglo y al “renacer” de la música antigua, como se refiere en el capítulo sexto. Habiendo llegado ya al presente, el capítulo séptimo y último se ocupa de ofrecer pistas, tanto bibliográficas como fonográficas, para seguir disfrutando tras las huellas de ese enigmático gentilhomme Sanz, aragonés universal, guitarrista excelso que describía su cortesano instrumento como «una dama en quien no cabe el melindre de mírame y no me toques».

EL GENTILHOMBRE SANZ



Aunque Manuel de Falla, en su célebre *Retablo de Maese Pedro*, ya utilizó una danza de la *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, lo cierto es que fue Joaquín Rodrigo quien difundió internacionalmente la obra de un músico calandino del siglo XVII que se llamó Gaspar Sanz. Un personaje singular que Rodrigo convirtió en el protagonista de la *Fantasia para un gentilhombre*, obra que, desde entonces, sigue de cerca el éxito mundial del aplaudidísimo *Concierto de Aranjuez*.

LA FANTASÍA DE RODRIGO

No en vano el guitarrista Narciso Yepes ilustraba una de sus grabaciones de la *Fantasia* con las siguientes palabras: «La *Fantasia para un Gentilhombre* nos evoca el siglo XVII. Con frecuencia me han preguntado: ¿quién es el gentilhombre? El gentilhombre es Gaspar Sanz, guitarrista, organista, compositor y licenciado en Teología. Rodrigo ha tomado de este personaje los temas que constituyen la *Fantasia* y los ha desarrollado con un tino admirable».

Utilización de temas de Gaspar Sanz que, en efecto, Rodrigo no ocultó, antes al contrario: los cuatro movimientos de la obra muestran bien a las claras las creacio-

nes originales del aragonés al mantener en la composición actual los sonoros apelativos que aparecen en la *Instrucción*: I. «Villano y ricercare»; II. «Españoletas y fanfarria de la Caballería de Nápoles»; III. «Danza de las hachas»; y IV. «Canarios».

Esos nombres y sonos son los mismos que figuran en el libro editado por Sanz en la Zaragoza de finales del siglo XVII con el título de *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*. Un impreso que gozó de numerosas ampliaciones y reediciones en su propio tiempo y que fue muy aprovechado por los guitarristas de esa y la siguiente centuria. Después de un explicable olvido, regresó el libro de Sanz triunfalmente con nuestro siglo, gracias a la labor de musicólogos como R. Mitjana y eruditos intérpretes como E. Pujol. Pero su verdadero relanzamiento internacional llegó de la mano del maestro Rodrigo, el ciego compositor valenciano que arropó con su exquisita sensibilidad armónico-tímbrica seis “aires” de este calandino universal (que lo es, en parte, gracias a Rodrigo).

Seguro que Rodrigo no lo tuvo en cuenta, pero es curioso que una más disimulada propuesta de “tomar algo” de la música de Sanz se halle, precisamente, en un singular *Diccionario de Guitarristas* escrito por Domingo Prat y editado en 1934. En el generoso artículo allí dedicado a nuestro calandino, después de describir minuciosamente la *Instrucción*, finaliza Prat con la siguiente conclusión, que

sin duda enfurecerá a los amantes de Sanz: «Esto decimos de Sanz, del cual [...] se puede recoger, vestir, revestir, en fin, adaptar algo al gusto de la época, de la música de la idea del autor; pero no tomarlo como transatlántico moderno, pues uno se puede entregar inconscientemente a un fácil naufragio confiado en “bajel” tan frágil».

Todo lo contrario hizo la *Fantasia para un Gentilhombre*, pues “tomó” a Sanz como explícito protagonista y desde luego que la empresa no naufragó, sino todo lo contrario. Se trataba de una composición iniciada al comienzo de los años cincuenta y estrenada en 1958, casi veinte años después del *Concierto de Aranjuez*, ilustre predecesor y, en parte, competidor. Los aires castellanos y dieciochescos del *Concierto de Aranjuez* fueron así complementados con los sonos barrocos y mediterráneos —por aragoneses— de la *Fantasia*, formando ambos conjuntamente una especie de enfrentado recorrido imaginario por los referentes ideales del estilo de Joaquín Rodrigo. Estilo que el autor define como “neocasticismo”, en el que se superan los nacionalismos y neoclasicismos del cambio de siglo de manera personal, desdramatizada, y que también supera las vanguardias militantemente antimelódicas y atonales de principios del siglo XX.

Rodrigo hizo, además, que esta partitura tomara la forma de una *suite* orquestal con instrumento protagonista, esquema más libre y propio del siglo XVII que el tópico

dieciochesco del concierto de solista (el que utilizó para la primera experiencia de una guitarra frente a la poderosa orquesta moderna: el *Concierto de Aranjuez*).

Obviamente, nada mejor que dejar hablar a la inseparable compañera del compositor, su esposa Victoria Kamhi, para que en primera persona nos cuente cómo «fue en 1951 cuando [Andrés] Segovia pidió a Joaquín [Rodrigo] un nuevo concierto para guitarra y orquesta de cámara. Para cambiar impresiones, vino en una tarde de verano a nuestro chalet de Torrelodones y se quedó a cenar con nosotros. Poco antes, Joaquín le había dedicado las *Tres Piezas para Guitarra: Fandango, Pasacalle y Zapateado*, que le habían gustado enormemente. Después del triunfo del *Concierto de Aranjuez* en París, a Joaquín no le apetecía mucho componer otro concierto, y estaba demorando el trabajo. Un día, me comunicó que lo había pensado bien y que escribiría una *suite* sobre temas de Gaspar Sanz, el famoso guitarrista de la Corte de Felipe IV. El título sería *Fantasia para un gentilhombre*, y se aplicaría también a Andrés Segovia, a quien tanto admiraba, a guisa de homenaje. Repasamos detenidamente las obras de Gaspar Sanz y juntos elegimos los temas que servirían de trama para esta nueva obra».

Al llegar las Navidades de 1957, siguiendo el relato de la esposa de Rodrigo, «se presentó inesperadamente en casa Andrés Segovia, que deseaba conocer la partitura

de la *Fantasía para un Gentilhombre*. En el momento en que le acompañaba al piano los primeros compases, hubo un apagón de luz, y todo el piso se quedó a oscuras. Gracias a dos velas oportunas, pudimos salir del paso. La obra sonaba maravillosamente bajo los dedos mágicos del gran artista. Además, la luz tenue le confería una atmósfera arcaica, muy adecuada, sobre todo en la “danza de las hachas”. No era difícil presagiar a esta obra el mismo éxito que alcanzara su hermano mayor, el *Concierto de Aranjuez*. Poco después fue fijada la fecha del estreno en San Francisco, bajo la dirección de Enrique Jordá. Nos invitaba la Orquesta Sinfónica de aquella ciudad, mientras los gastos del viaje serían sufragados por la Fundación Del Amo». Viaje que tuvo lugar, por cierto que con todo lujo, el 27 de febrero de 1958, puesto que Segovia tenía que estrenar esta nueva gran obra el 6, 7 y 8 de marzo siguientes en el gran Teatro de la Ópera de San Francisco.

De tan viajera manera, esta maravillosa partitura inició su vida con un éxito «rotundo, unánime, entusiasta. En tres conciertos sucesivos, el público que llenaba la sala aplaudió fervorosamente al intérprete y al autor. Durante los entreactos la gente nos rodeaba, radiante, para felicitarnos, para pedir un autógrafo, una foto. ¡Fue emocionante! Una semana más tarde fue grabada por Segovia la *Fantasía para un gentilhombre* con la Orquesta del Aire, en Nueva York, bajo la dirección de Jordá. A partir de entonces, la

obra inició su carrera mundial, las versiones se multiplicaron y se puede afirmar que ya está haciendo la competencia al *Concierto de Aranjuez*, cuya fama no ha decrecido en todos estos años». Días más tarde, a finales de ese mismo mes de marzo, Rodrigo escribía en Nueva York la cadencia de la *Fantasia para un gentilhombre* con el fin de enviársela al editor de Londres, quien la publicó poco después.

Miles de conciertos, decenas de grabaciones han hecho posible que millones de personas hayan disfrutado con la co-creación de dos compositores tan próximos, aun estando separados por casi tres siglos. Desde esas intensas fechas americanas hasta la actualidad, son cuarenta años ininterrumpidos de triunfo para esas seis piezas de Gaspar Sanz, un barroco aragonés que gracias a Rodrigo hizo al fin su fortuna “en las Américas”, como soñaban todos los españoles antiguos. Una fortuna póstuma, pero con todos los honores.

EL RETABLO DE FALLA

Importa resaltar que, treinta y cinco años antes del estreno californiano de Rodrigo, Gaspar Sanz tuvo también su ración de gloria, aunque más reducida y mucho menos explícita. Fue merced a un singularísimo estreno parisino de Manuel de Falla, ya que, según propuso el

musicólogo García-Abrines, Falla utilizó una “gallarda” del calandino (la del folio 40 r) para el «Moderato e pomposo» de *El Retablo de Maese Pedro* (obra inspirada en un episodio de *El Quijote*).

Relación entre ambos compositores que Narciso Yepes, más tarde, reafirmó en sus anotaciones al disco de Rodrigo al decir: «No es la primera vez que Gaspar Sanz sirve de modelo a un compositor contemporáneo. Manuel de Falla instrumentó en el *Retablo de Maese Pedro* una gallarda del libro *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, compuesto por el licenciado Gaspar Sanz, aragonés, natural de la villa de Calanda, bachiller en Teología por la insigne Universidad de Salamanca», reproduciendo generosamente parte de la portada del libro de Sanz a manera de presentación.

Aceptada hoy por todos la presencia de la música de Sanz en *El Retablo*, vienen a refrendarla las notas de Antonio Gallego a la grabación que dirigió J. Pons (véase, en el último capítulo, las “pistas para escuchar”): «Inspirada la música [de Falla] en viejos romances y en los antiguos compositores españoles que su maestro Pedrell había incluido en su *Cancionero Popular Español* (Guerrero, Gaspar Sanz), se convirtió pronto, con el *Concierto* para clave y cinco instrumentos, en el paradigma de su etapa de inspiración “castellana”. Y añade Gallego que está claro que «para Pedrell y su discípulo Falla, es tan “nacionalista”

inspirarse en un canto popular andaluz como en un romance viejo o una danza barroca hispana».

Definitivamente, Manuel de Falla usó la música de Gaspar Sanz en el mejor de los sentidos posibles, como utilizaba tantas otras fuentes de inspiración musical: una casi religiosa inmersión fructificante en la riquísima tradición hispana donde se mezcla lo culto y lo popular, lo sofisticado y lo sencillo; una inmersión que, como agua bebida, pasaba a formar parte de su propio ser.

Otórquesenos añadir a lo dicho una reflexión ligeramente aragonesista, una posibilidad que es, quizás, más un deseo que una segura realidad: ¿pensó Falla, al utilizar la música del calandino Sanz, en ilustrar así con los aires de un “paisano” un episodio quijotesco que, como expresamente se dice, tiene lugar en la caballeriza de una venta en la Mancha de Aragón? Recordemos, además, que ese teatrillo de muñecos narra una historia que sucedió en la cervantina ciudad de Sansueña, esto es, Zaragoza.

Pudo ser casualidad lo que acabamos de apuntar, o bien sencillamente una decisión pragmática, puesto que la danza cortesana recogida por Sanz se acoplaba de maravilla al momento regio y ceremonioso —no exento de ironía— que tal música acompaña. Pero de lo que no podemos dudar es de que Falla sabía a ciencia cierta de la condición aragonesa de Gaspar Sanz, pues éste la dejó siempre clara

desde la propia portada de su libro, y así lo han recogido respetuosamente todos cuantos se han acercado a su obra.

Retomemos, sin embargo, más allá de conjeturas, la pregunta importante que tanto la obra de Rodrigo como la de Falla nos suscitan: ¿quién era ese gentilhombre llamado Gaspar Sanz? ¿Qué sabemos del autor de esos maravillosos sonos que cautivaron a sus contemporáneos hace trescientos años y hoy se escuchan por todo el mundo en versiones históricas, en adaptaciones para guitarras modernas o en las recreaciones de Falla y de Rodrigo? A tales cuestiones intentaremos responder en las páginas siguientes.

GASPAR SANZ, UN FAMOSO DESCONOCIDO



Observando la merecida fama de la música de Sanz, aún sorprende más lo poco que sabemos de verdad sobre la vida de este ilustre guitarrista. La mayor parte de lo que podemos dar por cierto proviene de la información que el propio músico da en su bello y famoso impreso, donde nos dice —en la misma portada— que se llama Gaspar Sanz, que es licenciado, aragonés, natural de la villa de Calanda y bachiller en Teología por la Universidad de Salamanca.

