





Oscar Battaglini Suniaga

EL CUATRO

CONTINUIDAD Y EVOLUCIÓN CON RESPECTO
A LA GUITARRA RENACENTISTA

D
COLECCIÓN
DIFUSIÓN

Coordinación de la colección

Luis Felipe Pellicer
Simón Sánchez

Coordinación editorial

Eileen Bolívar

Asesoría editorial

Marianela Tovar

Diseño de la colección

Aarón Mundo
Gabriel A. Serrano S.

Diseño de la portada

Javier J. Véliz

Diagramación

Ángel Urbaz
Javier J. Véliz

Corrección

Miguel Raúl Gómez

EL CUATRO continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista

Oscar Battaglini Suniaga
Primera edición, 2014

© Fundación Centro Nacional de Historia.

Final Av. Panteón, Foro Libertador, edificio Archivo General de la
Nación, P.B. Caracas, República Bolivariana de Venezuela

www.mincultura.gob.ve

www.cnh.gob.ve

www.agn.gob.ve

Depósito legal: LF22820149002346

Impreso en la República Bolivariana de Venezuela

Presentación de la colección

La Colección Difusión tiene como objetivo la socialización del conocimiento histórico a través de la masificación de textos escritos con un lenguaje sencillo y ameno dirigidos a la colectividad para dar a conocer temas de diversa índole: metodología, estudios regionales y locales, períodos, acontecimientos, biografías y ensayos históricos, entre otros. Todo esto con el fin de fortalecer el proceso de democratización real de la memoria nacional y dar continuidad al proceso de inclusión a partir de la divulgación de nuestra memoria histórica.

Junto con la revista *Memorias de Venezuela*, esta colección viene a contribuir con el propósito de difusión masiva de nuestra historia, objetivo esencial del Ministerio del Poder Popular para la Cultura a través del Centro Nacional de Historia y el Archivo General de la Nación. Se trata de continuar haciendo una historia del pueblo, para el pueblo y con el pueblo; un objetivo central del Gobierno Bolivariano tal como lo expresara el comandante presidente Hugo Rafael Chávez Frías. La historia es fundamental para el fortalecimiento de nuestra identidad y nuestra dignidad como pueblo, y también para empoderarnos de ella y enfrentar los desafíos en la construcción de la Patria socialista.



A Emilio Jiménez,
constructor de sonidos y sueños



Cierta noche después de una serenata,
alguien del «combo» decidió armarse
con la guitarra y empeñarla.
No pudo efectuarse el «desempeño» del instrumento.
Me hallaba en la imposibilidad administrativa de adquirir una
nueva guitarra y nada... nada... nada. Entonces es cuando
cuadra en mí la vivencia del cuatro.
Lo primero que debía hacer —y así lo hice—
era poner una afinación cónsona
relacionada con el instrumento a que estaba acostumbrado,
o sea, la guitarra grande.
Cambié el temple tradicional del cuatro
por otra con la prima aguda,
lo que me facilitó desde mi primer encuentro con el instrumento
iniciar un repertorio de obras en las cuales el punteo
y el acompañamiento
funcionaran simultáneamente

Fredy Reyna

Señora Madre de Dios que en el desierto acampa.
Lazo blanco del clavijero en la guitarra.
Tú. Tú que azulas el alma del trovero que suena
al pie del solitario ombú.
Inspiración divina en las payadas del cauto trovador.
Dulce vihuela de las entramadas, ¡vidalita del amor!
Tú que en el alma de mi pueblo cantas la palabra amor.
Bendice nuestro andar, Amén

Invocación a la Virgen de Luján



Contenido

Preliminar	13
Los orígenes	15
El cuatro en Venezuela. Rastros documentales (s. XVI-XIX)	23
Evolución dentro de la tradición	33
Continuidad	35
Evolución	41
Transcripciones en notación moderna	44
Fantasía del Primer Tono	
Alonso Mudarra, 1546	47
Diferencias Sobre Guárdame las Vacas	
Luis de Narváez, 1538	49
Romance «Pues no me queréis hablar»	
¿Francisco Fernández Palero?, 1557	51
Epílogo	53
Referencias	55

D

C O L E C C I Ó N
DIFUSIÓN

Preliminar



Ilustración 1

Desde su temprana introducción en América, a principios del siglo XVI, la guitarra renacentista de cuatro órdenes (el instrumento acompañante del humilde conquistador español) floreció de tal manera en nuestro continente que se constituyó, desde ese momento, en el punto de partida para el desarrollo de una amplia familia de instrumentos de cuerdas pulsadas. «Guitarras americanas» que, con sus similitudes y diferencias, se yerguen hoy como fecunda descendencia de aquel remoto antepasado. En el caso venezolano del cuatro —denominación, por cierto, relativamente reciente—, su periplo histórico parece haberse mantenido al margen, en muchos de sus elementos constitutivos, de la evolución operada por la guitarra española a ambos lados del Atlántico durante casi quinientos años. Así, podría afirmarse que en su versión criolla más extendida (cuatro órdenes simples), el cuatro representa una curiosa demostración de continuidad —en tanto elemento vivo en las tradiciones venezolanas— de un instrumento que hace ya mucho tiempo desapareció de las prácticas musicales del pueblo llano español, salvo su lógica presencia en ensambles e intérpretes dedicados actualmente a la ejecución de la música antigua europea.

D

C O L E C C I Ó N
DIFUSIÓN

Los orígenes

Durante el siglo XVI —el siglo de la conquista americana y del Renacimiento europeo—, lo que se denominaba bajo el nombre castellano de «guitarra¹» era lo siguiente: un pequeño instrumento de cuerdas pulsadas, mástil y caja de resonancia que poseía cuatro órdenes de cuerdas. En España, casi con toda seguridad, todos sus órdenes eran dobles, mientras que en Francia y muy probablemente también en Italia —los otros dos países que, junto a España, imprimieron obras para él durante ese siglo—², la prima siempre fue simple y el resto pareado o doble (como en el laúd). Esto lo sabemos gracias a la iconografía disponible en los grabados y pinturas, así como por los instrumentos que se conservan. No obstante el hecho de que ninguna guitarra renacentista haya sobrevivido hasta nuestros días, sí lo lograron algunas vihuelas³, las cuales pueden ser tomadas como punto de referencia válido para esta afirmación⁴.

- 1 Muy probablemente la palabra sea de «[...] origen grecolat., que se fundamenta en algunos códices miniados del s. IX (salterio carolingio), [que] la hace derivar de la cithara (kithara) romana, transformada en la rota del s. IX, con el añadido posterior del mango y trastes» (Pérez, T. II: 131).
- 2 El repertorio para guitarra renacentista que se conserva en los libros de vihuela en España es infinitesimal. Curiosamente, los impresores activos en Francia Adrian Le Roy, Robert Granion y Michel Fezandat, así como el laudista Melchior Barbieri en Italia (1549), son los que incluyen, con gran diferencia cuantitativa respecto a España, más repertorio para este instrumento. Extrañamente en España, la madre patria de la guitarra, sólo se publicaron en el siglo XVI quince piezas para guitarra de cuatro órdenes, repartidas en los libros de los vihuelistas Alonso Mudarra (1546) y Miguel de Fuenllana (1554). Seis Mudarra y nueve Fuenllana. Esto apenas representa el 2% del total de obras impresas para vihuela (casi 700) entre 1536 y 1576. Tan apreciado fue el instrumento en Francia, que en 1557 Enguilbert de Marnef publica *La manière d'entoucher les lucs & guiternes* (Poitiers, 1557), donde expresa que «“En mis años de juventud tocábamos el laúd más que la guitarra, pero de doce a quince años a esta parte todo el mundo está guitarreando. Actualmente, encontrarás más guitarristas en Francia que en España”» (en Craddock, 2012: 24).
- 3 Se considera que la palabra vihuela proviene de la latina *viola*, y como diminutivo de ésta (tal como Venezuela lo es de Venecia y plazuela de plaza). Hacia 1495, Johannes Tinctoris (h. 1435-h. 1511), en su célebre *Terminorum musicæ definitorium* afirma que la vihuela fue inventada por los españoles. Por otra parte, se sabe que la emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539), esposa de Carlos V, contaba con un tañedor de este instrumento (cf. Anglés, 1944: 54-55), y también tenía entre sus haberes tres vihuelas de distinto tamaño (ibidem: 56-57), seguramente tañidas por el «[...] vihuelista Santiago Pérez, quien posiblemente daba lecciones a sus hijos» (ibidem: 83).
- 4 En la actualidad se conocen tres vihuelas sobrevivientes del siglo XVI: La vihuela conocida como «Guadalupe» (por su inscripción grabada en el canto derecho de la cabeza), que se conserva en el Musée Jacquemart-Andrée de París; la vihuela «Chambre», exhibida en la

La antigua denominación «guitarra» fue la que siempre le dieron los estratos subordinados de la sociedad —aquí en la Venezuela colonial y allá en la España metropolitana—, que desde fecha temprana la hicieron suya y parte fundamental de su patrimonio. Y así forjaron la práctica de ese instrumento en convivencia, durante el Renacimiento español, con otro muy similar, desde el punto de vista organológico, pero de posibilidades técnicas más amplias, en virtud de sus seis o siete órdenes de cuerdas. Nos referimos a la *vihuela de mano*, denominación con la que comienza a conocerse en la España del siglo XVI, al abandonar la antigua *vihuela de péñola* el uso del plectro (cf: Pérez, T. III: 327), la cual tuvo un protagonismo en la península ibérica similar al del laúd en el resto de Europa. Rutilante actuación que legaría amplia, rica y refinada literatura a la posteridad.

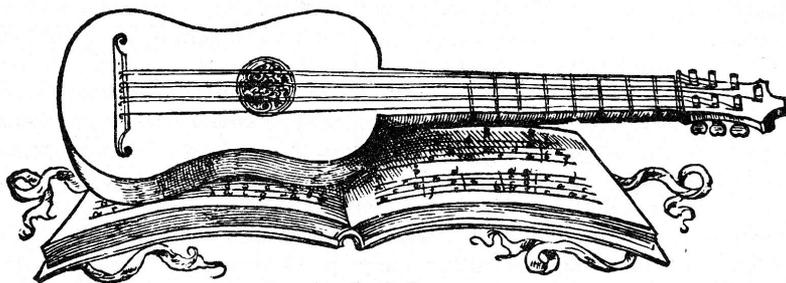
Sin embargo, al hablar de guitarra y vihuela, pese a la clara diferencia de vocablos, podría surgir cierta confusión. Porque ambas palabras cohabitan en un tiempo de desarrollo de la lengua castellana en el que no había claras distinciones lingüístico-morfológicas; donde las palabras eran multisemánticas y se tendía al uso de un solo significante para designar múltiples significados. De esta manera, con el genérico «vihuela» los españoles aludían a una gama amplísima de instrumentos, los cuales distinguían unos de otros —no siempre— con apéndices adjetivos. Así, por ejemplo, Fray Juan Bermudo, en su *Declaración de instrumentos musicales*, para referirse al laúd, lo denomina

Cité de la Musique, también ubicada en París; y la «Vihuela de Quito» (ilustración N° 1), identificada en el año 1976 por el guitarrista y vihuelista chileno Oscar Ohlsen, conservada en la Iglesia de la Compañía de Jesús de esa ciudad latinoamericana. Estas tres vihuelas poseen doce clavijas; por tanto, son instrumentos de seis órdenes dobles (nota que deberían tomar muy a propósito los vihuelistas y constructores de instrumentos de hoy, muy propensos en la actualidad a utilizar dicho orden sencillo). En Francia las guitarras, por el contrario, tenían el primer orden simple, como puede observarse claramente en los libros impresos en ese país (ilustración N° 2).

«[...] vihuela de Flandes» (Bermudo, 1555: XCVI)⁵; el vihuelista Miguel de Fuenllana, al hablar de la guitarra, la llama «[...] vihuela de quatro órdenes, que dizen guitarra» (Fuenllana, 1554: IV⁶). Al contrario, el ya citado Bermudo y el también vihuelista Alonso Mudarra (1546), ambos andaluces (ecijano uno y sevillano el otro), son los únicos que la señalan siempre con el vocablo *guitarra*, a secas, sin el sustantivo genérico *vihuela*. Significativo.

Ilustración 2

LE
TROYSIEME LIVRE
CONTENANT PLVSIEVRS DVOS, ET
Trios, avec la bataille de Ianequin a trois, nouvellement
mis en tabulature de Guiterne, par Simon
Gorlier, excellent ioueur.



A PARIS.
De l'Imprimerie de Robert Granlon & Michel Fezandat, au Mont
S. Hylaire, à l'Enseigne des Grandz Ions.

1551.
Avec priuilege du Roy.

- 5 Esta alusión del laúd como proveniente de los Países Bajos, quizá refleje una realidad de los tiempos de Bermudo, y es que dicho instrumento prácticamente dejó de existir en las tradiciones musicales españolas para dar paso a la vihuela de mano, salvo en el breve lapso en que los músicos flamencos de la Corte de Fernando e Isabel lo llevaron al país ibérico (cf. Anglés, op. cit.: 68).
- 6 En su libro, también Fuenllana incorpora nueve piezas, incluyendo seis «[...] fantasías mías para vihuela de cinco órdenes»; lo que quizá sea la primera mención documentada de lo que después se conocería como guitarra barroca (idem).

En los inventarios de instrumentos de las casas reales españolas y las nóminas de los músicos activos en sus cortes en la primera mitad del siglo XVI, que conocemos gracias al pormenorizado, arduo e irreplicable trabajo del musicólogo catalán Higinio Anglés (1888-1969), es frecuente la utilización del término «vihuela de arco» (cf. Anglés, *op. cit.*: 11-12; 57), para diferenciar a lo que más comúnmente, en el resto de Europa, se conocía como «viola» o «viola da gamba» —dependiendo de su tamaño—, de la «vihuela de mano»; es decir, del instrumento de cuerdas pulsadas que se ejecutaba casi con exclusividad en la península ibérica durante dicho período.

Ilustración 3



Algo similar a esta ambigüedad lingüística ocurría desde tiempos antiguos con la voz *guitarra*: «En las miniaturas de las Cántigas de Santa María [c. 1280], del rey Alfonso el Sabio, aparece la *guitarra latina* y la [guitarra] *morisca*, que menciona después el arcipreste de Hita [1284-1351], Juan Ruiz, en el *Libro de amor* [1341-1343]» (*ibidem*: 68, cursivas en el original)⁷. Aquí la «guitarra latina» obviamente es una versión medieval —en el siglo XIII apenas con tres órdenes dobles— de la que trescientos años después será la «guitarra renacentista», mientras que la «guitarra morisca» expuesta en las miniaturas, a todas luces es una variante del *al-úd*⁸ o laúd árabe, más pequeño; quizás un antecesor del rabel o bandurria renacentista (ver ilustración N° 3).

Abundando en este tema, Bruzual (2012: 20), confirma:

La variedad de la música de vihuela estaba cifrada en la polisemia de su nombre. En un inicio, incluso llamada *viola*, designaba tres instrumentos distintos según la forma de ser ejecutada: con plectro, con arco (ambos de carácter monódico) y con los dedos —de mano— (de posibilidades polifónicas). Por otra parte, la vihuela de mano conoció diversos números de órdenes dobles, predominando las de cuatro y las de seis. Las de cuatro eran también llamadas *guitarras* y, aunque siendo de construcción más pequeña que la de seis, se diferenciaban fundamentalmente por el número de sus cuerdas, como afirma [...] Juan Bermudo.

7 «En una secuencia en las que curas, laicos, monjes, monjas, dueñas y juglares salen a recibir a Don Amor, los instrumentos de cuerda, viento y percusión estallan en matizado carácter clamoroso, al igual que los pájaros en primavera al descubrir nuevamente la potencia de sus gorjeos “[...] con muchos instrumentos salen los atambores; / allí sale gritando la guitarra morisca, / de las voces agudas e de los puntos arisca; / [...] la guitarra latina con estos se aprisca”» (Livermore, 1974: 76-77).

8 Úd, palabra árabe (عود), literalmente significa «madera», así que al-úd (العود) es «la madera». Parece lógico que con este nombre los árabes designaran a un instrumento cuya forma piriforme se lograba (antes de que sus constructores alcanzaran, hacia el s. IX, el perfeccionamiento de la técnica para hacerlo exclusivamente de madera) con caparazones de animales, como la tortuga.

No será, sin embargo, el número de órdenes o cuerdas lo que diferenciará de manera tácita a la guitarra de la vihuela durante el Renacimiento, sino sus distintas técnicas de ejecución. Pero todavía más, los contextos socioculturales en la que dichas ejecuciones se efectuaban. Aunque hay notables excepciones que confirman la regla —ya hablaremos de eso—, existen dos rasgos generales que definen y separan decisivamente a estos dos instrumentos renacentistas. Tanto desde el punto de vista performativo como sociológico.

El primero, repetido a niveles de saturación y suficientemente corroborado por la práctica de cinco siglos continuos, es que la guitarra de cuatro órdenes era franquicia exclusiva de las capas más bajas de la sociedad. Por tanto, se convertirá en el instrumento despreciado por la minoritaria élite —no por ello necesariamente ilustrada— de una época anterior a la *Declaración de los Derechos del Hombre*. Fray Juan Bermudo, por lo general avanzado, tolerante y abierto —y sobradamente ilustrado, qué duda cabe—, no deja de ser un hombre de esa élite que señalamos cuando afirma sin ambages:

Pues no sé, si es más sabio: el que pretende contentar oydos, o por mejor decir orejas del pueblo: al qual contentan con el canto de Conde claros⁹, tañido en guitarra, aunque sea destemplada (Bermudo, 1555: III).

El compositor Mateo Flecha «El Viejo» (1481-1553), en su ensalada¹⁰ *La viuda*, arremete por su lado contra la guitarra y contra los que se servían de ella, en los versos:

Y del vulgo en generalme querello
porque tiende más al cuello
al tintín de la guitarrilla
que a lo que es por maravilla
delicado

9 El Conde claros fue un romance muy popular durante el siglo XVI, y al igual que el *Guárdame las vacas*, produjo abundante literatura vihuelística. La primera copla de ese romance rezaba de la siguiente manera: «Media noche era por filo / los gallos querían cantar / Conde Claros con amores / no podía reposar» (Battaglini, 2010: 200).

10 La «ensalada» era un tipo de composición humorística emparentada con el villancico, pero que adquirió ese nombre porque mezclaba estilos e idiomas diferentes.