Fuente principal, aunque no exenta de dudas, es lo que el mismo Sanz nos cuenta. A partir de ahí ampliaremos las pistas con otras noticias directas o indirectas, siguiendo como guía segura el camino que nos muestran los investigadores de la personalidad de este guitarrista de las cortes de Felipe IV y Carlos II.

GASPAR SANZ POR GASPAR SANZ

En el «Prólogo al deseoso de tañer», el mismo Sanz explica cuáles son sus conocimientos de los autores principales para guitarra que le han precedido: Foscari, Kapsberger,

Pelegrin, Granata, Fardino y Corbetta, entre los extranjeros; y entre los españoles, Juan Carles Amat y Nicolás Doizi de Velasco, además del polifonista Mateo Romero. Sanz también explica allí al lector cómo ha «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». Y esa viajera condición italoespañola de su formación será en otras ocasiones citada y glosada a lo largo de su obra, en especial como fundamentado apoyo al explicar sus reglas musicales.

Sanz hace gala de ese directo conocimiento de las costumbres italianas y españolas ya desde el principio, en su regla primera de encordar la guitarra, y aprovecha en adelante la más mínima ocasión para resaltar cómo trató familiarmente a los mejores maestros de Roma. Es el caso de sus párrafos sobre el tañer punteado, donde señala que «por haberlos practicado y concurrido con ellos en muchas Academias, las aprendí de todos y en particular de Lelio Colista». Indica también allí su admiración por este ilustre artista, a quien llama, con palabras del jesuita Kircher, «Orfeo de estos tiempos».

Obtenemos del libro de Sanz, aparte de las dichas, tres informaciones biográficas más: la primera, la datación exacta de algunas partes de su obra, puesto que ciertas planchas realizadas por el mismo Sanz están firmadas y fechadas, incluso a veces con extrema concreción, como

en el fol. 21 r, donde justo al lado del título pone «a 8 de noviembre de 1674».

Resultan la segunda información biográfica, indirecta en este caso, las dos elogiosas aprobaciones que figuran al inicio del libro, escritas por dos auténticas autoridades músicas: el maestro de capilla de La Seo, Sebastián Alfonso, y el organista del Pilar, Diego Xarava y Bruna, ilustre familiar del Ciego de Daroca. Fechadas ambas en Zaragoza a mediados de noviembre de 1674, de ellas se puede deducir el aprecio que gozaba el calandino entre los mejo-



*Dedicatoria a don Juan de Austria, hijo natural de Felipe IV,
grabado de Blavet (Zaragoza, 1674)*

res músicos zaragozanos de esos años, cuando muy probablemente residía en la capital del Ebro.

Dejamos en tercer lugar la afectuosa dedicatoria al segundo don Juan de Austria, el famoso hijo natural de Felipe IV y María Calderón, que hace entrever su cercana relación con tan alto personaje (fallecido en 1679, y de ahí el cambio en las dedicatorias de las ediciones posteriores a esa fecha). Sin embargo, esa información no nos autoriza a asegurar que Sanz fuera profesor de guitarra de don Juan, como afirman algunos musicólogos.

SANZ SEGÚN LATASSA Y GÓMEZ URIEL

Obviamente con los mismos datos que Sanz ofrece en su impreso zaragozano, además de los que pudo obtener de sus otros escritos —que más adelante citaremos—, y quizá junto a otras informaciones que no nos han llegado, el erudito bibliófilo Félix de Latassa escribió la primera síntesis biográfica de este calandino universal en su *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1689 hasta el de 1753, IV* (Pamplona, 1800). Labor que más tarde Miguel Gómez Uriel amplió y refundió en su *Diccionario Bio-Bibliográfico de Escritores Aragoneses* (1886), donde se resume acertadamente y con hermosura literaria la figura de Gaspar Sanz. Además, este breve artículo fue la principal fuente de la que bebieron los musicólogos españoles de finales del siglo XIX y principios del XX:

«D. Gaspar Francisco Bartolomé Sanz y Celma. Presbítero. Nació en Calanda el año de 1640. Sus padres, Bartolomé Sanz y Francisca Celma, personas de antiguos linajes y de mucho honor, le procuraron una educación útil en toda buena instrucción y ventajosa en los estudios de humanidades. Siguió después la carrera literaria en la Universidad de Salamanca, y en ella recibió el grado de Bachiller en teología, y después fue catedrático de música. Su estudiosidad, literatura y curiosidad, ilustradas de un ingenio ameno y vario, dieron esplendor a sus ocupaciones. Viajó por Italia, y siendo también docto en la música y muy práctico en su ejecución, fue allí discípulo del famoso Cristóbal Carisani, organista de la capilla Real de Nápoles, y por este medio logró el ilustrarse más en esta arte agradable. Regresó a España y residiendo en Madrid, falleció por el año de 1710, habiendo escrito:

1. *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*. Zaragoza, por los herederos de Diego Dormer, 1674. Un tomo en forma prolongada, cuyas composiciones son muchas, muy diferentes y exquisitas, como dice D. Lucas Ruiz de Ribayaz, prebendado de la Iglesia colegial de Villafranca del Bierzo, en su *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa*, capítulo 4, pág. 13. Edición de Madrid del año 1677.

2. *El hombre de letras, escrito en italiano por el Padre Daniel Bartoli, de la compañía de Jesús, traducido por diversos autores, en latín, inglés, francés, alemán y portugués; lo vertió en español y dedicó al Ilmo. y Rmo. Sr. D. Savo Mellini, Arzobispo de Cesarea, Nuncio apostólico y*

Colector general, con plenitud de Legado a Latere en los reinos de España. Madrid, 1678, en 4º, y por Benito Cano, en 1786, en 4º; Barcelona, por Juan Jolis, 1774, en 4º.

3. *Ecoss sagrados de la fama gloriosa de N. M. S. P. Inocencio XI. Sumo Pontífice, Optimo, Máximo, que habiéndose formado primero en las Santas Iglesias de Roma y sus excelsos Montes, después ha resonado por toda la cristiandad con feliz aceptación y aplauso católico de su Beatitud. Panegírico dividido en varios discursos, etc. Al Ilmo. Sr. Mellini.* Madrid, 1681, por Juan Martín del Barrio, en 4º.

4. *Versos diferentes.* Un elegante epigrama suyo, latino, se imprimió a la erudita memoria del caballero D. Francisco de La Torre, en su versión poética de las *Agudezas de Juan de Oven*, segunda parte, tomo segundo. Obra póstuma, edición de Madrid, 1721, en 4º.»

DE LOZANO A ARCINIEGA

Con Latassa y Gómez Uriel, insigne binomio aragonés, puede destacarse a otro ilustre compatriota suyo, Antonio Lozano González, puesto que Gaspar Sanz encontró un elogioso espacio en su breve historia de la música zaragozana titulada *La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza. Desde el siglo XVI hasta nuestros días* (1895). En esta obra se copiaron, resumidos, los datos de Gómez Uriel.

Tiene especial significación que Lozano, adelantado de la moderna musicología aragonesa y maestro de capilla

del Pilar, contase con el apoyo del principal representante del nacionalismo musical español, el catalán Felipe Pedrell, quien escribió un más que elogioso prólogo al libro del aragonés. De aquí puede deducirse que Pedrell, académico de San Fernando y maestro de Falla en Madrid, quizás obtuvo las primeras noticias sobre Sanz de la obra de Lozano. Ello explicaría la discreta pero eficaz presencia de la obra del calandino en el difundidísimo *Cancionero Musical Popular Español* (Valls-Barcelona, 1917-1922).

Obra cumbre del Pedrell folclorista, utilizada tanto por Falla como por Federico García Lorca o Roberto Gerhard (por citar ejemplos bien distintos de seguidores pedrellianos), seguramente ese célebre *Cancionero* explica el hecho de que Falla utilizara una gallarda de Gaspar Sanz en el célebre *Retablo de Maese Pedro*, la singular recreación cervantina de la que ya hablamos en el capítulo anterior, estrenada en Sevilla “sin muñecos” en 1922 y, ya completa, en París el 3 de Marzo de 1923 —en el salón de la excéntrica princesa de Polignac, mecenas de esta partitura y de tantas otras de su tiempo—.

Regresando a los historiadores de la música aragonesa, debe añadirse que hasta medio siglo después no encontramos otro texto que trate de nuestro calandino: el de Gregorio Arciniega Mendi, maestro de capilla del Pilar, quien a pesar de publicar en 1938 un texto de relativa amplitud sobre Sanz, lo cierto es que aportó más bien poco —y

22

VILLANOS

Andante.

rit

a tpo.

I

II

Villanos, en transcripción moderna de Arciniega (Cancionero de Mingote)

24 *Allegro.*

ESPAÑOLETA.

tr.

tr.

rit.

a tpo.

Españoleta, en transcripción moderna de Arciniega (Cancionero de Mingote)

dudoso— sobre su biografía. Tuvieron más trascendencia sus transcripciones de obras de Sanz para piano, muchas de ellas recogidas en un manuscrito que dedicó y regaló en 1937 a la pianista zaragozana Pilar Bayona, quien interpretó esas piezas en numerosas ocasiones. La tarea de Arciniega al adaptar para piano esas obras de Sanz fue más recreadora que simplemente transcriptor, pues usó un estilo armonizante típico del neoclasicismo del siglo XVIII, alejado del sabor netamente barroco de Sanz. Una muestra de esa recreación puede verse impresa al final del *Cancionero Musical de la provincia de Zaragoza* que editó Ángel Mingote en la Institución «Fernando el Católico» en 1950, con prólogo del gran maestro valenciano Manuel Palau. Mingote, conforme a los extensivos criterios de esos años sobre lo popular-tradicional, recoge una veintena de esas adaptaciones pianísticas de Arciniega y, también, una curiosa traducción para músicos de hoy del alfabeto guitarrístico italiano empleado por Gaspar Sanz.

MITJANA Y LA NUEVA INTERNACIONALIZACIÓN DE SANZ

Giremos nuestra vista hacia el norte y, para seguir con nuestras pesquisas sobre la vida y obra de Sanz, avanzando a la par que lo hacían los distintos investigadores, destaquemos cómo —entre las ya citadas aportaciones aragonesas de Lozano y Arciniega— se hizo público en París el

25

Allegro

CANARIOS.

mf

f

f

mf

f

mf

Canarios, en transcripción moderna de Arciniaga (Cancionero de Mingote)

relevante trabajo del musicólogo Rafael Mitjana para la prestigiosa *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* que publicó la Librairie Delagrave.

Un texto que se publicó en 1920 y que protagonizó el volumen dedicado a la Península Ibérica. Trataba tanto del arte religioso como del profano e iniciaba su relato en el arte visigodo. La tercera parte de la obra estaba dedicada al siglo XVII y su capítulo VI a la música instrumental: allí es donde tiene su sitio Gaspar Sanz.

Indiquemos que el estudio de Mitjana sobre Sanz obtuvo mucha difusión por figurar dentro de una obra de tan inteligente divulgación como esa enciclopedia musical parisina.

Lamentablemente condensado es el estudio de Mitjana, ya que cuando trata la música instrumental del XVII y habla de la guitarra española, «el instrumento nacional más característico», debe tratar escuetamente de las obras de Juan Carles Amat (finales del XVI), de Luis de Briceño (París, 1626) y del hispano-portugués Nicolás Doizi de Velasco (Nápoles, 1645), notables colaboradores de la difusión de “nuestra” guitarra en España, Francia e Italia, respectivamente. Inmediatamente después se centra Mitjana en Gaspar Sanz, de cuya publicación dice que «es la más notable de todas las del mismo tipo publicadas durante el siglo XVII». Ello significa que entiende la *Instrucción* como superior no sólo a los ya citados precedentes, sino también

a los restantes impresos guitarrísticos del siglo XVII, e incluso al ya dieciochesco tratado de Santiago de Murcia (Madrid, 1714), que para Mitjana «marca el eclipse de esta manifestación artística tan eminentemente nacional y cuyo pasado había sido tan glorioso». No en vano la guitarra, en el XVIII y según este autor, «vuelve al pueblo de donde provenía», hasta que los músicos del siglo XIX, «respondiendo a los ecos de la guerra de la Independencia», le devuelven el rango de instrumento artístico.

La voluntaria fusión del alma nacional con la guitarra y la música españolas no es casual ni irrelevante, ya que éstas fueron tomadas como bandera de esa historiografía musical regeneracionista —Mitjana, por ejemplo— que tenía como principal enemiga a la música italiana, hegemónica en el siglo XVIII; lo que no deja de ser curioso, si constatamos lo poco que Mitjana tuvo en cuenta el manifiesto italianismo de Gaspar Sanz.