Más indulgente, el poeta y dramaturgo Luis de Góngora y Argote (1561-1627) admite el carácter doméstico y popular de la guitarra en uno de sus *Romances*:

En mi aposento otras veces
una guitarrilla tomo,
que como barbero templo
y como bárbaro toco.
Con esto engaño las horas
en los días perezosos

El segundo rasgo al que apuntamos está más identificado en las fuentes primarias y se refiere con unanimidad a la técnica de ejecución propia de los guitarristas del siglo XVI (y después de los cuatristas). En esto los documentos, independientemente de quienes los redacten, coinciden en un concepto que, primariamente descriptivo, deriva casi automáticamente en peyorativo. Se refieren a la música ejecutada en guitarra como «música golpeada» —*sic* por rasgueada, en contraposición a la música punteada y contrapuntística del repertorio vihuelístico—. Veamos dos de estos testimonios, otra vez por boca de Bermudo:

La música que aveys de començar a cifrar [en vihuela]: serán unos villancicos (primero dúos, y después a tres) de música golpeada, que comúnmente dan las voces juntas. Para cifrar estos cuasi no hay trabajo [...]. Quien quisiere tomar mi consejo: destas cifras no se aproveche para tañer: porque no es música de codicia, y no se haga el oydo a ellas. Los villancicos golpeados no tienen tan buen fundamento en música: que sean bastantes para edificar, y grangear buen ayre de fantasía. Pues tomense para ensayarse, o imponerse el tañedor en el arte de cifrar: que no son para más (ibídem: XCIX).

Es menester [...] saber elegir la música [...]. El que tañedor desea ser: no ponga música golpeada, que es pesadumbre de ley vieja: sino la que se usa en este tiempo [es decir, punteada] (Ibídem: XXVII).

Llegados a este punto, sin duda se habrán captado varias coincidencias entre el cuatro venezolano y la guitarra renacentista. No solamente por sus obvios parecidos organológicos y de encordadura, sino

por las reminiscencias atávicas, culturales, de larga duración, y de los fenómenos asociados involucrados. Como expresa el cuatrista venezolano Raúl Landaeta en su trabajo (en fase de publicación) *El cuatro venezolano. Antecedentes históricos-método Raúl Landaeta* (2012), de la guitarra se tenía en España, durante el Renacimiento, «[...] muy mal concepto [...], donde era utilizada únicamente para cantos de corte popular. Algo muy parecido a lo que pasaba con el cuatro en Venezuela en su rol de instrumento popular, antes de Fredy Reyna [1917-2001] o la guitarra española antes de Andrés Segovia [1893-1987], quien la revistió de elegancia y gloria con sus transcripciones y virtuosismo». Por su parte, Bruzual señala: «[...] las dos vihuelas diferían en su uso y función social: la guitarra, en manos de la gente común, ejecutando música “golpeada” y homofónica, y la vihuela de seis órdenes, en el ámbito cortesano, para la música polifónica» (*op. cit.: idem*).

El cuatro en Venezuela. Rastros documentales (s. XVI-XIX)

[...] veo los antiguos barcos que retornan
Tripulaciones de lenguas extrañas
vueltas brumas y oquedad
y roncros ijares de anclas chorreando verdes ramas
mientras las velas se iluminan en el horizonte

Si fondearon o no pocos lo saben
Sus sigilosas quillas y sus jarcias
ambulan por las sombras

Gustavo Pereira

Sevilla, 20 de abril de 1529. El galeón español *San Andrés*, capitaneado por el maestre Juan Zodo, leva anclas y se desplaza, en su corriente hacia el mar, por el río Guadalquivir. Lleva en su interior una pesada carga que incluye alimentos, bebidas, lencería, libros y herramientas diversas. Su destino: una pequeña y casi desértica isla del Caribe, ubicada a más de seis mil kilómetros de distancia y dos meses y medio de travesía. La agreste isla de Cubagua, en costas venezolanas, y su única ciudad, Nueva Cádiz de Cubagua. El *San Andrés* transporta también, embalados cuidadosamente, varios instrumentos musicales. Quince vihuelas exportadas por comerciantes italianos residenciados en Sevilla, para ser comercializadas entre los habitantes de la isla (cf. Otte, 1977: 390, 489-492; Calzavara, 1987: 63-64).

Este galeón llegará a Nueva Cádiz en julio de 1529. La reconstrucción de tan detallada historia la hemos elaborado a partir de los datos proporcionados por el historiador Enrique Otte, en su extraordinaria obra *Las perlas del Caribe: Nueva Cádiz de Cubagua*, del cual tuvimos conocimiento por la cita que de ella hace el profesor Alberto Calzavara en su libro *Historia de la música en Venezuela. Período hispánico con referencias al teatro y la danza*. El documento original — reproducido íntegramente por Otte — se encuentra en Sevilla en

el Archivo General de Indias, Sección «Contratación», N° 4891 (Expedientes diversos).

Es un relato fascinante pues no es usual, tanto para el historiador como para el musicólogo, encontrar datos empíricos o documentales que demuestren de manera tan fehaciente el traslado de instrumentos musicales, en fecha tan remota, a uno de los primeros asentamientos de la colonia venezolana. En este sentido, se trata no sólo de un dato cualquiera. Podríamos afirmar que es único en su especie.

En vista de la ya expuesta naturaleza multisémanítica de la palabra «vihuela», cabe preguntarse si dicho cargamento estaba conformado por vihuelas de seis órdenes o de cuatro; es decir, guitarras renacentistas¹¹. En el anteriormente citado trabajo del cuatrista Raúl Landaeta, categóricamente él asevera que, debido a que el primer libro publicado en España para vihuela de seis órdenes —*El Maestro*, de Luis Milán— se terminó de imprimir en 1536, era imposible que las vihuelas trasladadas a Cubagua en 1529 (siete años antes) fuesen instrumentos de seis órdenes.

Si analizamos estas fechas con detenimiento, llegaremos a la conclusión de que no pudo haber llegado en aquel año [1529] un envío de vihuelas a Cubagua, como lo puntualizó Calzavara, toda vez que el período de la vihuela de mano comienza en España en 1535 y termina en 1578. No fueron entonces quince vihuelas las que llegaron a estas tierras, sino quince guitarras renacentistas antes de 1536 [...]. De manera que Calzavara no estaba equivocado en cuanto al traslado de dichos instrumentos al nuevo mundo, sólo que la fecha y el nombre de los mismos no coincidían (Landaeta, 2012: mimeo).

Nos permitiremos disentir aquí de la opinión de Raúl Landaeta. Para convalidar una idea, no basta presentarla —para usar la conocida metonimia— *ex cathedra*. Los instrumentos —es imposible que sea al revés— tienen existencia previa al documento que registra la música para ellos concebida. No es algo que se operative de

11 En el inventario del cargamento del San Andrés sólo se especifica: «Quince vihuelas». No aclara el documento, en absoluto, el número de cuerdas que tenían.

manera sincrónica. Vihuelas, guitarras y laúdes existían siglos antes del año 1536, como lo demuestran no sólo el poema del *Libro del buen amor* del Arcipreste de Hita, sino las miniaturas de las *Cántigas*, donde se presentan separadamente la guitarra (latina y morisca), de la vihuela de péñola y de la vihuela de arco¹². Además, también contamos con inventarios que atestiguan la presencia de la vihuela antes de la publicación del primer libro impreso para ella. El musicólogo Higinio Anglés (cf. 1944: *op. cit.*: IX-XII; 1-141), como hemos expresado antes, revisó concienzudamente las testamentarias y nóminas musicales de las distintas casas reales españolas de la primera mitad del siglo XVI, con el resultado de que en todos esos documentos — la mayoría anteriores, como hemos dicho, a la publicación de Luis Milán en 1536¹³— hay referencias a instrumentos de toda índole: laúdes, guitarras, atabales, trompetas, clavicordios, flautas, vihuelas, etcétera. De ahí que no exista base empírica que sustente el concepto emitido en términos tan vehementes por Landaeta (aparte de que no es Calzavara, sino Otte, la fuente del dato supuestamente erróneo, como así parece endilgarle subliminalmente, haciéndose eco no sabemos de qué rocambolesca «teoría» en cuanto a las fechas). Todo hace pensar que la conclusión de Landaeta no es el resultado de una inducción producto de la observación y el análisis documental, sino el subproducto ideológico de una preconcepción de origen dudosamente deductivo y fuertemente arraigada: que eran guitarras —es decir, cuatros— y no vihuelas de seis órdenes las que llegaron a Cubagua en 1529.

En entrevista concedida en el año 2007 por José Peñín (1942-2008) al periodista y locutor Germán Alirio Luna (diálogo del que inicialmente tuvimos conocimiento por el colega Juan de Dios López, al

12 Antes de tocarse con los dedos y pasar a denominarse «vihuela de mano», en el siglo XIV en el que escribía el Arcipreste dicho instrumento se tocaba con péñola o plectro, al igual que la guitarra latina, como puede observarse claramente en la ilustración N° 3: «[...]“la vihuela de péñola con estos aí sota; / [...] la vihuela de arco faz dulces devailadas, / adormiendo a las veces muy alto a las vegadas”» (en Livermore, *op. cit.*: 77).

13 Por demás, existe un fragmento manuscrito de tablatura para vihuela que se descubrió en la guarda de un ejemplar del *Epistolarum familiarum* del cronista italiano residienciado en España Lucius Marineus Siculus (1460-1533), publicado en Valladolid en el año 1514, y conservado actualmente en la British Library de Londres. Muy probablemente se trate del ejemplo más antiguo de tablatura para vihuela del que se tenga noticia hasta los momentos.

que agradecemos la referencia), el profesor se refiere a la comercialización de estas vihuelas. Ante la pregunta: «¿Cuál es el hecho que marca el inicio de la historia musical de Venezuela?», Peñín manifestó lo siguiente:

El primer dato histórico musical que tenemos relacionado con los territorios que luego corresponderían a lo que hoy conocemos como Venezuela, es el envío desde la ciudad de Sevilla, España, de quince vihuelas para la isla de Cubagua por parte de los comerciantes italianos residenciados en aquella población andaluza, Scipion Pechi, Juan Antonio Piccolomino y Luis Lapignan el año 1529. La vihuela fue un término genérico para designar un instrumento de cuerda punteada de cuatro o seis órdenes (cuerdas) muy común en la España renacentista, conocido también como guitarrilla. Aunque el término vihuela haya sido utilizado en forma genérica, así como el de guitarrilla, lo cierto es que en la Península existió un instrumento de cuatro órdenes y que en la tradición musical venezolana quedó hasta nuestros días un instrumento de cuerda punteado, con caja, mango, trastes y de ejecución punteado que se conoció como guitarrilla, discante, cedro y en la historia contemporánea como cuatro¹⁴. El cuatro actual venezolano mantiene la misma afinación que la antigua vihuela de cuatro órdenes (Luna, 2007: [documento en línea]).

Puede que hayan sido, pues, vihuelas de seis o de cuatro órdenes las que llegaron a Cubagua. Peñín no afirma ni lo uno ni lo otro, aunque deja entrever que, en su criterio, más probablemente se tratase de guitarras (Bruzual también es de la misma opinión). Sin

14 Según el músico margariteño Eladio Mujica, «En Venezuela la adopción generalizada del término cuatro es relativamente reciente [...] los vocablos guitarra y sus derivados, tales como guitarrita, guitarrilla y similares que aún se oyen en algunos caseríos apartados de los grandes núcleos urbanos, tuvieron gran difusión hasta principios del siglo XX [...]. Tan sólo en los últimos 60 años y bajo el impacto de los medios de comunicación, en los cuales se utiliza de forma casi exclusiva el vocablo cuatro, ha ido desapareciendo la palabra guitarra para referirse a nuestro instrumento nacional». (Mujica, sf: [página web en línea]). También Isabel Aretz destaca el arraigo de la voz guitarra y similares en el campo venezolano: «La guitarra de cuatro cuerdas [...] también recibe muchas veces el nombre de guitarra y otras el de guitarrilla, guitarrita, guitarrillo, guitarra pequeña, discante y hasta charanguillo, como oímos decir en Sabana Libre (Edo. Trujillo)» (Aretz, 1967: 122, cursivas en el original).

embargo eso, en rigor, nadie puede asegurarlo. Si nos atenemos estrictamente a la fuente, el documento original redactado en Sevilla es claro, frío y duro. Eran vihuelas, no guitarras. Punto. Cuando se quería diferenciar ambos instrumentos en la época, como hemos evidenciado, los que no gustaban del plebeyo término *guitarra* aclaraban, para referirse a ella, que se trataba de *vihuela de cuatro órdenes*, pero nunca lo hacían en el caso de la *vihuela de seis*. Jamás conseguiremos, en toda la copiosa documentación, la construcción gramatical *vihuela de seis órdenes*¹⁵, pues eso estaba sobreentendido con la sola mención *vihuela*, y más entre andaluces como Mudarra y Bermudo, quienes a la sazón llamaron siempre las cosas por su nombre y, muy probablemente también, los funcionarios sevillanos que redactaron aquellos registros de exportación bajo la sombra de la Torre del Oro. Esto nos lleva a inferir, entonces, que el *San Andrés* transportaba vihuelas de seis órdenes. Instrumentos que llegaron a Cubagua, dicho sea de paso, a través de una cuidadosa y planificada operación comercial, cuyos destinatarios no eran gente humilde (los usuales intérpretes de guitarra en aquella época), sino ricos comerciantes de perlas residenciados en esa isla.

Al margen de este importante documento que comentamos, lo verificablemente cierto es que los grupos humanos no necesitan, cuando se desplazan de un sitio a otro, de permisos de exportación o importación para los instrumentos que llevan consigo. No les precede documento alguno. Y eso debe haber pasado muchas veces con la antigua y humilde guitarra renacentista, la clara antecesora del cuatro, por una razón extremadamente sencilla: su facilidad de transporte. De hecho, los reyes católicos habían ordenado a Colón —según nos cuenta el padre Las Casas— en vísperas de «[...] su segundo viaje para La Isabela [que llevase] *un físico e un boticario e un herbolario y también*

15 Hacia finales del siglo XVI, cuando la vihuela tradicional de seis órdenes pasó a siete, sí debía efectuarse la aclaratoria, aunque las tablaturas siguiesen haciéndose de seis líneas pautadas, como en el último libro publicado para vihuela en España (Esteban Daça, *El Parnaso*, 1576). Así, Hernando de Cabezón, hijo del célebre organista Antonio de Cabezón (h. 1510-1566), y quien publica las obras de su padre en 1578, apunta: «Los que quisieren aprovecharse deste libro en la vihuela, tengan cuenta que toparán algunas vezes dos voces que van glosando: han de dexar la una que menos al caso les pareciere hazer, y así podrán tañer con facilidad todo lo que en este libro va cifrado, y más los que acostumbran tañer en vihuela de siete órdenes» (Cabezón, 1578: X).

algunos instrumentos músicos para que se alegrasen y pasasen la gente que acá había de estar» (Palacios, 1998: 98, cursivas en el original); o sea, unas tres décadas antes del viaje del galeón *San Andrés* a Nueva Cádiz de Cubagua.

No hay que olvidar —aunque pueda parecer irrelevante su mención dentro del relato general— que desde que Colón llega en su tercer viaje del año 1498 a lo que hoy es Venezuela, se hace referencia a instrumentos musicales (tambores, timbales, pífanos y diversas cajas de guerra), y que entre las huestes que partieron con Diego de Losada para la conquista del valle de Caracas desde El Tocuyo en 1567, figura Juan Suárez, gaitero. Respecto a este quehacer musical, la profesora Palacios informa:

Los datos que ofrecen los cronistas corroboran que se usaban los mismos instrumentos, las mismas canciones, las mismas costumbres, los mismos ritos, las mismas diversiones [que en España]. Se tañía en América la vihuela, se acompañaba a los soldados con tambores, timbales y cajas de guerra, se celebraba con pífanos y clarines, se convocaba con el sonido de las trompetas y tambores, se cantaban Salves para agradecer la visión de un pedazo de tierra después de meses de navegación, se cantaba un *Te Deum Laudamus* para dar gracias, se cantaban villancicos y coplas, se enterraba con tambores destemplados, se jugaban toros y cañas [...] (Palacios, 2000: 44).

Poca o ninguna duda podemos tener, entonces, que la antigua guitarra renacentista se arraigó temprano en Venezuela, pero con una característica representativa: la virtual invariabilidad en su construcción, afinación y encordadura a lo largo de quinientos años. Nuestra «guitarra venezolana» —término acuñado por el maestro Fredy Reyna— no se vio casi afectada, de esta manera, por el tránsito al Barroco, en el que se extendió en España el uso de guitarras de cinco órdenes, ni la adición, a mediados del siglo XVIII, de la sexta cuerda; invención que se atribuye —quizá de manera un tanto legendaria— a Fray Miguel García, mejor conocido como el *Padre Basilio*, hacia 1760 (cf. Ramos Altamira, sf: 44). Este elemento

conservador, tradicionalista, lo recalca Federico Cook:

Muy rápidamente Europa cesó de producir guitarras de cuatro órdenes y por lo tanto Venezuela pasa a depender exclusivamente de los estímulos nacionales endógenos que había desarrollado durante el transcurso del siglo XVI para la supervivencia de las técnicas de construcción instrumental relacionadas con la guitarra renacentista [...]. La historia del cuatro venezolano empieza, pues, donde acaba la de la guitarra renacentista, es decir, en las postrimerías del siglo XVI cuando el país dejó de recibir todo tipo de impulso foráneo relacionado con su construcción (Cook, 1987: 26).

Existen otros datos que dan cuenta del itinerario cumplido por el cuatro durante el período colonial. Uno del que teníamos total desconocimiento hasta la lectura del libro del guitarrista y escritor Alejandro Bruzual —ya citado—, *La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, se refiere a un personaje llamado Juan Voto, quizás el primer cuatrista o vihuelista —con nombre y apellido— que se conozca en nuestro país, en virtud de la ya señalada naturaleza polisémica de la voz *vihuela*:

Durante todo el siglo XVI, centuria de desarrollo y apogeo de la vihuela en España, sin duda llegaron nuevos instrumentistas y más instrumentos. Ejemplo de ello, el historiador Ernesto Magliano cita una crónica de Juan Rodríguez Fresle, en Venezuela, donde se afirma que:

En 1574, vecinado en la Ciudad del Portillo (Carora), vivía un joven y gallardo aventurero, Jorge Voto, profesor de danzas y excelente vihuelista, el cual se dedicaba a darle clases de música y danza a las señoritas de las familias acomodadas. Casó con la hermosa barquisimetana Inés de Hinojosa viuda de Don Pedro de Ávila. En 1576 se encontraban radicados en Tunja donde moría asesinado (Bruzual, 2012: 22)¹⁶.