En esa visión militantemente españolista de Mitjana, sorprende que repitiese los tópicos ya habituales sobre la biografía de Sanz, sin decir nada especial de sus maestros italianos, analizando sucintamente su música y dando por seguro su papel docente con el segundo don Juan de Austria. Y todo ello sin casar unas cosas con otras. Pero hay que reconocer la trascendencia de su elogioso juicio sobre la música de Sanz, si bien estaba basado fundamentalmente en el hecho de que sus obras fueran «de gran importan-

cia para el estudio de la música española inspirada en el arte popular».

Resulta ser la música de Sanz, para Mitjana, «de la más pura raíz nacional, en sus cadencias, ornamentos y ritmos», e incluso cuando señala el uso italiano que hace la *Instrucción* del abecedario y los nombres de los ornamentos, no deja de destacar que el aragonés «no olvida algunos artificios nacionales como las “campanelas” [así llamadas por parecer campanillas las guitarras barrocas, sin bordones, que tañían rápidos ecos en sus cuerdas, todas ellas agudas] y trata la manera de tocar “rasgueado”». De forma que incluso allí salva su reiterada valoración nacionalista, verdadero sustento ideológico de toda su obra.

EL GASPAR SANZ DE GARCÍA-ABRINES

Más de treinta años hay que esperar para que, con las investigaciones del intelectual aragonés Luis García-Abrines, se escriba una biografía crítica de Gaspar Sanz. El caso es que, al revisar lo que de verdad podía afirmarse de este autor, ni siquiera iba a quedar claro cuál fue su verdadero nombre, puesto que la partida de nacimiento que Luis García-Abrines descubrió en Calanda podía descifrarse como sigue: «Francisco Bartolomé Sanz. En 4 de Abril del año de 1640, bautizó dicho vicario a Francisco Bartolomé Sanz, hijo de Bartolomé y de Francisca Celma, cónyuges. Fueron sus padrinos Pedro Miguel de Sora y Esperanza Morera».

Ofende casi comprobar que Latassa —y con él todos sus seguidores— resolvió el problema poniendo seguidos los tres nombres: Gaspar Francisco Bartolomé. Pero no había para ello, que sepamos, como en otras de sus rotundas afirmaciones, ninguna base firme y documentada. Ahora bien, si de verdad ese bautizado es nuestro músico, que por fechas y lugar bien pudiera serlo, no queda claro por qué cambió sus nombres (que invierten el orden de los de sus propios padres) por el de Gaspar, salvo que fuera una especie de apodo con el que terminase por ser más conocido que por los verdaderos.

Finalmente, otros llegan a opinar que quizás no era ese niño recién cristianizado el que más tarde sería ilustre guitarrista, puesto que el “auténtico” Gaspar Sanz, aunque hubiera nacido en Calanda, bien pudiera haber sido bautizado en otro lugar, donde quizás aún esté aguardándonos su verdadera partida bautismal.

Aunque, como sospecha Rodrigo de Zayas, ese hijo de Bartolomé y de Francisca de cuyo bautismo sí tenemos noticia, también pudo ser un músico relativamente poco importante que conocemos por Francisco Sanz y del que casi no sabemos nada. Este Sanz fue autor de una “jácara al Santísimo Sacramento” titulada *El valentón de los cielos*, conservada en el archivo de música de San Lorenzo de El Escorial, y dos villancicos, *En acorde unión* y *En el mar del amor*, conservados en el archivo de música de la Catedral

Canarios

6

Sanz

Canarios, según el grabado original de Sanz (libro II, fol. 43 r)

de Salamanca. En el *Diccionario de la Música Labor* (Barcelona, 1954), figura asimismo un Francisco Sanz, del que se dice que es «compositor español del siglo XVII, desconocido», pero de quien se conserva en el archivo musical de Montserrat una *Missa sobre Convenientibus* a doce voces con cuerda, y en la Biblioteca de Cataluña un tono a cuatro voces titulado *Oh, qué buen gusto tiene la fe*. Otra posibilidad para nuestro músico o, sencillamente, una nueva pista falsa para el todavía oscuro Sanz.

Tratando de Salamanca, destaquemos cómo las pesquisas de García-Abrines y sus amigos le llevaron a confirmar que nuestro Gaspar Sanz no figura en las listas de matriculados ni de licenciados o graduados en Teología por esa Universidad, ni mucho menos en la de sus catedráticos de música, según se comprueba en la *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca* de Enrique Espe-rabé (Salamanca, 1917).

Atendiendo al prestigio de Latassa, quien señaló que Gaspar Sanz fue catedrático de música (condición que el propio compositor no se atribuye en los datos biográficos que incluye en su impreso), García-Abrines intenta explicar este extraño asunto con la posible confusión de nombres entre nuestro músico y un tal Fray Gaspar Sanz. Este último sí fue catedrático de la Universidad de Salamanca, pero de Teología, y además todo ello a finales del siglo XVIII, casi un siglo después de la edición de la célebre *Instruc-*

ción. Demasiada distancia en materia y tiempo como para justificar el error del ilustre bibliófilo aragonés.

Se debe agradecer, sin duda, la introducción de García-Abrines que precede a la edición facsímil que publicó la Institución «Fernando el Católico» en 1952, pues en ella rastreó hasta su tiempo, con extrema minuciosidad, esta pequeña historia de lo publicado sobre Gaspar Sanz, desde el dieciochesco Latassa hasta su contemporáneo Arciniega. Pero su erudita investigación le condujo más a establecer lo que no era cierto y lo que no se sabía (ni se sabe hoy tampoco) que a conseguir nuevos datos y añadir noticias nuevas sobre nuestro músico. Lo que no le quita mérito, sino todo lo contrario.

Con la intención no tanto de aportar nuevos datos, cuanto de perfilar mejor la figura de nuestro guitarrista, García-Abrines concede, además, amplio espacio a los trabajos “literarios” de Sanz, en especial sus ampulosas y cabalísticas dedicatorias a Savo Mellini, plenas de epigramas, anagramas, enigmas, acrósticos y un largo etcétera cuyo tono está en consonancia con la prosa protocolaria de su tiempo. De ahí destaca el moderno biógrafo su «agudeza y arte de ingenio» y con ello vincula a Gaspar Sanz con otros grandes e ingeniosos aragoneses, como Marcial y Gracián.

Al resumir García-Abrines su valoración, exagerando un poco, dice lo siguiente: «En Gaspar Sanz hay que conside-

rar, pues, al lado del músico, que en algunas composiciones no dudamos en calificar de vanguardista, al hombre erudito, al prosista “castizo”, amigo de comparaciones y juegos de palabras, al “amateur” de la poesía neolatina, al traductor del italiano y, en fin, al cuidadoso y excelente grabador en cobre de planchas de música cifrada que se entretiene en adornar con ingenuos y graciosos pájaros». Toda una declaración cuasiamorosa en la que, forzoso es reconocerlo, nada hay de falso.

Básico es el estudio que hace García-Abrines del texto de Sanz, corrigiendo y matizando tanto lo que allí se dice como lo que sobre ello se escribió después; y destacando



Canarios, transcripción moderna de García-Abrines (Instrucción, ed. facsímil I.F.C.)

cómo las bellas creaciones de Gaspar Sanz, según Regino Sáinz de la Maza, «anticipan los modos y procedimientos del clavecín de Scarlatti y de nuestros Mateo Albéniz y Soler». El texto de García-Abrines nos ofrece también un interesante glosario musical, una nota bibliográfica y las transcripciones de varios ejemplos de la creación de Sanz. Una música que, según tan rendido admirador, es “pura” y además «nos proporciona una exacta y maravillosa vivencia de la música, y con ello parte del fenómeno cultural en el siglo XVII».

SANZ SEGÚN ZAYAS

Empezando por confesarse amigo y admirador de Luis García-Abrines, el músico, editor e investigador Rodrigo de Zayas parte de lo aportado por él para seguir intentando aclarar la oscura vida de Sanz. Y, de paso, critica duramente «una musicología nacionalista de valor mucho más discutible», que crea el tópico “popularizante” de Sanz, cuando para Zayas la música de la *Instrucción* demuestra el carácter internacional de este músico y la profunda y constante afinidad entre España y gran parte de Italia, regidas por un solo poder político durante muchos años y cuyos sonos eran, necesariamente, de todos.

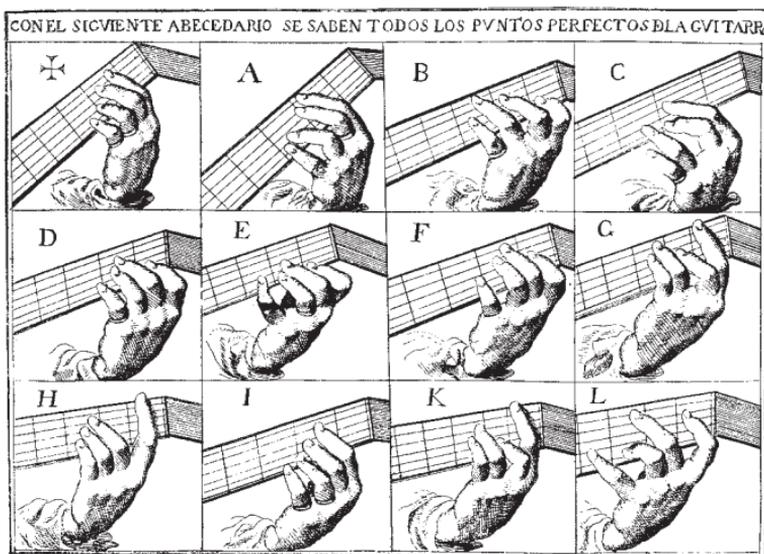
Zayas insiste en criticar la utilización de las obras de Sanz a la manera de “aires populares”, mientras que Antonio Gallego destaca que «a la vista de las verdaderas ideas

que sobre el folclore mantenía Pedrell» y, por tanto, su fiel discípulo Falla, para ambos era tan “nacionalista” el uso de un canto popular como el de una danza barroca. De este modo, Sanz no dejaba de ser una fuente de inspiración nacionalista, por más que se reconociera la condición básicamente cortesana —y, por ello, mucho más viajera— de su variado repertorio, sus gustos y sus fines.

Aun reconociendo que «las fuentes biográficas externas a la obra misma de Sanz no traen ningún dato “positivo” que se pueda afirmar de modo tajante», Zayas aporta bastantes precisiones, no por secundarias menos relevantes. Por ejemplo, al precisar las fechas de la estancia italiana de Sanz, según los maestros que cita y gracias a los cargos que menciona, deduce que éste residió en la península hermana no antes de 1669 ni después de 1672. Por tanto, Sanz, si de verdad nació en 1640, tenía ya veintinueve años cuando partió hacia Italia para convertirse en un verdadero maestro de la guitarra española.

Cuando regresa a España, sólo las fechas de las ediciones de su obra nos hablan de su segura estancia en Zaragoza en torno a 1674 y —quizás intermitentemente— hasta 1697, fecha de la última edición conocida de la *Instrucción*. A partir de entonces, nada más sabemos. Si seguimos a Latassa, su muerte acaeció en Madrid en 1710. Pero otros afirman que falleció a finales del siglo XVII, seguramente en Zaragoza, donde podía estar supervisando las últimas

impresiones de su obra. Eso dice, sin más pruebas, la *Historia manuscrita de Calanda*, curioso texto de Vicente Allanegui que, según García-Abrines, se escribió a principios del siglo XX y copiaba en casi todo —excepto en esto— al citado bibliófilo dieciochesco.



Abecedario (I) con las posiciones de la mano (libro I, fol. 14 r)
 Los dedos que no deben tocar llevan anillo

EL VERDADERO GASPAR SANZ: SU *INSTRUCCIÓN DE MÚSICA*



Ofrécese, más allá de todas las dudas biográficas, la evidencia que nos queda de este misterioso calandino que vivió y trabajó en España e Italia acompañado de una guitarra barroca: su magnífica obra *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*.

LOS TRES LIBROS DE LA *INSTRUCCIÓN*

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

Tiene el «Prólogo al deseoso de tañer» —que es la introducción general a la obra— frases tan oportunas y claras que valen también aquí como pórtico: «En este mi Tratado hallarás reglas que no he visto en ninguno de los referidos autores [se refiere a guitarristas como Juan Carles Amat

o Nicolás Doizi de Velasco, que habían publicado ya sendos impresos sobre la guitarra] [...] y prometo que si este primer amago de mi habilidad tiene buena cabida en los aficionados, compondré otros tres Libros que contengan: el primero proseguirá con muchas diferencias sobre todos los sones de Palacio; el segundo con sonadas italianas, caprichos, fantasías, alemanas, corrientes, gigas, con mucha variedad de sones extranjeros; y últimamente otro más extenso que sólo será para los Músicos que quieren acompañarse y tocar sobre la parte, y éste servirá también para arpistas y organistas, en particular conducirá mucho para tañer las sonadas cromáticas de violines que vienen de Italia que, por no haber quien dé alguna luz a los instrumentistas de España (que son muy diestros), les causa novedad y dificultad grande cuando ven un papel de la música italiana con tantos sostenidos y bemoles».

Obra que, efectivamente, se fue completando en sucesivas ediciones, como en el siguiente capítulo explicaremos. Aunque algunos juzgaron que el calandino no llegó a cumplir su promesa, pues si Sanz terminaba ese prólogo del primer libro diciendo «con el favor de Dios dé luz a los demás que he prometido», que eran tres, ello hacía un total de cuatro libros, mientras que resultaron ser finalmente tres los que alcanzaron la gloria del impreso. Sin embargo, una lectura detenida nos permite concluir que Sanz respetó sus palabras, si bien organizó el material prometido de manera

diferente a la anunciada: fueron tres los libros definitivamente editados, aunque el primero contenía dos tratados.

Desestimada esa acusación, por tanto, comencemos a hablar de la *Instrucción*, que según la conocemos hoy se abre con una hermosa portada, seguida de un grabado del segundo don Juan de Austria y la dedicatoria de Sanz a tan ilustre personaje (sólo distinta en la sexta edición). Luego, tras las aprobaciones de Sebastián Alfonso y Diego Xaraba, y el ya citado «Prólogo al deseoso de tañer», se inicia el trabajo propiamente dicho, con un índice de las láminas del primer libro, puesto que el segundo y el tercero tendrán su propio índice de láminas en sus respectivas portadillas.

EL LIBRO PRIMERO

Ocho reglas de lo que podríamos llamar “primeros rudimentos” ocupan el comienzo del libro primero. Allí 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 que se sirve de un sistema ingenioso de acordes “transportables”. En efecto, la primera regla se ocupa de enseñar a encordar la guitarra «y lo que conduce a este efecto», recordando que se trata de un instrumento de cinco órdenes —cuerdas dobles, excepto la primera que solía ser simple— con distintas variedades de encordatura según se quisiera una guitarra con cuerdas graves y

agudas (al estilo “español”, muy apropiado para «hacer música ruidosa o acompañarse el bajo con un tono o sonada»), o sólo con cuerdas agudas (usual entre los “italianos”, propio del punteado y de los primores del gusto de entonces, como las “campanelas”). Da, 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.

Laberinto En la guitarra q̄ enseña un son por 12 partes Con quantā diferencias qūs irren

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

Abecedario Italiano.

Demonstracion desta obra en dos Passacallys

Inuención f. del gtr. Pagine 1. F. rima

Laberinto de la guitarra (libro I, fol. 16 r, ed. 1674)

Asimismo es necesaria la segunda regla, del templar, sobre todo si consideramos que existían variados modos de afinar las cinco cuerdas. Debe recordarse que la afinación elegida es la que nos da los sonidos que efectivamente sonarán, puesto que la escritura en “cifra” sólo nos informa sobre las cuerdas que se deben tañer y, en su caso, qué trastes en el mástil han de pisarse: se escriben tantas líneas como cuerdas y en cada cuerda se ponen los números que indican el traste que se va a usar: desde el 1, junto al clavijero, hacia la caja, dejando el cero para señalar la cuerda que se tañe “al aire”. Precisamente la tercera regla se ocupa de explicar cómo hay que hacer para “poner” los trastes, puesto que, a diferencia de los actuales, que están clavados fijos, en tiempos de Sanz se resolvía 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 cuarta regla se ocupa de iniciar al tañer rasgueado, el más simple y popular. Para hacerlo todavía más sencillo, se utilizan unas posturas fijas a las que se alude con distintas letras o signos (casi iguales a los acordes que hoy incluyen ciertas ediciones de canciones populares). Sanz llama a este sistema «Explicación del abecedario italiano», porque fue en Italia donde se generalizó y unificó. Pero 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»

(como quien dice, cantar lo mismo más agudo o más grave). Y para esto incluye la regla quinta, titulada «Declaración del Laberinto»: con esta denominación bautiza un utilísimo cuadro gráfico de transposición. La regla sexta, «Para componerse con el Laberinto diferencias sobre cualquier tono», así como la séptima, «Para llevar la mano por todo el mástil de la guitarra con gran facilidad», 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» «para formar las falsas y puntos más dificultosos y extravagantes de la guitarra», donde aparecen disonancias (llamadas “falsas” en ese tiempo) y otros muchos primores para rasgueadores avanzados y de sutil oído.

Con las once reglas para tañer de punteado se pasa al 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. Para ello, a la primera regla, «Documentos y advertencias generales para tañer de punteado», siguen la segunda y 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 tratan «Del trino», «Del mordente», «Del temblor» (que hoy llamamos vibrado), «Del extrasino»

(esto es, el ligado guitarrístico) y «Del apoyamento y esmorsata» (las actuales apoyaturas); es decir, los ornamentos más habituales con sus denominaciones más comunes que, como dice Sanz, «aunque italianos, ingiérellos con los demás españoles». Recordemos que ornamentar era imprescindible en la práctica musical barroca y, por tanto, no se trataba de un añadido a la formación, sino de una parte esencial de todo buen músico, incluso de los aficionados.

Gallardas con otros dances españoles para los q; enseñan a Tañer Rasguado, y aprender a dancar

Villano. Otro. Dána de las Hebras

Jaramas. Sacar a di la Costa. Pasacalle.

Pasacalles. Otro Pasacalles.

Otro Pasacalles.

Españolita

Follas

Pavana

Rugoso

Las Paradas

Gallardas con otros dances, para tañer de rasguado (ejemplos del libro I, fol. 18 r)

Termina Sanz su instrucción de punteado con las tres últimas reglas: la novena, que enseña el «Tañer arpeado» (es decir, arpegiado); la décima, «General a todas las pasadas», donde se ocupa de perfeccionar la digitación; y, finalmente, la undécima, «Para tañer a compás», en la que demuestra su didáctica eficaz y pragmática al reducir la entonces muy complicada métrica musical a sólo dos compases: el binario y el ternario.

LA MÚSICA DEL LIBRO PRIMERO

Ofrece el libro como complemento a lo explicado una sucesión de hermosas láminas. Las dos primeras se dedican al ya citado “Abecedario” (bellísimos grabados de Blavet en los que las manos sobre el mástil llevan anillos en los dedos que no deben tocar las cuerdas) y las dos siguientes a los dos “Laberintos” ya explicados. Las restantes diez láminas ofrecen muy bellas piezas de música para tañer rasgueado, con un amplio listado de danzas renacentistas y barrocas, algunas todavía en uso cortesano, otras sólo bailadas en las escuelas, o bien ya convertidas en aires y ritmos para tañer casi improvisadamente, a la manera de las glosas instrumentales de las que surgirá —ya en el barroco tardío— la estandarizada *suite* instrumental. Allí figuran gallardas, villanos, danza de las hachas, jácaras, varios pasacalles, españoleta, folías, pavana, rugero, paradedas, Gran Duque de Florencia y otras sonadas extranjeras

como el Baile de Mantua, saltarán (*saltarello*), dos zarabandas francesas y la tarantela. En todas partes eran conocidas las gallardas, pavanas, saltarellos, zarabandas o tarantelas; pero en España tenían su lugar propio, entre otros, los simpáticos villanos, la teatral jácara y las mudanzas en paradedas. Quizás merezcan una breve explicación nombres poco frecuentes en los manuales de danzas, como el de rugero, una melodía que servía de sustento armónico —tenor—, quizás basado en música vinculada a la familia d'Este; o como los denominados Gran Duque de Florencia



Gallarda con otros sones, para tañer de punteado (ejemplos del libro I fol. 20 r)

y Baile de Mantua, que seguramente eran un recuerdo de las composiciones tardorrenacentistas que se estrenaron en las fiestas de los Médici y los Gonzaga, respectivamente.

Y para concluir, Sanz nos propone una nueva recopilación de obras en las ocho últimas láminas para tañer punteado: una gallarda con otros sones, una mariona, un villano, un dance (luego cambiado a danza) de las hachas, una españoleta, una pavana, un torneo seguido por una batalla, varios pasacalles, jácaras, canarios, un preludeo y fantasía con muy diversas falsas, una sequiáltera, la alemana «La serenísima», una giga al aire inglés, una zarabanda francesa, un preludeo o capricho arpeado, otra sequiáltera, otra alemana titulada «La preciosa», una corriente y otra zarabanda francesa. Así pues, no sólo comunes aires danzables (de verdad o sólo “musicalmente”) sino también versiones recreadas a partir de piezas conocidas o variantes de danzas básicas (caso de la zarabanda llamada “mariona”).

LA GUITARRA PARA ACOMPAÑAR

Cumpliendo lo que estaba previsto 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». Este abreviado “arte de acompañar”, imprescindible en la

Exemplo 1.º de las Reglas para Acompañar sobre la parte con la Guitarra y demas Instrumentos.

Acompañamiento Diatonico Acompañamiento con tercera men. Acompañamiento con tercera mayor

Exemplo 2.º de las Sustenidas y Bemoles. Exem. de las Cadencias del Bajo de la 3.ª regla.

Estos con 3.ª y 6.ª Estos con 3.ª y 5.ª A estas Cadencias seliga la 4.ª resultará cubierta con la 5.ª o 6.ª

Gaspar Sanx. Invenit sculptit

Estas son clausulas de Tenor Seliga la 7.ª resultará en 6.ª mayor Estas son de Fiple con 2.ª y 6.ª

Del arte de acompañar (libro I, fol. 33 r)

música del barroco, se resume en doce reglas de contrapunto y composición que abarcan desde las consonancias y acompañamiento perfecto (regla primera), hasta cómo conocer el tono de los bajos cromáticos de las sonadas y canciones italianas (regla decimosegunda), pasando, entre otras, por cómo conocer en la cadencia de bajo cuándo se deja la cuarta y se liga la séptima (regla octava).

Obviamente sólo para músicos mínimamente formados, siguen a este brillante resumen de los contenidos «más esenciales para este efecto» dos apretadas láminas de ejem-

plos —en cifras y notas— y cuatro con piezas de música. Las dos primeras con notación “solfística” y cifras, y las dos láminas restantes sólo con cifras.

LOS LIBROS SEGUNDO Y TERCERO

No se debe olvidar que el libro segundo de la *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* 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». Los cuales, repartidos en diez láminas de apretadas cifras, son los siguientes: gallardas, las hachas, la vuelta, folías, rugero, paradetas, matachín, zarabanda, jácaras, chacona, españoletas, pasacalles, canarios, villanos, marionas, marizápalos, granduques, pавanas al aire español, giga inglesa, bailete francés, más pasacalles, clarines y trompetas, la caballería de Nápoles con dos clarines, canciones, la garzona, la coquina francesa, lantururu, la esfachata de Nápoles, la miñona de Cataluña, la minina de Portugal, dos trompetas de la Reina de Suecia y el clarín de los mosqueteros del Rey de Francia. La mayor parte, nombres de danzas ya antes vistos y apuntados, a los que se añaden títulos curiosos, caso de los matachines (gracioso baile en imitación de la esgrima), las coplas de marizápalos (casi una españoleta), además de versiones deliciosas de los entonces célebres aires y sones de nombres propios.

Tiene el libro tercero (que por aparecer en 1697 no pudo ofrecerse al ya difunto don Juan de Austria y, por ello, está dedicado al rey Carlos II) el honor de ser broche de la obra de Sanz: «contiene las diferencias más primorosas de pasacalles 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». 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”. Aquí, como en otros lugares, no sólo eran llamados por sus correspondientes letras o signos (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” (que es la “E”, traducible hoy por un Re mayor) o “patilla” (que corresponde a la “I”, solfísticamente La mayor), como acertadamente interpretaron C. Vega y J. J. Rey.

Obligado es cerrar el resumen de la música reflejada en la *Instrucción* citando la oportuna reflexión que hace Josep Crivillé sobre el origen de la jota en su libro *El folclore musical* (1983): después de señalar que la recopilación de danzas de Sanz es «un extenso repertorio de interés cetero para un etnomusicólogo», dice el autor que «otro dato que puede confirmar la relativa juventud de la jota es el libro de Gaspar Sanz *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*. En él, su compositor, que era aragonés, reco-

ALGUNOS “AIRES” ESPAÑOLES

Zarabanda

Danza que se supone de origen hispano, quizá andalusí, de carácter erótico y ritmo vivo y desenfrenado, acompañada habitualmente de coplas y castañuelas. Se documenta por primera vez en España en torno a 1500 y según la tradición recibió su nombre en Sevilla, de un demonio en forma de mujer —aunque se ha comprobado que algunas danzas religiosas mozárabes de época medieval tenían muchas similitudes con la zarabanda clásica del siglo XVII—. Fue prohibida por Felipe II, sin que por ello decreciera su popularidad. Más tarde, en Italia y Francia se transformó en una danza noble, de aire grave y solemne, aunque se bailaba con campanillas en los pies y con castañuelas en las manos (que es lo que hizo el cardenal Richelieu ante Ana de Austria, para ganarse su simpatía). Fue también parte instrumental en obras de Purcell, Händel y Bach.