16 La fuente de la cual Bruzual recoge dicha información, es Magliano, Ernesto. *Música y músicos venezolanos*. (Apuntes históricos biográficos). Caracas: ed. priv., 1976.

Asimismo, también se conservan los recibos de pago efectuados a Antonio Francisco Garrido, organista de la iglesia de San Carlos (actual estado Cojedes), el cual se hacía acompañar por un arpista y un ejecutante de «cinco» (una variante occidental del cuatro en nuestro país) en las festividades de San Antonio de Padova, hacia 1777 (cf. Calzavara, *op. cit.*: 59-60); lo que quizá sea la primera referencia documental de la fiesta del *Tamunangue* en Venezuela.

Sin embargo, las principales referencias históricas del cuatro tal y como lo conocemos hoy, las hallamos durante el período republicano, y se deben sobre todo a las crónicas de viajeros europeos que visitaron Venezuela durante la segunda mitad del siglo XIX, en donde lo señalan de manera frecuente. En este sentido, conviene hacer algunas consideraciones sobre la peculiar y característica afinación del instrumento nacional; temple que, efectivamente como dice el profesor Peñín en la cita precedente, «[...] mantiene la misma afinación que la antigua vihuela de cuatro órdenes». Sí, pero con una variante única, especial.

La afinación del cuatro procede por cuartas y una tercera mayor; igual que la guitarra, el laúd y otros instrumentos de cuerdas pulsadas. Pero confunde inicialmente a los instrumentistas, pues la cuerda que debería ser más aguda, la prima, en realidad es la segunda más grave, estableciéndose entre ella y la cuarta un intervalo de segunda mayor. Este aparente sinsentido —casi único entre los instrumentos de cuerdas pulsadas— se despeja cuando nos damos cuenta de lo siguiente: el cuatro está afinado igual que sus predecesores renacentistas (mantiene la misma relación intervalica); sólo que la prima está una octava más baja de lo usual. Esa cuerda, dicho con otras palabras, represente la misma nota en una guitarra renacentista, pero una octava en registro grave (LA-RE-FA#-**SI** «octava en registro grave»).

Sospechamos que en algún momento de su historia, la incorporación de ese registro lo determinaron nuestros intérpretes tradicionales para dar más «llenura» y peso a los acordes, dada la naturaleza percusiva de la ejecución que le es propia a este instrumento desde

tiempos renacentistas¹⁷. Así que el famoso **«cam-bur-pin-tón»**, hace quinientos años fue algo así como **«cam-bur-ton-pín»** —juego de palabras utilizado por el maestro Fredy Reyna; que sepamos, el primero que en Venezuela retomó esta manera antigua de encordar, aunque a juzgar por el epígrafe inicial de este ensayo, en su caso y por propia confesión, fue más el producto de algo accidental, nacido de la necesidad—. Esta singular afinación es por vez primera reseñada en nuestro país por el médico alemán Carl Sachs, quien visitó los llanos venezolanos entre 1876 y 1877: «“Las cuatro cuerdas [...] están templadas de la manera siguiente: Sol, Do, Mi, La. La cuerda de arriba [La], que en otros instrumentos de cuerda es la más alta, es aquí, pues, una de las más bajas”» (en Benedittis, 2002: 235).

Llama la atención que este temple descrito por Sachs sea en todo idéntico (salvo la cuerda en registro grave) al proporcionado por Fray Juan Bermudo para la guitarra renacentista de cuatro órdenes (el cual, por cierto, es idéntico al que utilizó el maestro Fredy Reyna)¹⁸:

Tiene esta guitarra a los nuevos en vazío nueve puntos: y ordenanse en la manera siguiente. Desde la quarta a la tercera ay un diatesarón [cuarta]: por lo qual el tañedor que la quisiera

17 Esto parece corresponderse con el uso de bordones (notas octavadas hacia el bajo) en los antiguos instrumentos que se ejecutaban de manera percusiva o golpeada. El célebre guitarrista barroco Gaspar Sanz nos da una reveladora muestra de ello en su Instrucción de música sobre la guitarra española: «En el encordar hay variedad, porque en Roma aquellos Maestros sólo encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordón, ni en quarta, ni en quinta. En España es al contrario, pues algunos usan de dos bordones en la quarta, y otros dos en la quinta, y a lo menos, como de ordinario, uno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer Guitarra para hazer música ruidosa, ó acompañarse el baxo con algún tono, ó sonada, es mejor con bordones la Guitarra, que sin ellos; pero si alguno quiera puntear con primor, y dulçura, y usar de las campanela [arpeggios], que es el modo moderno con que ahora se compone, no salen bien los bordones, sino sólo cuerdas delgadas» (Sanz, 1674: VIII).

18 «En 1947, Fredy Reyna le cambia la encordadura al cuatro con la finalidad de hacer prácticas de técnica guitarrística. Modificó de esta manera su afinación tradicional LA-RE-FA#-SI, vulgarmente conocida como CAM-BUR-PIN-TÓN, sustituyéndola por SOL-DO-MI-LA, de sucesión ascendente, que mucho más tarde cambiaría por FA-SIb-RE-SOL que conservó por 25 años y luego volvería a cambiar para escoger MI-LA-DO#-FA#, que le permite una sonoridad más grave y pastosa y más al gusto de Reyna» (Ortiz, 1988: 8).

pintar [hacer la tablatura] ha de poner en la cuarta una g, que es gamaut [Sol], y en la tercera una c, que es Cfaut [Do]. Desde la tercera a la segunda ay una tercera mayor: por lo qual la segunda tendrá una e, que significa Elami [Mi]. Desde la segunda a la prima ay un diatesarón: y assí en la prima ha de ser puesta una a, que significa alamire [La] [...]. La guitarra que se usa, puede ser perfeccionada si la ymaginamos que la quarta comienza en Gsolreut, la tercera en csolfaut, la segunda en elami, y la prima en elamire (Bermudo, *op. cit.*: CVI).

De esta manera llega el cuatro al siglo XX, en el cual nombres como Jacinto Pérez, «El Rey del Cuatro» y Fredy Reyna, entre los ejecutantes; Pablo Canela y Pedro Pablo Aldana, entre los constructores o *luthiers*, marcarán el inicio de su renacer actual. Pero esa es otra historia que, por las limitaciones intrínsecas de este trabajo —en realidad ameritaría uno diferente—, no podemos desarrollar aquí. Ahora nos interesa señalar, concretamente, cuáles elementos sustantivos, aparte de los ya someramente descritos, mantiene sin variabilidad el cuatro venezolano con respecto a su contraparte renacentista, y cuáles han evolucionado o se han transformado desde su primitiva asunción, en algún punto temporal del lejano siglo XVI venezolano.

Evolución dentro de la tradición

*[...] todo, en el mundo de la cultura,
es pasible de apropiación
por medio de la re-negociación social de sus significados,
y, con ello, [...] el origen de los bienes culturales
no determina su significado de una vez y para siempre*

Bernardo Illari

En primer lugar, debemos aclarar que el cuatro venezolano posee múltiples variantes en nuestro país. La más conocida es a la que hemos hecho y seguiremos haciendo referencia en este trabajo, pero existen muchas otras, sobre todo oriundas de los estados del occidente de Venezuela: el cinco (también llamado cuatro monterol¹⁹ o tamunanguero, por ser utilizado en la fiesta homónima), el seis, el cuatro y medio (con una cuerda pedal fuera del mástil), el de cinco cuerdas o requintado (cuatro de cuatro órdenes con el cuarto orden pareado), octavo, etcétera (cf. Abreu García, sf: 65-66).

Dicho esto como moneda al canto, concentrémonos en el instrumento tradicional de cuatro órdenes simples (presente también en la vecina Colombia, donde se le conoce con el nombre de tiple). ¿Cuáles son los elementos arcaicos que permanecen vivos en este instrumento? ¿Cuáles han cambiado? Procedamos a su exposición.

19 «El nombre monterol alude a un antiguo violero de la región tocuyana, José Rafael Monterola, quien por sus grandes méritos sentó una escuela que se ha mantenido viva hasta nuestros días» (Cook, op. cit.: 48).