Pasacalle (o passacaglia)

Su origen está en las danzas de ronda que hacían los mozos para recoger a sus parejas, acompañados de tambor o flauta. Se tocaba a la guitarra entre estrofas o al final de las canciones, repitiéndose muchas veces, con impro-

visaciones. La breve melodía evolucionó hacia un tema con variaciones que pasó a interpretarse en los entreactos teatrales y, con el tiempo, se convirtió en danza cortesana. Músicos como Couperin, Bach, Pachelbel, o incluso Ravel, compusieron pasacalles.

Matachín

Baile renacentista español que parodiaba las antiguas danzas guerreras. Se danzaba por parejas de bufones vestidos de manera grotesca, marcando el ritmo mientras entrechocaban sus armas simuladas. Se ha relacionado con la danza de la muerte, con la “moresca” y con festividades religiosas.

Jácara

En torno a 1600 se puso de moda en España escribir romances narrando aventuras de pícaros, con frecuencia cantados, costumbre que llegó al teatro de la mano de grupos cómicos. Éstos representaban las jácaras como entremeses teatrales que entretenían al público, acompañando los diálogos con danzas y canciones al uso. De ahí se derivó una danza en compás ternario y ritmo semejante a la zarabanda.

(Equipo CAI100)

gió una notable colección de danzas populares y cortesanas, entre las cuales tampoco figura la jota». Una puntualización que no necesita más comentarios.

Dejemos aquí el apretado resumen de tan ilustre obra musical, pues forzoso es ahora saber también cómo y cuándo ésta se imprimió y difundió.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is titled "Fuga 1.ª por primer Tono al Aire Español". The notation consists of several staves with notes, rests, and other musical symbols. There are several lines of text interspersed with the music, including "Fuerse suave", "Il que gustare de falsos ponga cuicós en estos Chromatic", "Fuga 2.ª al core de Viga", "Fuerse suave", and "Fugue de Viga". At the bottom of the page, it is signed "Carpanduz Invenit".

Fuga primera: Tono del aire español (libro I, fol. 36 r)

EN LAS PRENSAS ZARAGOZANAS



LA DIFUSIÓN INMEDIATA DE LA OBRA DE GASPAR SANZ

Angel San Vicente, con el celo y sensibilidad que le son propios, ha estudiado en su libro *Tiento sobre la música en el espacio tipográfico de Zaragoza anterior al siglo XX* (1986) las abundantes ediciones musicales salidas de las prensas zaragozanas desde finales del siglo XV. De entre las que vieron la luz en el siglo XVII destaca, como obra fundamental, la primera versión de los *Fragmentos musicales* de Fray Pablo Nassarre (impresos por Tomás Gaspar Martínez en 1683), siendo a su entender «igualmente importante» la *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* de Gaspar Sanz. Las ocho ediciones de la *Instrucción* que realizaron los herederos de Diego Dormer entre 1674 y 1697 demostraron no sólo la calidad de los talleres gráficos aragoneses, sino también la inmediata aceptación que tuvo esta práctica e instructiva obra.

LAS OCHO EDICIONES

Generalmente, en esa época los libros se vendían por pliegos sueltos. Una obra se “completaba” poco a poco editándose nuevos libros, como es el caso de la de Sanz, y

era frecuente que se fueran adquiriendo conforme aparecían y que se encuadernaran luego todos juntos; de manera que sólo comprarían las tardías ediciones completas quienes no hubieran comprado las anteriores parciales. Dado que mientras se iban publicando las partes de un libro se producían muertes —de los autores o de los mecenas a los que se dedicaban las obras—, cambios de gusto —iconográficos y tipográficos—, además de correcciones y adiciones que pretendían mejorar el impreso, resulta



Portada de la Instrucción de música de Gaspar Sanz (Zaragoza, 1697)

finalmente muy complicado establecer a qué edición puede pertenecer un ejemplar conservado que cumple ya trescientos años, y que ha sido resultado de uno de tales rompecabezas de libros sueltos y diferentes grabados o dedicatorias.

Rompecabezas que, sin embargo, la paciencia de Luis García-Abrines ha terminado por resolver, lo que le ha permitido establecer una coherente sucesión de ediciones según sus características diferenciales. Se ha elaborado así un minucioso listado que ha conseguido un acuerdo general de eruditos e intérpretes. Es el que se resume a continuación:

1. Edición príncipe, propiedad del famoso guitarrista Regino Sáinz de la Maza, editada en Zaragoza en 1674. Se caracteriza por el grabado del segundo don Juan de Austria de calidad y firma dudosas. Sólo contiene el primer libro y no incluye las láminas de las posiciones de la mano en la guitarra.
2. Segunda edición, conservada en la Biblioteca Nacional. El grabado de don Juan de Austria es un buen trabajo de Blavet. Como la príncipe, sólo tiene el primer libro y faltan las láminas antes referidas. Aunque lleva la fecha de 1674, se publicó en 1675.
3. Tercera edición, conservada en el Ayuntamiento de Calanda. Incluye el segundo libro, los «Documentos y

advertencias generales» y, además, las láminas de las posturas de la mano realizadas por Blavet. Al igual que la anterior, aunque lleva impresa la fecha de 1674 salió en 1675. Esta fue la edición utilizada para los dos libros iniciales del facsímil editado por García-Abrines.

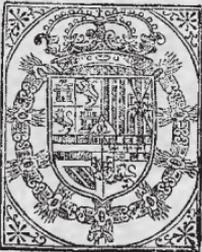
4. Cuarta edición, conservada en la Biblioteca Nacional. Incluye también el libro tercero, si bien no lleva el escudo y dedicatoria a Carlos II que aparece en las posteriores. Sigue figurando la fecha inicial de 1674, pero con toda seguridad fue impresa después de 1675.
5. Quinta edición, conservada en la Biblioteca Nacional. Curiosamente sólo presenta el libro tercero y no lleva indicación de fecha, pero debe de ser posterior a 1675.
6. Sexta edición, también conservada en la Biblioteca Nacional. Su principal novedad es una dedicatoria distinta al mismo don Juan de Austria. Parece que sólo incluía el libro tercero, pero esto es dudoso dado lo deteriorado del ejemplar y la posibilidad de que se hayan recopilado folios de distintas ediciones.
7. Séptima edición, conjeturada a partir de lo poco que se conserva en la Biblioteca Nacional, que nos muestra un escudo de Carlos II más rudimentario que el de anteriores ediciones. Conforme a la portadilla del libro tercero, se imprimió en Zaragoza en 1697.
8. Octava edición, de la que existen dos ejemplares magníficamente conservados en la Biblioteca Nacional. Fue

impresa en Zaragoza en 1697, o puede que más tarde. 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. Es también la reproducida en el facsímil elaborado por Minkoff-Reprint sin modificación del original (Ginebra, 1976).

LIBRO TERCERO DE MUSICA.
DE CIFRAS SOBRE LA GUITARRA ESPAÑOLA,
 QUE CONTIENE LAS DIFERENCIAS MAS PRIMOROSAS DE PASSACALLES,
 que hasta agora ha compuesto su Autor, por todos los ocho Tonos mas principales de
 Canto de Organo, y por los puntos, y terminos mas extraños, y honoros
 de la Guitarra, que se confagra

A LA Magestad CATOLICA DEL REY NUESTRO SEÑOR
D. CARLOS SEGUNDO, MONARCA DE LAS ESPAÑAS, Y NUEVO MUNDO.

*POR EL LICENCIADO GASPAR SANZ, NATURAL DE LA VILLA DE CALANDA, BACHILLER
 en Theologia por la Infigne Vniuersidad de Salamanca.*

<p>Primera Lamina contiene 18. Partidas de Paficos de Compafuilo por la C. ó Cruzado.</p> <p>Segunda, protigue 14. Partidas de fallas, y ligaduras por el mismo termino.</p> <p>Tercera, 12. Partidas por la I. ó Patilla, con vn Paflo de 50. Compaficos.</p> <p>Quarta, 15. Partidas por la E. y D. que fon el cinco, y leis.</p> <p>Quinta, 22. Partidas por la F y X, con vnas reipueitas de Tiple, y Baxo muy curiofas.</p> <p>Sexta, 20. Partidas por la H. ó el quatro,</p>		<p>con vna fuga al vltimo de mucho garbo.</p> <p>Septima, 17. Partidas por la G. y B. que fon por el tres, y dos.</p> <p>Oftaua, 20. Partidas por la O, que es el vno bemolado, y despues concluye con vn Pafaje de buen gufto.</p> <p>Novena, 20. Partidas de Paficos de propocion por la L, que es el dos bemolado, y fe despues con vn Pafaje.</p> <p>Dezima, 20. Partidas por la X, que es el ocho, y concluye con vn Pafaje muy alegre, y punoroto.</p>
--	--	--

Portadilla del libro tercero de la Instrucción (Zaragoza, 1697)

EL BUEN PAÑO EN ARCA SE VENDE

Al cerrar esta síntesis de las ediciones de la *Instrucción*, debe resaltarse la eficacia didáctica y la calidad artística de la aportación de Gaspar Sanz, lo que motivó sin duda el éxito de la obra. Pero, además, la *Instrucción* fue un verdadero compendio de cuanto las obras españolas dedicadas a la guitarra barroca podían incluir. No en vano los prestigiosos organólogos Cristina Bordas y Gerardo Arriaga, al clasificar los libros y manuscritos guitarrísticos en ocho apartados (obras didácticas, tratados de acompañamiento, colecciones de danzas para rasgueado, colecciones de piezas de punteado, colecciones de piezas en estilo mixto, obras vocales con alfabeto, textos de canciones con alfabeto y obras vocales con acompañamiento de punteado), concluyen que, entre las notables aportaciones hispanas de Carles, Doizi, Ribayaz, Guerau o Murcia, sólo la *Instrucción* de Gaspar Sanz puede catalogarse en los cinco primeros apartados. Sin entrar Sanz en los restantes por su renuncia a insertar obras vocales, lo que era común entre las fuentes españolas «frente a los varios centenares de impresos italianos para voz o voces con acompañamiento de rasgueado». En definitiva, la *Instrucción* fue en su época un verdadero tesoro que se ganó merecidamente sus muchas ediciones.

Terminemos aquí la historia del negro sobre blanco, de la tinta y el papel de la *Instrucción*, pero no olvidemos

que lo importante es su música, cómo esos signos se convirtieron, desde el principio, en sones y aires cuyo perfume lleva esparciéndose más de tres siglos. Y no nos confundimos de sentido al hablar del aroma de la música, pues como dijo el mismo Sanz, la guitarra es como una rosa, pero «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».

DESPUÉS DE SANZ. IMITADORES, OLVIDOS Y RESCATES



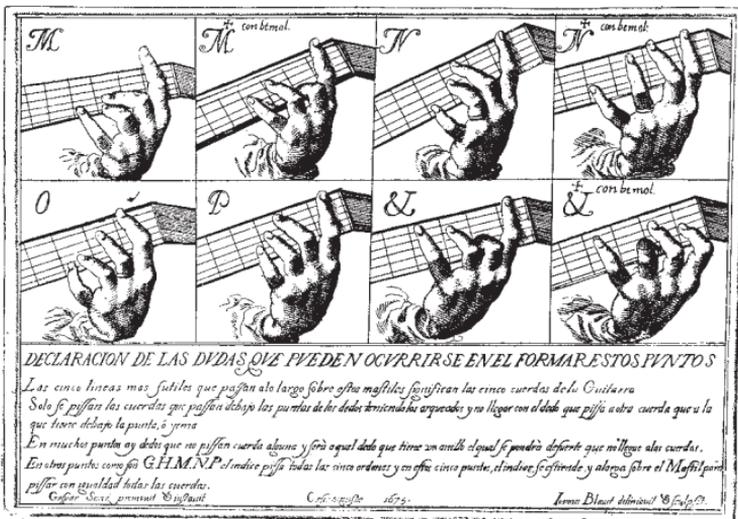
Intentando hacer una historia de la influencia del libro de Sanz, debe comenzarse en el tiempo en que el libro se difundía, es decir, a lo largo de las tres últimas décadas del siglo XVII. Justo tres años después de aparecer la primera edición de la *Instrucción*, en 1677, el editor madrileño Melchor Álvarez imprimió en Madrid un libro «compuesto» por Lucas Ruiz de Ribayaz, «presbítero, prebendado de la Iglesia colegial de Villafranca del Bierzo y natural de Santa María de Ribarredonda, Merindad de Bureba, Montañas de Burgos», como él mismo se nos presenta en la portada.

Tituló este impreso *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano*. En el «Prólogo al curioso lector», Ruiz de Ribayaz responde con varias justificaciones a la objeción de haber en su libro «cosas tan ordinarias que hasta los niños en Madrid, y en otras partes, las entienden y practican», entre ellas la siguiente: «pues aunque Gaspar Sanz en su libro, cuyo título es *Instrucción de Música*, hace mención de los ocho tonos y dice a qué puntos de la guitarra corresponden, no es para principiantes, sino para quien

sabe más música, o por lo menos para quien entra con la luz que puede sacar de este libro».

Una poética alusión que indica, por tanto, que Ribayaz proponía su *Luz* como una especie de curso preparatorio para la *Instrucción* de Sanz, pues con toda humildad nuestro clérigo burgalés termina su prólogo calificando su propio libro como «obra de un aficionado que no ha practicado ex profeso la facultad, sino que le ha llevado el celo de que gocen de esta corta Luz y Norte todos aquellos adonde alcanzare y quisieren valerse de ella». En verdad se trata de una publicación bastante tosca, al menos en comparación con la de Sanz, y el mismo Ribayaz se había quejado de los problemas existentes con las imprentas para publicar adecuadamente este tipo de ediciones (si bien queda claro que no todos los impresores eran iguales y que quizás las prensas de Madrid no eran todavía comparables a otras ciudades de veteranos talleres). Pero no debemos olvidar que Gaspar Sanz decidió, con todo acierto, grabar él mismo la cifra en hermosas planchas, en vez de utilizar la técnica de tipos móviles.

Desde el propio título anunciaba Ribayaz esta obra como elemental y divulgativa, con el binomio guitarra-arpa como protagonista. Por ello el autor se detiene en enseñar tanto las cifras de la guitarra como las del arpa y el modo de templar ambos instrumentos. Desarrolla asimismo el alfabeto guitarrístico que ya comentamos al describir el



Abecedario (II) con las posiciones de la mano y declaración de dudas (libro D)

trabajo de Sanz, si bien el burgalés sigue más la forma “española” que la “italiana” del calandino.

Se añade una especie de “cuasisolfa”, explicada en los denominados «Ecos del libro», que ni es solfeo ni es cifra, sino unas letras colocadas sobre las cifras que sustituyen a las figuras “de canto de órgano” convencionales, lo que muestra con unos cuantos ejemplos de rasgado.

Estos aires bien conocidos (jácara, folías, pavana, villano y zarabanda, entre otras) dan lugar a una sucesión de piezas escritas en cifra de punteado que ocupan una trein-

tena de páginas. Sus títulos (jácaras, canarios, marionas, rugero, paradetas, matachín, españoleta, villano, torneo, batalla, granduque, etc.) hacen sospechar la influencia de Sanz, pero los sones no dejan lugar a dudas: se trata, en muchas de las obras, de la propia música del libro de Gaspar Sanz. En efecto, de las setenta y cuatro piezas para guitarra que aparecen en *Luz y Norte*, treinta y cuatro son idénticas o casi idénticas a las de los grabados de Sanz; y «las demás tienen un parecido estilístico tan grande que se pueden considerar también como de Sanz», según juzga Rodrigo de Zayas. Quien, por cierto, aprovecha con acierto esta circunstancia para dejar sin sustento la dura crítica de Mitjana al tratado de Ribayaz, puesto que el musicólogo comparaba el esplendor barroco de Gaspar Sanz con la “decadencia” de Ruiz de Ribayaz, sin reparar en que musicalmente ofrecían prácticamente lo mismo y, además, casi a la vez.

La doble dedicación a la guitarra y el arpa llevó a Ribayaz a completar su impreso incluyendo cuarenta páginas con lo que llama «Ecos segundos», que contienen muy bellos ejemplos de música para el arpa de dos órdenes.

GASPAR SANZ EN EL SIGLO XVIII

Obviamente, la obra de Sanz tuvo notable influencia en los guitarristas que imprimieron tras él, entre los últimos

años del siglo XVII y los primeros del XVIII (en especial los ya citados Francisco Guerau y Santiago de Murcia). Pero debe destacarse, por la distancia cronológica y por el perfil divulgativo del trabajo, un curioso impreso de Pablo Minguet editado en Madrid en 1754 por Joaquín Ibarra y titulado *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cítara, clavicordio, órgano, arpa, salterio, bandurria, violín, flauta travesera, flauta dulce y la flautilla*. Todo un catálogo de instrumentos de muy variada historia, dificultades, funciones y repertorio que se ofrecen, según la portada, «con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes. Y además demostradas y figuradas en diferentes láminas finas, por música y cifra, al estilo castellano, italiano, catalán y francés, para que cualquier aficionado las pueda comprender con mucha facilidad y sin maestro», conforme a la prosa comercial de aquellos años.

De manera autobiográfica, antes de empezar el asombroso reto de enseñar a tañer esa varia recopilación de instrumentos, el autor nos explica cómo él mismo los aprendió; y en ese breve texto introductorio ya figura nuestro calandino, aunque injustamente minimizado: «Tuve noticia de otro libro, compuesto por el insigne compositor de guitarra Gaspar Sanz (así le llaman el Rmo. P. Feijoo y diferentes músicos): de él aprendí algunas cosillas de rasgueado y punteado, y las reglas de acompañar». La verdad es que

aprendió algo más que unas “cosillas”, pues no sólo copia —a veces casi literalmente— muchas de las sabias y prácticas reglas de Sanz, sino que incluso imita el delicioso grabado de Blavet de la posición de las manos sobre el mástil, con sus sortijas puestas en los dedos que no deben pisar las cuerdas.

En el extremo opuesto, Minguet nada oculta al reconocer, en la misma portada, que las dichas reglas son «recopiladas de las obras de Gaspar Sanz». Si bien mejor hubiera dicho “copiadas”, pues las doce reglas y las láminas de ejemplos se reproducen tal cual, justo hasta que se llega al punto en que Sanz promete un futuro nuevo y mayor libro sobre tan complejo asunto (promesa que, al parecer, no cumplió).

Debemos recordar que el trabajo de Gaspar Sanz era una *Instrucción de Música*, aunque se hiciera «sobre la guitarra española», y ello no sólo explica la inclusión en su momento de tales reglas sino que, en especial, justifica que este compositor barroco aragonés siguiera siendo citado elogiosamente —y copiado— en el clasicismo. Y es que, aunque variaran los gustos musicales, se seguían necesitando buenos consejos prácticos, tanto para el puro tañer como para el arte de acompañar, cosa que el calandino ofrecía generosamente más allá de las modas.

Influencia de Sanz en esos tiempos de cambiantes estilos que se manifiesta, además de en el impreso madrileño

antes citado, en dos manuscritos dieciochescos que también son claramente deudores de su obra. El primero es un método de guitarra copiado en 1763 por Joseph Trapero y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Conservado el segundo manuscrito en la universidad de Granada, se titula de esta pomposa manera: *Esta mal concertada armonía poética y dorados caracteres musicales, Suma primorosa de la Guitarra, consagra el Licenciado don Manuel Valero, aragonés, natus ex opido quod denominatur Muniessa, communitatis Daroce, a el Espejo de la Pureza de Ntra. Madre y Señora de la Concepción. Cuyo soberano entivo nos vista de su divina gracia y galardón, triunfal diadema del supremo alcázar y presea de la gloria.* Son estas dos obras prácticamente iguales, como de la misma mano según J. J. Rey, y su contenido musical es —con algunos cambios y supresiones— la parte teórica de la obra de Sanz, a la que se añaden otros fragmentos del tratado de Santiago de Murcia, ya del siglo XVIII.

Achacable a esa frecuente reutilización de la obra de Sanz es una posible reedición dieciochesca de la *Instrucción* citada por Baltasar Saldoni en 1881. Según este autor, hubo una edición madrileña de 1791, que García-Abrines no ha encontrado y de cuya existencia duda. Zayas, por su parte, la relaciona con el éxito de la segunda edición (1774) de las madrileñas *Reglas y advertencias* del “instruido” Minguet, por cierto también admirador de Santiago de Murcia.

Son, en definitiva, pruebas que demuestran la influencia de la obra de Gaspar Sanz en el siglo que le siguió. Lástima que a lo largo del siglo XIX se olvidara paulatinamente a Sanz (Juan José Rey destaca una cita de Abreu, fechada en 1799, donde todavía Sanz es tildado de “famoso”) y que debiéramos esperar a la musicología historicista y regeneracionista de principios del siglo XX para volver a oír hablar de nuestro calandino.

Si bien, para escuchar su música tal cual él mismo la pudo percibir aún habría que aguardar unas décadas más, hasta que la llamada “música antigua”, incipiente en los



Guitarra de seis cuerdas sencillas y trastes fijos (Sevilla, 1859). Museo de la Música de Barcelona (MDMB 626)

años treinta y fortalecida en los cuarenta y cincuenta, triunfa en los años sesenta. Desde entonces, esa música histórica con instrumentos originales llena las salas de conciertos y los estantes de las tiendas de discos. Recordemos aquí, a propósito de la expresión “música antigua”, que en castellano no puede distinguirse, como en inglés, *ancient music* de *early music*, y que por lo general quiere significar más bien lo segundo, esto es, no la música de la Antigüedad sino el repertorio desde el medioevo hasta el primirromanticismo, “reinterpretado” con criterios musicológicos exigentes.

Será el renacer de Gaspar Sanz y de la guitarra barroca, pero también una vuelta a los orígenes que no renuncia al tiempo transcurrido, sino que lo integra como una riqueza más, como una experiencia valiosa que enseña con la eficaz didáctica de la historia.

GASPAR SANZ, HOY: EL RENACER DEL AVE FÉNIX



Antes que nada, debemos dejar claro que nadie puede censurar, ni debe, que la música de Gaspar Sanz se difunda entre los artistas de hoy, con sus modernas guitarras de seis o de diez cuerdas simples, potentes instrumentos de trastes fijos y netamente temperados. Para esos intérpretes existen numerosas adaptaciones que desde Emilio Pujol, y sobre todo gracias a las versiones de Narciso Yepes, han sido muy apreciadas por los guitarristas y calurosamente acogidas por el público. Asimismo, con relativa frecuencia esas versiones han obtenido el favor de las casas discográficas y contamos, incluso, con la grabación de la obra completa de Sanz para guitarra moderna, transcrita e interpretada por Ernesto Bitetti.

Lo que no ha impedido, antes al contrario, que la “música antigua” haya añadido a esas versiones modernizadas un abundante número de interpretaciones históricas o historicistas. Para ello se han realizado copias de los instrumentos de aquellos años, se han reconstruido afinaciones, técnicas e incluso el estilo musical que, conforme a los documentos conservados, parece el más apropiado para tales partituras. Aunque deberíamos decir mejor, en caste-

llano antiguo, “a tales cifras”, puesto que las obras para guitarra se vuelven a leer en sus originales tablaturas (números, en ciertas naciones sustituidos por letras, sobre poligramas que representan las cuerdas del instrumento), y no en las transcripciones solfísticas posteriores que casi forzosamente alteran las tan precisas como flexibles instrucciones convencionales de aquellos años.

ANTIGUOS SONES, ANTIGUOS INSTRUMENTOS

Valga más o menos, aparte de los criterios interpretativos, lo que resulta más vistoso de los recitales de “música antigua” es la utilización de copias de esos hermosísimos instrumentos que habitualmente sólo podemos ver en cuadros o grabados de aquellos siglos, ya que muy raramente poseemos originales bien conservados. Instrumentos, algunos de ellos, decorados como verdaderas obras de arte, más allá de las necesidades puramente musicales.

Aunque, naturalmente, no se trata sólo de satisfacer nuestra vista, pues esos instrumentos reproducen también la sonoridad al gusto de sus respectivas épocas y para sus lugares propios —un salón palaciego, una sala doméstica—, cuidando todos los detalles: tamaño generalmente reducido, cuerdas de tripa, maderas escogidas, tensión pequeña y afinación no siempre sostenible (según los varios sistemas imperantes, que no son el nuestro actual).



Guitarra lira de seis cuerdas sencillas y trastes fijos (Francia, 1808). Museo de la Música de Barcelona (MDMB 2)

Junto a estos detalles se añaden los puramente técnicos del modo de ejecución: por ejemplo, en la guitarra, eliminación de las uñas (que romperían las débiles cuerdas) o el uso de sutiles ornamentos, glosas improvisadas y medidas expresivamente desiguales, entre otras. Y todo ello en un espectro dinámico que va del auténtico y casi inaudible *pianissimo* hasta un *fortissimo* que, en medición moderna, no llega ni al *mezzoforte* de los poderosos instrumentos actuales, pensados para hacerse oír en grandes auditorios, con resistentes cuerdas de materiales artificiales y gran tensión que piden uñas potentes, con la caja más grande y la temperada precisión de sus trastes y clavijero.