Ilustración 4

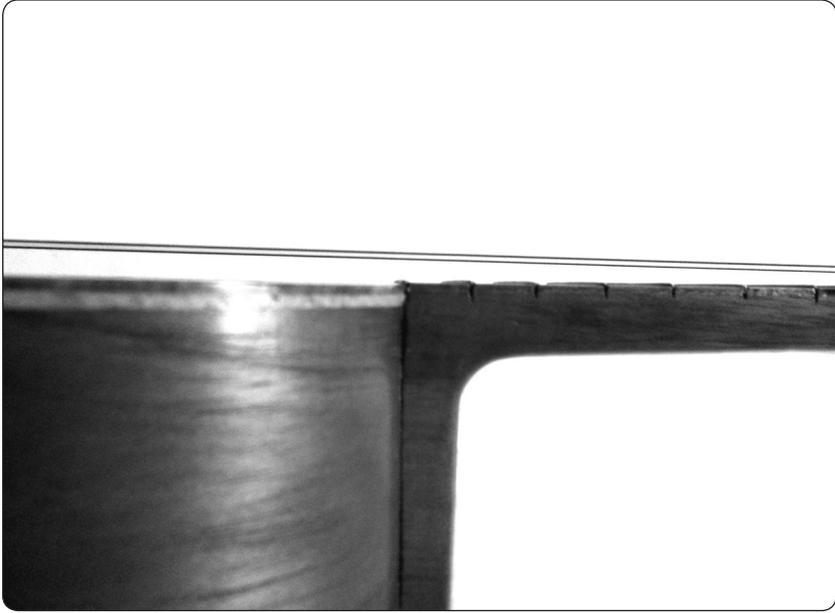
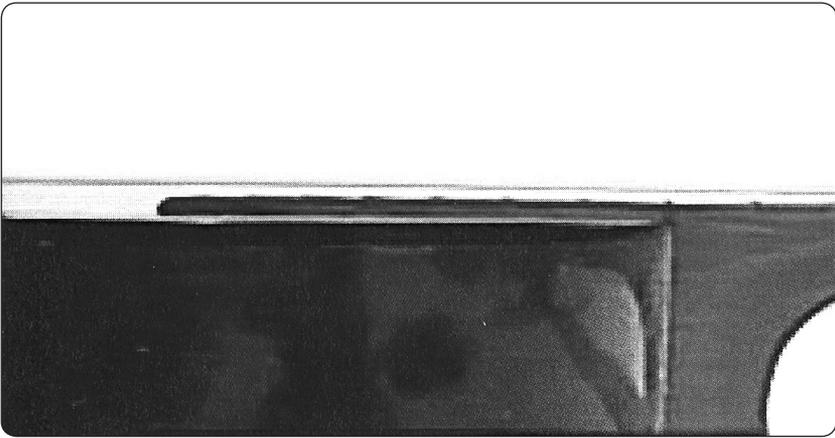


Ilustración 5



Continuidad

La guitarra venezolana conserva un timbre particular, producto de que la totalidad de sus cuerdas son de nailon (versión actual de la tripa antigua), condición contraria a la evolución sufrida por casi todos los instrumentos de cuerdas pulsadas desde el Renacimiento, en la que desarrollaron cuerdas en los bajos de hilos entretejidos cubiertos de entorchado de metal, y cuya primera referencia documental data de finales del siglo XVIII, según Ramos Altamira (sf: 40). Otro arcaísmo consiste en la conservación de la típica disposición del diapason (sobrepunto) de las vihuelas, guitarras antiguas y laúdes, donde aquél se encuentra en el mismo plano de la tapa armónica, y no en una colocación más alta, como en las guitarras y mandolinas actuales, lo cual contribuye a darle mayor robustez y precisión a la afinación de los instrumentos modernos, a la par que añade un grado extra de tensión en las cuerdas que mejora la ejecución del repertorio contemporáneo (ver ilustraciones N° 4 «cuatro venezolano» y N° 5 «guitarra moderna»). Por otra parte, esta disposición ayuda a que, tanto el rasgueado como la digitación «apoyada» de la mano derecha sobre el instrumento no golpeen la caja armónica, lo cual responde a dinámicas de instrumentación desarrolladas a partir del siglo XIX. Según Ramos Altamira (*ibidem*: 41, 56), los primeros en incorporar estas características en las guitarras modernas fueron los guitarreros madrileños Juan Muñoa (1783-1824), José Moreno y el malagueño José Martínez, activo en Madrid a principios del siglo XIX (ver ilustración N° 6 «guitarra confeccionada por el mallorquino Francisco Llinás hacia el año 1800; unas de las primeras con diapason elevado por encima de la tapa armónica»). Si se compara dicha guitarra con otra confeccionada por el guitarrero Josef Pagés, contemporáneo con aquel (1803), la cual no posee dicha innovación, el contraste resulta evidente (ilustración 7). Las fotos fueron tomadas por el autor en la Casa de la Guitarra ubicada en el antiguo Barrio judío de Sevilla (diciembre de 2013).

Ilustración 6



Ilustración 7



Hay, sin embargo, elementos performativos mucho más interesantes que destacar. Al igual que la guitarra renacentista, en la actualidad asistimos con el cuatro venezolano a la alternancia de técnicas de ejecución de punteado y rasgueado, como en el siglo XVI. Ciertamente es que la ejecución «golpeada» prevalece de manera palmaria en todos los estratos y escenarios, tal y como ha privado en los últimos cinco siglos. No obstante, como ocurrió en su momento con nuestros contemporáneos Fredy Reyna, Hernán Gamboa, Leonardo Lozano, José «Cheo» Hurtado, Rafael Casanova Duarte, Raúl Landaeta y tantos otros que han venido después, desde el distante siglo XVI nos queda constancia de unos pocos sujetos que —a contracorriente del común y generalizado desprecio que a la mayoría de los músicos y teóricos de su tiempo les inspiraba la «destemplada» guitarra— se

sobrepusieron a los convencionalismos y dedicaron unas cuantas notables páginas de música punteada a este pequeño instrumento.

Nos hemos referido al pie, en páginas anteriores, a la amplísima producción escrita en tablatura, francesa e italiana —en contraposición a la española—, que ha sobrevivido de la guitarra renacentista. El guitarrista Michael Craddock, experto ejecutante de este repertorio, ha dicho recientemente que «La guitarra de cuatro órdenes es un enigma. Aunque estuvo ampliamente difundida en España a lo largo del siglo XVI, sólo han sobrevivido quince piezas destinadas específicamente para este instrumento [...]. La música es de alta calidad, pero parece un repertorio exiguo [...]. Fue en Francia donde la pequeña guitarra recibió mayor atención [...] [aunque] las piezas [...] son simples y poco distintivas [...], lo que hace pensar que la guitarra [para los franceses] fue la opción “suave” para amateurs o, al menos, más fácil que el laúd» (Craddock, *op. cit.*: 24-25).

Aquí podría cumplirse perfectamente la antigua sentencia de que *el mejor perfume viene en frasco pequeño*. En efecto, si se comparan las piezas españolas de Fuenllana y Mudarra —especialmente las seis de Mudarra— con las francesas de Le Roy, Morlaye, Ballard y Gorlier, éstas, aunque de indudable mérito, empequeñecen frente a la dificultad y complejidad interpretativa que imponían los españoles en las pocas obras escritas que dedicaron a la guitarra, especialmente Mudarra con el uso de los trastes «[...] VII, IX y X, lo cual, además de ser forzado para la buena sonoridad y afinación, ocasiona dificultades para la mano izquierda. Los mismos pasajes dejarían de ser difíciles en la vihuela [de seis órdenes] disponiendo del ámbito que le ofrecen la prima y el sexto orden dentro de un mismo espacio» (Pujol, 1949: 69). Al contrario, la mayoría de piezas francesas se restringen en su ejecución a los cinco primeros trastes, aparte de que el empleo de la cejilla también es más reducido y el esfuerzo de la mano izquierda, menor.

Existe otro aspecto, relacionado íntimamente con el anterior, y es el que tiene que ver con la interpretación que hacían los vihuelistas españoles de piezas originalmente compuestas para vihuela, en guitarra. Esto es, simplificar o sintetizar en cuatro órdenes, lo que ya

hacían en seis. Toda una hazaña. El mismo Mudarra es exponente fiel de ello. En el primer libro de su tratado, «versiona» una *pavana* y una *romanesca* —título con el que también se conocía el género, no pieza o canción, *guárdame las vacas*—, contenidas en los folios XVII y XVIII, para guitarra de cuatro órdenes (folios XXIII y XXIV). Pero el testimonio más elocuente de dichas habilidades instrumentales proviene de un individuo del que, lamentablemente, no ha quedado registro alguno de sus obras hasta el futuro eventual advenimiento de la máquina del tiempo. Hablamos de un vihuelista con el oscuro y a la vez desconcertante nombre —sin apellido que le acompañe— de Macotera (homónimo de la población cercana a Salamanca). Según el testimonio del escritor vallisoletano Cristóbal de Villalón (h. 1510-h. 1588), contemporáneo suyo, Macotera era un «[...] varón de excelente ingenio en la vihuela, y es tan maravilloso componedor y tan estudioso, que tañe en quatro cuerdas de la guitarra todas las buenas obras que tañe en la vihuela, con tantas diferencias & armonía y con tanto acompañamiento, que admira a los que lo oyen» (Villalón, 1539 [1898]: 178)²⁰.

Por último —aunque no menos importante—, hemos de señalar como rasgo de continuidad o permanencia en el cuatro venezolano, con respecto a la guitarra renacentista, lo atinente a sus dimensiones. Nos referimos a lo que los constructores de instrumentos denominan *tiro*, *longitud vibrante* o, simplemente, *diapasón*. Es un capítulo que nos atañe de manera personal.

Buscando en la *Internet* tablaturas para guitarra renacentista, nos topamos con la página del guitarrista francés Jean-François Delcamp (www.delcamp.net). No sabemos si se debe a pura filantropía, pero lo estrictamente cierto es que en esa página el interfecto comparte gratuitamente su trabajo de transcripción del repertorio antiguo y

20 También dice Bermudo en su libro: «De mayor abilidad se puede mostrar un tañedor con la inteligencia, y uso de la guitarra: que con el de la vihuela, por ser instrumento más corto [...]» (Bermudo, op. cit.: XCVI). En el Apéndice de este trabajo, incorporamos una transcripción de la popular «Guárdame las vacas» del vihuelista andaluz Luis de Narváez, adaptada para guitarra renacentista o cuatro venezolano transportado, demostrando así la validez y verosimilitud de la anécdota correspondiente al vihuelista y guitarrista renacentista Macotera.

moderno para guitarra y hasta se da el «lujo», en esmero *cuasi* apostólico de divulgación, de traducir al inglés y al italiano sus comentarios y reseñas (algo extraordinario y poco común en un francés, para aquellos que hemos tenido la oportunidad de viajar a Francia). Pues bien, Delcamp sabe que el público que visita su página está constituido básicamente por guitarristas y, por tanto, se percata de que no todos disponen en la actualidad, para la fiel ejecución de esas piezas antiguas, de una guitarra renacentista. Así, proporciona la siguiente recomendación:

La guitarra renacentista esta afinada de esta manera: SOL-DO-MI-LA. Para obtener una afinación similar en una guitarra moderna, se puede colocar un capotraste móvil sobre el quinto traste. De este modo es posible llevar la guitarra moderna a dimensiones similares a la guitarra renacentista, que es más pequeña (diapasón 55 cm), respecto a nuestras modernas guitarras (65 cm) (Delcamp, sf: [página web en línea]).

Eso nos golpeó como el rayo. En agosto del año 2012 recibimos como regalo un cuatro elaborado por el constructor de sonidos y músico margariteño Emilio Jiménez, «El Cacique de El Tamoco»²¹, discípulo de Alberto «Beto» Valderrama Patiño (1949), decano de los músicos margariteños de la actualidad, y del constructor Cosme López Garnier. Su obsequio, cuatro criollo, es un instrumento de catorce trastes, sin pretensiones de ser considerado de «concierto», ni nada por el estilo (ilustración N° 8). Inmediatamente, al leer lo de Delcamp, saltamos del asiento y nos fuimos a buscar la cinta métrica. ¿Cuál es la distancia que media de la cejuela al puente en este instrumento tradicional? 55 cm (no 56 ni 54,5). De hecho, ese cuatro lo afinamos con la antigua correlación SOL-DO-MI-LA, y creemos, en nuestra humilde opinión, que nos ha dado buenos resultados, tanto para la interpretación del repertorio antiguo como del moderno²².

21 El Tamoco es un sector de la población margariteña de Santa Ana del Norte, estado Nueva Esparta, Venezuela.

22 Cf. <http://www.youtube.com/channel/UCqwqW1CZFEjYavGYs3LHkJw>

Consultado el artífice margariteño por la pianista e investigadora Geraldine Henríquez Bilbao, expresó lo que sigue con respecto a las dimensiones del cuatro actual:

Lo más importante del cuatro y su resonancia, después de la madera, es la posición del puente, que debe quedar más o menos en la mitad de la distancia entre la boca y la parte inferior de la tapa armónica. Siempre la medida es importante, tanto para la estética como para la estructura y la afinación del instrumento. Siempre se estudia primero el tiro para crear la formaleta y hallar la ubicación del puente, que depende de la cantidad de trastes [...].

Ilustración 8

50 a 55 cm²³ es la distancia desde el puente hasta la parte de las cejillas [cejuela], que es la pieza de hueso, plástico o madera dura [...] que guía las cuerdas. Esa distancia se llama tiro. El traste 12 tiene que estar justamente a la mitad de esa distancia (en Henríquez, 2013: [documento manuscrito]).



23 Refiriéndose a un concierto efectuado el viernes 30 de noviembre de 2012, en el marco del XVI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (Andalucía), Michael Craddock expresaría: «Aunque los inventarios de constructores de instrumentos atestiguan la popularidad de la guitarra, no ha sobrevivido ninguna guitarra de cuatro órdenes del siglo XVI. La guitarra que usaré en este concierto, diseñada por Ray Nurse y construida por Lawrence K. Brown, se basa en un instrumento representado en los libros de Morlaye y Gorlier. Con una longitud de cuerda de 50 cm, tiene un registro de sólo dos octavas» (Craddock, op. cit.: 25).

Evolución

El cuatro venezolano, al igual que su descendiente, la moderna guitarra española, ha abandonado por completo y desde mucho tiempo atrás el uso de los órdenes dobles, tan característicos del Renacimiento y del Barroco, simplificándolos con órdenes simples. ¿Economía y minimalismo propios de la modernidad? Parece que no. Aunque a algunos «puristas» quizá les resulte incómoda la reflexión, en una fecha tan lejana como 1677 el guitarrista barroco Lucas Ruiz de Ribayaz señala que el uso de cuerdas dobles era algo superfluo: «“Los órdenes de la guitarra son cinco, que aunque se acostumbra encordar este instrumento con nueve cuerdas [cuatro dobles y la prima sencilla], rigurosamente bastaban las cinco, pues las demás son para darle más cuerpo a las voces”» (en Calvo-Manzano, 1982: 1).

Los trastes de metal presentes en los cuatros y guitarras modernos también constituyen una innovación, a nuestro juicio, provechosa. Antes, los trastes de las guitarras, vihuelas y laúdes —uso que mantienen los fabricantes contemporáneos que construyen estos instrumentos históricos— consistían en cuerdas móviles amarradas literalmente al mástil. Ello resulta sumamente inconveniente para el temperamento y correcta afinación, pero reconocemos que es, precisamente, una de sus marcas distintivas (estar ligeramente «desafinados»). Con todo, llama poderosamente la atención que Fray Juan Bermudo, casi en la noche de los tiempos, haya alertado al respecto. Su clamor, empero, no será escuchado por los constructores de instrumentos sino unos doscientos cincuenta años después.

Pensado he, que si estos trastes fuesen de azero, o se hiziesen de palo, o de guesso: que causarían mejor música [...]. Estoy persuadido, que siendo los trastes de azero, o de marfil causarían mejor música. La humedad del traste, specialmente en tiempo humido causa gran imperfección en la Música: de lo qual será privilegiado lo que se tañese con los sobredichos trastes (Bermudo, *op. cit.*: CIII).

El último elemento al que haremos referencia en cuanto a la evolución del cuatro tiene que ver con la adición de trastes. La guitarra renacentista sólo poseía diez (igual que la vihuela), como lo demuestran las precisas prescripciones de Mudarra y Bermudo²⁴. Sin embargo, eso hoy ha cambiado, y puede generalizarse —con las excepciones de rigor²⁵— que existen básicamente dos tipos: el «tradicional» o de acompañamiento, de catorce trastes, y el denominado de «concierto», de diecisiete²⁶.

Recientemente y por encargo nuestro, el constructor margariteño Emilio Jiménez elaboró un cuatro de concierto (noviembre de 2013) que resume de muchas maneras los elementos de continuidad y evolución del instrumento a lo largo de quinientos años (ver ilustraciones N° 9 y N° 10). Así, observamos en él como elementos antiguos: el rosetón ricamente elaborado, la ausencia de madera superpuesta en la tapa para el rasgueo, escotaduras bilaterales suavizadas y clavijas de madera; mientras que los rasgos claramente «modernos» son el diapasón (sobrepunto) levantado, trastes de metal y longitud

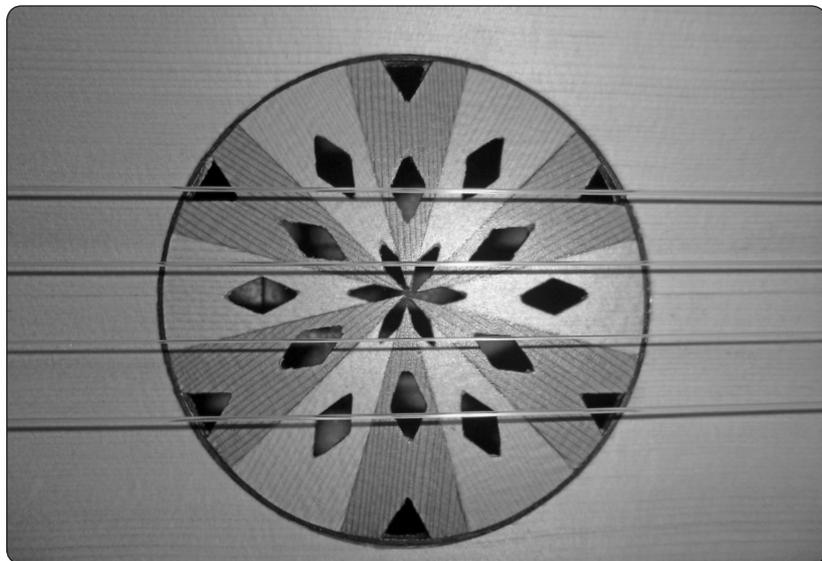
24 Dice Mudarra en su libro, refiriéndose a la guitarra de cuatro órdenes: «A de estar entrastada como vihuela, con diez trastes» (Mudarra, op. cit.: XXI). Por su parte, Bermudo ratifica: «Pónganse en la guitarra diez trastes: como en la vihuela. Los cortos, o abreviados en Música no le ponen más de cinco, o seis» (Bermudo, op cit.: XCVI). Estas recomendaciones no tenían, por supuesto, nada de ociosas. En estos instrumentos no temperados, la afinación se va desajustando a medida que se interpreta hacia las voces agudas, especialmente en el primer orden. Esto tiene mucho que ver con su construcción (conjeturamos que es porque no tienen el diapasón levantado como en las guitarras modernas, sino haciendo un solo plano con la tapa armónica).