Refiriéndonos, en concreto, a la modalidad de guitarra para la que escribió Sanz (que él mismo llamaba “española”, como también nosotros ahora), debemos indicar que se trata del instrumento hoy mejor conocido como “guitarra barroca”, para distinguirla de la clásico-romántica y de la actual. Aunque estas dos últimas sólo se diferencian, a grandes rasgos, por el tamaño y potencia, pues ambas poseen ya las seis cuerdas simples y los trastes fijos que todos conocemos, clavados en el mástil. Naturalmente, olvidamos aquí la guitarra moderna de diez cuerdas que Yepes y algunos de sus discípulos han hecho mundialmente famosa, ya que no es sino una ampliación, con sus razonables justificaciones técnicas, de la de seis cuerdas, que sigue siendo la más difundida.

Obligados a sintetizar los miles de ejemplos distintos posibles, pues hablamos de instrumentos de factura artesanal netamente individualizada —aunque se rigiesen por sus exigentes ordenanzas gremiales—, se puede afirmar que la guitarra anterior a la clásico-romántica y la antigua vihuela renacentista española (equivalente en nuestros reinos al piriforme laúd del norte europeo) tenían cuerdas dobles, llamadas “órdenes”. La vihuela disponía de seis órdenes, mientras que la guitarra “renacentista” disponía en principio sólo de cuatro, resultando así un instrumento más pequeño, parecido a una vihuela a la que se hubiesen quitado los órdenes de los extremos, según nos cuenta

Fray Juan Bermudo en su célebre *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555).

Zarabandas musicológicas aparte, es más que posible que en el mismo renacimiento se utilizase una guitarra de cinco órdenes. Pero lo cierto es que la guitarra barroca del seiscientos fue resultado de un profundo cambio organológico, bastante mayor que el mero hecho de añadir a una simple guitarra renacentista de cuatro órdenes otro orden más (innovación atribuida al español Vicente Espinel, hecho para algunos dudoso, pero que Gaspar Sanz afirma con rotundidad, hasta el punto de explicar por ello el apelativo de “guitarra española”). De ahí la guitarra “de cinco órdenes”, que es la que conocemos hoy como “guitarra barroca”, caracterizada por ser más reducida y liviana, apta incluso para sujetar colgada de los hombros, con su caja de ocho alargado y mucho menos acentuado que el de la guitarra clásico-romántica, con rotundas curvas desiguales y de boca grande y abierta.

Ahora bien, en realidad, la guitarra de Sanz era un instrumento usualmente encordado con cuatro órdenes y una cuerda simple, que solía ser la “prima”, esto es, la más aguda, aquella que al tañer los diestros queda más cerca de la palma de su mano izquierda. Sus correspondientes nueve cuerdas —o bien diez, si las cinco fuesen dobles— podían, además, afinarse de muy diversas maneras, como indica Sanz en la *Instrucción*. Porque los órdenes, a veces, eran

afinados al unísono y, en otras ocasiones, a la octava; pero, sobre todo, porque la guitarra se podía encordar con sólo cuerdas agudas —esto es, sin bordones, ofreciendo un sonido más propio de primores de punteado—; o con cuerdas agudas y graves, que es como hoy parece más normal, obteniendo con ello un instrumento más apto para rasguear y acompañar, haciendo más “ruido” —al gusto español, como precisa nuestro calandino—.

Lógicamente demostrando su finura cortesana, en lugar de un militante italianismo —a nuestros ojos, pues el gusto napolitano no podía calificarse entonces de italiano más que de español—, Gaspar Sanz prefiere la afinación de la guitarra sin bordones.



Guitarra de cinco cuerdas dobles y trastes móviles (España, en torno a 1700). Museo de la Música de Barcelona (MDMB 639)

Entre sus posibles variantes, el aragonés estimaba más la llamada en su tiempo “afinación a la italiana”, pues configuraba con el temple de sus cuerdas una suma de dos “medias guitarras agudas”, una junto a la otra. De esta manera, el instrumentista encontraba en los órdenes cuarto y quinto sonidos incluso más agudos que en los propios

órdenes segundo y tercero (lo que los organólogos llaman afinación “recurrente”, es decir, aquella en la que la cuerda más aguda no se encuentra en un extremo sino en la parte central del instrumento). Las célebres “campanelas” de Gaspar Sanz, exquisitez habitual en la guitarra desde mediados del siglo XVII, piden la ausencia de bordones y buscan, por tanto, este tipo de afinación.



Guitarra de seis cuerdas sencillas y trastes fijos (Sevilla, 1859). Museo de la Música de Barcelona (MDMB 626)

Digamos de la denominada afinación a la francesa —arrinconada por Sanz—, que utilizaba un cuarto orden octavado, lo que le confería una moderada gravedad. La conocida como afinación española, muy del agrado del aragonés para determinados repertorios, podía ser casi como la italiana, pero con los dichos órdenes cuarto y quinto octavados, consiguiendo así una doble sonoridad —entre bordón y agudo— que concede ciertos graves al instrumento sin abandonar la sensación de claridad tan propia de la guitarra barroca. Pero también bajo el mismo nombre de “afinación española” podía entenderse la sucesión progresivamente descendente, desde la prima hasta el

quinto orden, sin las antedichas recurrencias, resultando por tanto muy próxima a la de una guitarra actual pero sin la sexta cuerda. Esta fue la solución aconsejada por Sanz —por los eficaces graves de sus bordones— para acompañar o para tocar esa “música ruidosa” que describe la *Instrucción*.

JORGE FRESNO Y GASPAR SANZ

Instrumentista argentino afincado en España, Jorge Fresno fue alumno predilecto de Narciso Yepes, luego intérprete de música contemporánea española y desde hace tres décadas experto y difusor de la música antigua para instrumentos de cuerda pulsada (vihuela, laúd, teorba, guitarra barroca y guitarra clásico-romántica). Fresno fue el pionero, en España e internacionalmente, en la interpretación de la música de Gaspar Sanz con el instrumento que él conoció y amó, y para el que escribió la *Instrucción* con sus bellas creaciones.

Valió su esfuerzo para que en 1977, de acuerdo con el productor y periodista aragonés Plácido Serrano, se grabaran por vez primera unas piezas de Sanz con guitarra barroca —copia de un original de 1687— en la *Antología de Música Antigua Aragonesa*, de la que luego se haría una reedición parcial en un disco titulado *Aragón* (Cortes de Aragón, 1985). En 1992, con motivo de la Exposición

Universal de Sevilla, el Pabellón de Aragón encargó a Fresno la primera grabación mundial de la obra completa del calandino, de lo que resultaron dos CD en los que unas obras se interpretaron con afinación “con bajos” y otras sin ellos, conforme al repertorio y consejos del propio Sanz.



Guitarra de cinco cuerdas dobles, trastes móviles y abertura acústica cerrada con pergamino decorado (España, siglo XVII). Museo de la Música de Barcelona (MDMB 118)

A Fresno se le han unido, en los últimos años, otros intérpretes especialistas en música antigua, también embarcados en esta particular cruzada para hacer escuchar la música de Sanz con la mayor proximidad a lo que pudo ser en su tiempo. Y todos felizmente reunidos, los intérpretes de la guitarra barroca y los de la moderna, los ecos del maestro Rodrigo y los de Falla, están consiguiendo poco a poco que se conozca cada vez mejor la música de este escurridizo gentilhomme.

Resumen de su sabio magisterio, Gaspar Sanz dejó escrito hace trescientos años lo que sigue: «Otros han tratado de la perfección de este instrumento, diciendo algunos que la

guitarra es instrumento perfecto, otros que no; yo doy por un medio y digo que ni es perfecta ni imperfecta, sino como tú la hicieras, 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 hacer muchas habilidades que en otros eran menester los registros de un órgano; por lo cual, cada uno ha de hacer a la guitarra buena o mala, pues es como una dama en quien no cabe el melindre de mírame y no me toques...».



*Guitarra de seis cuerdas sencillas y trastes
fijos (Cádiz, 1806). Museo de la Música
de Barcelona (MDMB 452)*

SIGUIENDO LAS HUELLAS DEL GENTILHOMBRE SANZ



Genial y oscuro, famoso y desconocido, este insigne músico aragonés bien merece que se sigan investigando las pocas huellas que de su vida nos quedan y que, asimismo, avancemos en el conocimiento y disfrute del libro cuya feliz existencia celebramos. Para ello proponemos una serie de pistas que esperamos satisfagan a quienes se han acercado, en las páginas precedentes, a la personalidad y producción del ilustre Gaspar Sanz.

QUINCE PISTAS PARA LEER

1. La más difundida edición facsímil de la *Instrucción*, que incluye los tres libros de la obra, introducción y transcripción moderna de varios ejemplos, es la ya citada de GARCÍA-ABRINES: *Gaspar Sanz. Instrucción de Música sobre la Guitarra Española. Reproducción en facsímil de los libros primero y segundo de la tercera edición (1674) y del libro tercero de la edición octava (1697). Prólogo y notas de Luis García-Abrines*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1952 y 1979. —Más moderna, con el facsímil completo, un estudio muy amplio, abundante bibliografía y la transcripción íntegra de la música de Sanz, es la monumental edición de RODRIGO

DE ZAYAS: *Los Guitarristas. Gaspar Sanz. Transcripción de Rodrigo de Zayas*. Colección Opera Omnia, Alpuerto, Madrid-Sevilla, 1985. —Acerca de las varias ediciones de la obra de Sanz, desde el punto de vista de su relación con las publicaciones musicales zaragozanas, sobresale el estudio de Ángel SAN VICENTE: *Tiento sobre la música en el espacio tipográfico de Zaragoza anterior al siglo XX*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1986.

2. De entre las transcripciones o ediciones modernas de obras de Sanz, readaptadas a las posibilidades y condiciones de la guitarra actual, destaca la edición completa realizada por E. BITETTI, el guitarrista responsable de la primera de las grabaciones íntegras de la *Instrucción* (véanse las «pistas para escuchar»): *Gaspar Sanz (1640-1710). Integral. Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*. Transcripción: Ernesto Bitetti, Real Musical, Madrid, 1986. —Pero entre los guitarristas actuales, la partitura basada en Sanz más internacionalmente difundida es, sin duda, la versión que Yepes realizó adaptando diversos aires del calandino: YEPES, Narciso: *Gaspar Sanz. Suite Española*, Unión Musical Española, Madrid, 1964 (el mismo Yepes grabó esta suite en un registro de Deutsche Grammophon, DGG 13965). —Prueba de esta difusión de la obra de Sanz entre los maestros guitarristas de otras naciones es la edición moderna realizada por Karl SCHEIT: *Gaspar Sanz. Pavanas-Fugue. Canarios. Musik für Gitarre*, Universal Edition, Wien, 1974. —Y como un curioso ejemplo de la transcripción (mejor dicho, versión) de la obra de Sanz para el piano, señalemos el realizado por Gregorio ARCINIEGA MENDI, quien lo dedicó a la célebre Pilar Bayona y que

fue publicado parcialmente con el título «Algunas piezas para guitarra», como colofón del notable trabajo de Ángel MINGO-TE: *Cancionero Musical de la Provincia de Zaragoza*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1950 y 1981.

3. Como primeros libros “modernos” que incluyen noticias sobre Gaspar Sanz han de señalarse: —SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Tomo IV, Madrid, 1881. Existe una edición facsímil de los cuatro tomos, con índices de personas, materias y obras, preparada por Jacinto Torres y editada por el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura (Madrid, 1986). —GÓMEZ URIEL, Miguel: *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico*. Tomo III, Zaragoza, 1886. —LOZANO GONZÁLEZ, Antonio: *La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza, desde el siglo XVI hasta nuestros días*, Zaragoza, 1895 (existe una reciente reedición a cargo de Antonio Ezquerro, Zaragoza, 1994).
4. Entre los estudios sobre la obra de Gaspar Sanz, aparte de los incluidos en algunas de las ediciones arriba citadas, debemos señalar dos bien separados tanto cronológica como metodológicamente: —ARCINIEGA, Gregorio: *Importancia histórica y artística del tratado de guitarra española del notable músico aragonés Don Gaspar Sanz y Celma, impreso en Zaragoza en 1674*, Zaragoza, 1938 (se trata del discurso de ingreso en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, leído el 3 de julio de ese año). —REY MARCOS, Juan José: «Estudio analítico y comparativo de la ‘Instrucción de Música’ de Gaspar Sanz», en *Estudios de Musicología Aragonesa*, Zaragoza, 1977.

5. Para estudiar la influencia de la música de otras naciones en el repertorio guitarrístico español del barroco, concediendo singular atención a Gaspar Sanz, merece destacarse un documentado artículo, con abundantes referencias bibliográficas sobre el tema, escrito por RUSSELL, Craig H.: «Imported influences in 17th. and 18th. century guitar music in Spain», en *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*, vol. I, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

7. Como obras generales sobre la guitarra y, en su caso, otros afines instrumentos, debemos señalar los siguientes: —RADOLE, Giuseppe: *Laúd, guitarra y vibuela. Historia y literatura* (trad. de B. Echamendi), Edebé, Barcelona, 1982. —OSUNA, María Isabel: *La guitarra en la historia*, Alpuerto, Sevilla-Madrid, 1983. —REY, Juan José y NAVARRO, Antonio: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y laúdes españoles*, Alianza, Madrid, 1993. Entre otros estudios sobre la historia de la guitarra, con especial dedicación a la guitarra barroca, sobresalen por su riqueza de ilustraciones, rigor organológico y claridad los trabajos de CORONA ALCALDE, Antonio: «La vihuela et la guitare», en Romá Escalas (com.) *Instruments de musique espagnols du XVIe. au XIXe. siècle*, Bruselas, 1985 (catálogo de Europalia'85, incluye artículos especializados, fotografías y un disco); —BORDAS, Cristina y ARRIAGA, Gerardo: «La guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950», en Cristina Bordas (comisaria): *La Guitarra Española*, The Metropolitan Museum of New York-Museo Municipal de Madrid, 1992. Y dado que el Museo de la Música de Barcelona es el único en España dedicado a instrumentos, merecen una obligada visita, además de un detenido estudio, las guitarras

allí conservadas, de las que se reproduce su detallada ficha organológica en —ESCALAS, Romá (coord.): *Museu de la Música. 1/ Catàleg d'instruments*, Barcelona, 1991.

8. Como una obra clásica para la comprensión general de la música del barroco (entre 1600 y 1750), sigue siendo cita imprescindible el ya cincuentenario trabajo de BUKOFZER, Manfred F.: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach* (trad. de C. Janés y J. M. Martín Triana), Alianza, Madrid, 1986. Como obra de obligada cita, por tratarse del estudio que lanzó de nuevo a la fama a nuestro Gaspar Sanz, debemos destacar la casi octogenaria aportación de MITJANA, Rafael: «La musique en Espagne: art religieux et art profane», vol. IV de la *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. París, 1920. Hay también edición castellana de A. Álvarez Cañibano, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993.
9. Entre los trabajos generales sobre la música española e italiana del siglo XVII, destacan los siguientes: —LÓPEZ-CALO, José: *Historia de la música española, 3. El siglo XVII*, Alianza, Madrid, 1983. —BIANCONI, Lorenzo: *Historia de la Música, 5. El siglo XVII* (trad. de Daniel Zimbaldo), Turner, Madrid, 1986.
10. Para una aproximación general a la historia de la música aragonesa, sigue siendo de ineludible consulta la sabia y sencilla obra de CALAHORRA, Pedro: *Historia de la música en Aragón (siglos I-XVII)*, Librería General, Zaragoza, 1977. Ahora bien, como una panorámica más reciente tanto de la música aragonesa culta como de la popular y tradicional, debe consultarse CARRERAS LÓPEZ, Juan José: *Enciclopedia Temática de Ara-*

gón, Tomo 1. *Folklore y Música*, Moncayo, Zaragoza, 1986. Y para un estudio más profundo de la música aragonesa en tiempos de Sanz, resultan imprescindible los documentados trabajos de Pedro CALAHORRA *Música en Zaragoza, siglos XVI-XVII. 1. Organistas, organeros y órganos* (Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1977) y *Música en Zaragoza, siglos XVI-XVII. 2. Polifonistas y ministriles* (Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1978).

11. Para una visión general sobre las danzas barrocas, con sus precedentes renacentistas y sus epílogos preclásicos, resulta muy recomendable el siguiente librito: HORST, Louis: *Formas preclásicas de la danza* (trad. de P. Sofía Nogués), Buenos Aires, 1966.
12. Sobre la música popular y tradicional española, con sus melodías, ritmos, formas y estilos, que puede dar luz sobre las posibles relaciones de este repertorio con la obra de Sanz, el trabajo más recomendable es el siguiente: —CRIVILLÉ, Josep: *Historia de la música española, 7. El folklore musical*, Alianza, Madrid, 1983 y 1997.
13. Entre las fuentes musicales antiguas relacionadas con Gaspar Sanz, debemos destacar, al menos: —*Los guitarristas. Lucas Ruiz de Ribayaz. Luz y Norte Musical. Transcripción realizada con la colaboración de María Rosa Calvo-Manzano*. Opera Omnia. Colección dirigida por Rodrigo de Zayas, Alpuerto, Madrid, 1982 (incluye facsímil de la edición de Madrid de 1677, amplio estudio y transcripción completa de la música). —MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y*

más usuales como son la guitarra, tiple, vandola [...] con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, Madrid, 1754 (Minkoff Reprint, Ginebra, 1981). —NASSARRÉ, Pablo: *Escuela Música, según la práctica moderna*, Zaragoza, 1723-24 (edición facsímil, con estudio de Lothar Siemens Hernández, Institución «Fernando el Católico» Zaragoza, 1980).

14. Entre otros estudios modernos relacionados con la época musical y la aportación personal de Gaspar Sanz, sobresale, por su recopilación de tratados del seiscientos y setecientos, la monumental obra de LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, CSIC-Instituto Español de Musicología, Madrid, 1974.
15. Para conocer de primera mano las circunstancias que rodearon la creación y difusión inicial de la *Fantasia para un gentilbombre* del maestro Rodrigo, nada mejor que la lectura del libro de su esposa: —KAMHI, Victoria: *De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida*, Banco Exterior, Madrid, 1986.

SIETE PISTAS PARA ESCUCHAR

1. De las grabaciones de la obra de Gaspar Sanz interpretada con guitarra moderna, y por tanto con las correspondientes adaptaciones, destaca el siguiente registro completo, presentado como primera grabación mundial: —*Gaspar Sanz (1640-1710). Integral. «Instrucción de Música sobre la Guitarra Española»*, revisión, adaptación e interpretación de Ernesto

BITETTI (incluye folleto explicativo con textos de E. Bitetti), Hispavox S.A. (90) 197 302, Madrid, 1984 (3 LP). Existe reedición, Hispavox CMS 5 66023 2, Madrid, 1996 (2 CD).

2. Como muestra de la pervivencia de la interpretación de algunas de las partituras de Sanz con la guitarra moderna, reunidas a la manera de una suite: *Al aire español. Obras de Gaspar Sanz («Danzas españolas»: españoleta, gallarda y villano, rujero y paradetas, zarabanda al aire español, pasacalle de la caballería de Nápoles, la miñona de Cataluña y canarios), Santiago de Murcia, Isaac Albéniz, Manuel de Falla y José María Gallardo*, interpretadas a la guitarra por José María GALLARDO DEL REY (incluye folleto explicativo con textos de J. M. Gallardo y F. Grande), Mandala/Harmonía Mundi distribution, MAN 4904 / HMCD 78, (Germany) 1997.
3. De las grabaciones que intentan recuperar el sonido histórico de la música de Sanz sobresale la primera y única grabación completa, por ahora, de la *Instrucción* con guitarra barroca e interpretación apropiada a las normas y gustos de ese tiempo: *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española de Gaspar Sanz (1640-1710)*, interpretada por Jorge FRESNO con guitarra barroca (incluye folleto explicativo con textos de J. A. Biel, Á. Zaldívar, J. Fresno y P. Calahorra, Pabellón de Aragón 92, Exposición Universal de Sevilla), Movieplay Portuguesa. Classics. 3-11022/23, Zaragoza, 1992 (2 CD). [Nota: Una explicación de esta grabación, que reordena los dos primeros libros en *suites* por afinidades tonales, allí llamadas “variedades de sonos”, se encuentra en el artículo de FRESNO, Jorge: «Instruc-

ción de Música sobre la Guitarra Española», en *Nassarre*, VIII, 2 (1992), pp. 159-168.

4. Sin llegar a ser una grabación completa, merece destacarse el siguiente “recital discográfico”, dedicado monográficamente a la obra de Sanz e interpretado conforme a las reglas de la ejecución barroca y con una réplica instrumental de Joel van Lennep: *Gaspar Sanz. Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, Hopkinson Smith, *guitarra barroca*; contiene folleto explicativo con textos de H. Smith y de Robert Strizich (Auvidis Astrée, E 8576, Auvidis France, 1996).
5. Como ejemplo de la vigencia de la obra de Sanz en registros asimismo dentro de los cánones de la llamada música antigua, que recopilan obras del calandino junto con otros autores más o menos próximos, destacamos la siguiente grabación: *La guitarra española. 1546-1732. Obras de Alonso de Mudarra, Miguel de Fuenllana, Gaspar Sanz (Suite e-moll, pasacalles, pavanas al aire español, gallardas, gallardas, canarios y jácaras), Francisco Guerau, Santiago de Murcia y un anónimo. Hans Michael Koch, baroque guitar* (incluye folleto explicativo con texto de H.M. Koch, Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, Scene, MDG 605 0610-2, Detmold, 1995). Más imaginativo (o fantasioso) es el *Encuentro Sanz & Santa Cruz* propuesto por Rolf Lislevand (Audivis France, E8575, 1997) que utiliza más de una guitarra, e incluso castañuelas, para su «Sueño que nunca se llegó a cumplir».
6. Entre las múltiples versiones grabadas de la *Fantasia para un gentilhombre* del maestro Rodrigo, sobresale la interpretada en 1978 por uno de los principales embajadores de esta crea-

ción, Narciso Yepes, que además está acompañada por el mundialmente famoso *Concierto de Aranjuez*. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez. Fantasía para un gentilhombre*. Narciso Yepes, guitarra. *Philharmonia Orchestra. English Chamber Orchestra*. García Navarro, Deutsche Grammophon, S 415 349-2, Hamburg, 1980.

7. Para escuchar los ecos de la música de Sanz en la genial obra de Falla, recomendamos como versión respetuosa (que además permite comparar al Falla andalucista, para muchos nacionalista, de *El Amor Brujo*, con el castellanista, llamado por otros neoclásico, de *El Retablo*): *Manuel de Falla (1876-1946). El amor brujo (versión 1915). El retablo de maese Pedro*. Ginesa Ortega, cantaora. Joan Martín, niño soprano. Iñaki Fresán, barítono. Joan Cabero, tenor. *Orquesta de Cambra Teatre Lliure. Dirección: Joan Pons* (contiene amplio folleto explicativo, con artículo de A. Gallego y reproducción de los textos cantados, Fundación «Teatre Lliure»-Teatro Público de Barcelona, S.G.A.E. Harmonia Mundi, Francia, 905213, Arlés, 1991).



1. **Aragón y Europa** • Servicio EuroCAI
 2. **La Santa Capilla del Pilar** • A. Ansón y B. Boloqui
 3. **Los Tapices de La Seo de Zaragoza** • Equipo de Redacción Cai100
 4. **Los botánicos aragoneses** • Vicente Martínez Tejero
 5. **El traje tradicional en Aragón** • Jesús A. Espallargas
 6. **La economía agroalimentaria en Aragón** • Luis Miguel Albisu
 7. **Baltasar Gracián. La iluminada brevedad** • Ignacio Izuzquiza
 8. **La matacía** • José Ramón Marcuello
 9. **La Navidad en Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
 10. **Los monasterios de Aragón** • Agustín Ubieto
 11. **El Cid en Aragón** • Alberto Montaner
 12. **Diseño industrial. Una perspectiva aragonesa** • Juan M. Ubierno
 13. **El clima de Aragón** • José María Cuadrat
 14. **El nacimiento de Aragón** • Juan F. Utrilla
 15. **Marcial** • Concha García Castán
 16. **La industria en Aragón** • Adolfo Ruiz Arbe
 17. **Los fotógrafos aragoneses** • Carmelo Tartón
 18. **La cerámica aragonesa** • M^a Isabel Álvaro Zamora
 19. **El escudo de Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
 20. **La medicina del siglo XVII en Aragón** • Asunción Fernández Doctor
 21. **Gaspar Sanz, el músico de Calanda** • Álvaro Zaldívar
- 
22. **El retablo de la catedral de Huesca** • Equipo de Redacción Cai100
 23. **El Ebro** • Amaranta Marcuello
 24. **Magdalena, Navarro, Mercadal** • Ascensión Hernández
 25. **Los fósiles en Aragón** • Eladio Liñán

26. **El reino de Saraqusta** • M^a José Cervera Fras
27. **Emprender en Aragón** • Benito López Sánchez
28. **El Real Zaragoza** • José Miguel Tafalla Radigales
29. **Ramón J. Sender** • José-Carlos Mainer Baqué
30. **Los vinos aragoneses** • Juan Cacho Palomar
31. **El folclore musical en Aragón** • Ángel Vergara Miravete
32. **Toreros aragoneses** • Ricardo Vázquez-Prada
33. **La Feria de Muestras de Zaragoza** • Javier Rico Gambarte
34. **Gargallo, Condoy, Serrano** • Ángel Azpeitia Burgos
35. **La población aragonesa** • Severino Escolano Utrilla