25 Recientemente (septiembre de 2013) Edgar González, un músico con quien tuvimos oportunidad de compartir escena en Maturín, nos mostró un cuatro de su propiedad, construido en el estado Lara, de quince trastes, lo que podría considerarse un híbrido a mitad de camino entre el cuatro tradicional y el de concierto. Y según testimonia Aretz (1967: 128), era común que en una época no muy lejana los cuatros tuvieran menos de catorce, acercándose más a sus abuelos renacentistas de diez trastes. Refiriéndose a los cuatros del oriente venezolano, expresa: «En cuanto al número de trastes, este varía entre doce, trece y catorce. Los cuatros rústicos suelen llevar solamente doce trastes».

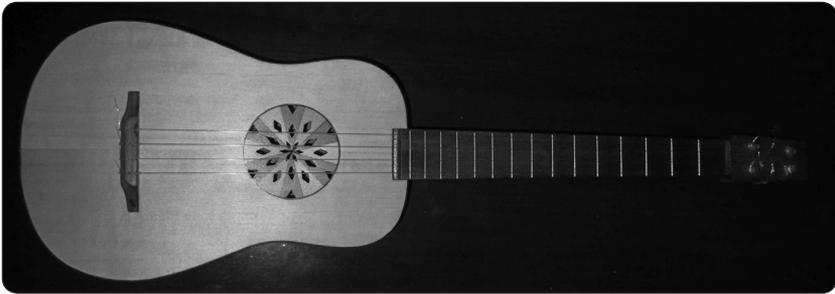
26 Para el cuatrista Oswaldo Abreu García (sf: 75), el creador del cuatro de concierto es Pedro Pablo Aldana. Sin embargo, tal y como los reconocemos hoy día, estos instrumentos deben cumplir con dos requisitos indispensables: el uso de maderas de alta calidad y contar con 17 trastes. En ese sentido, debe dársele todo el mérito al artífice Ramón Blanco, quien construyó en el año 1974, por encargo del doctor Rafael Casanova Duarte, y por vez primera, un cuatro con estas características. Curiosamente, el maestro Fredy Reyna parece haber sido refractario a estas innovaciones, manteniéndose siempre fiel al cuatro tradicional de 14 trastes.

vibrante (tiro) de 59 cm (normalmente, los cuatros de concierto poseen un tiro de 58 cm)²⁷.

Ilustración 9



27 Coincidencia o no, el tiro de 59 cm de este cuatro de concierto es el mismo de una vihuela o un laúd, tal y como pudimos comprobar con un laúd renacentista de nuestra propiedad (Ramón Blanco, 2005). Tan así es, que en un reciente viaje que hicimos a Europa para participar en el XVII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, varios colegas españoles, a primera vista, preguntaban si el instrumento elaborado por Emilio Jiménez era una vihuela. Pero al observar con mayor detenimiento —y la consiguiente explicación—, se daban cuenta de que sólo posee cuatro órdenes simples.



Transcripciones en notación moderna

Contrario a la práctica moderna, durante el Renacimiento era muy poco común —para no decir que jamás ocurría— que las obras instrumentales se concibieran para un instrumento o sonoridad determinados. Para vihuelistas, laudistas y tecladistas, las obras escritas originalmente para vihuela de seis órdenes podían ejecutarse en guitarra, como bien lo demuestra la práctica registrada por el vihuelista español Macotera, reseñado en este trabajo. Otro tanto podía ocurrir con una obra compuesta inicialmente para tecla (clavecín, clavicordio u órgano), la cual perfectamente podía ser ejecutada en vihuela e, incluso, en guitarra o arpa, por más que se tratase de instrumentos con tesituras y técnicas completamente diferentes (la guitarra renacentista apenas tiene un rango de dos octavas). No se trata de algo imposible de hacer, siempre y cuando se guarden las proporciones correspondientes mediante el procedimiento técnico de la inversión de acordes. Esta es la razón fundamental por la que constantemente en los tratados de esa época observamos, en sus títulos, la coletilla «tecla, arpa y vihuela», la cual claramente indica que las cifras contenidas en esos libros perfectamente podían aplicarse a los tres instrumentos antes mencionados.

Así, vemos que el andaluz Luis Venegas de Henestrosa (1557) titula su obra *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*; Tomás de Santa María (1565): *Libro llamado arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela*; Antonio de Cabezón: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578); Gaspar Sanz: *Instrucción de música sobre la guitarra española [...]*

con un breve tratado para acompañar con perfección, sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa, y órgano, resumido en doce reglas, y ejemplos los más principales de contrapunto, y composición (1674)²⁸; y el guitarrista Lucas Ruiz de Ribayaz (1677): *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano y breve explicación del arte con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica y práctica*.

En efecto, se han conservado recomendaciones, en esos mismos libros, que orientan a los músicos e instrumentistas acerca de qué era lo que debían hacer para alcanzar este objetivo. Es el caso, por ejemplo, de Hernando de Cabezón, hijo del célebre organista del Rey Felipe II Antonio de Cabezón (1510-1566), quien publicó en cifra las obras de su padre en el año 1578. Hernando admite que los vihuelistas, debido a las limitaciones de su instrumento frente al órgano, no podían ejecutar todas las notas cifradas en su libro, por lo que deja al arbitrio del ejecutante de vihuela cuáles tocar y cuáles obviar, en una especie de versión simplificada de las cifras originalmente escritas para tecla:

Los que quisieren aprovecharse deste libro en la vihuela, tengan quenta que toparán algunas vezes dos voces que van glosando: han de dexar la una que menos al caso les paresciere hazer, y ansí podrán tañer con facilidad todo lo que en este libro va cifrado, y más los que acostumbran tañer en vihuela de siete órdenes²⁹.

28 En este tratado, Gaspar Sanz afirma que «[...] lo contenido en este compendio, sirva igualmente para todos los músicos, porque las mismas reglas que diré en las cifras para la guitarra, los organistas y arpistas pueden aplicarlas a sus instrumentos, pues con los nombres de las consonancias, y los números que se apuntan sobre las solfas, para declararlas, les será a todos muy fácil executar estos preceptos» (Sanz, 1674, 1697: Folio XCI).

29 Cabezón, 1578: Fol. X, vto.

Parecidas indicaciones propone Venegas de Henestrosa (Anglés, 1944: 160):

[...] ay muchas obras [de tecla] que no caben en la vihuela, y mire [el ejecutante] si la disminución que tiene es difficultosa de sestas, o dezenas, subientes o descendientes de corcheas, o semicorcheas, porque no las podrá tañer, aunque tenga buenas manos: porque así como la vihuela es instrumento más perfecto que la harpa y tecla, así más difficultoso.

De hecho, esa es la descripción práctica de la inversión de acordes; lo mismo que hacían vihuelistas y laudistas a la hora de transcribir piezas vocales y transferir cuatro y más líneas vocales a un instrumento de capacidades técnicas mucho más limitadas.

En el caso que nos ocupa, que es el cuatro venezolano, hicimos las respectivas experimentaciones. Queremos con este esfuerzo, entre otras cosas, que se animen nuestros colegas y amigos Ana María Hernández y Hugo Quintana hacia un repertorio que podríamos catalogar «más audaz» que el existente, en tanto nuevo; no representado en los libros para vihuela o guitarra del siglo XVI. Transportando el instrumento a su original y arcaica afinación SOL-DO-MI-LA, es posible leer las partituras que están contenidas en las páginas siguientes; reconvirtiendo de esta manera a nuestro noble cuatro, en lo que no ha dejado de ser en 500 años: una guitarra renacentista reformulada y, en algunos aspectos, mejorada gracias a la puesta en práctica, por parte de sus constructores criollos, de las recomendaciones de Bermudo —500 años no pasan en vano—. También es posible ejecutar estas piezas en guitarra moderna, con su tésitura original, disponiendo un capotraste en el quinto traste de este instrumento, tal como recomienda el guitarrista François Delcamp, citado con anterioridad. Las tres obras aquí mostradas son una selección del trabajo de transcripción, adaptación y diseño que venimos desarrollando de manera conjunta con la pianista Geraldine Henríquez Bilbao desde el año 2012. Hasta ahora hemos transcrito cuarenta piezas que esperamos publicar, aparte, como parte integral de esta investigación.



Ahora sí pasamos a la descripción de lo aquí expuesto. La primera pieza es una tablatura «normal» para guitarra renacentista o cuatro (fantasía del I Tono, del sevillano Alonso Mudarra «1546»), y a partir de ahí vamos elevando el grado de dificultad. Le siguen las célebres cuatro diferencias sobre el romance «Guárdame las vacas» del granadino Luis de Narváez (1538), originalmente escrita para vihuela de seis órdenes y adaptada ahora a cuatro, y concluimos con el mayor reto: una pieza elaborada originalmente para órgano (Romance *Pues no me queréis hablar*), atribuida al también andaluz —¡Dios! ¿todos eran andaluces?— Francisco Fernández Palero (c. 1533-c.1597), organista de la Catedral de Granada. En esta última obra, nos mantenemos fieles a la tonalidad original de la transcripción efectuada por Higinio Anglés en 1944, publicada en el *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* de Luis Venegas de Henestrosa. Se demuestra así no sólo la gran versatilidad de las cuatro cuerdas (un coro en miniatura), sino el carácter venerable, antiguo, renacentista, de nuestro orgullo nacional: **SU MAJESTAD, EL CUATRO.**

Fantasia del Primer Tono

Alonso Mudarra, 1546

LIBRO. I. DE GUITARRA AL TEMPLE NUEVO. FOL. XXIII.

The image shows a page of a musical manuscript titled 'LIBRO. I. DE GUITARRA AL TEMPLE NUEVO. FOL. XXIII.' The music is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with natural signs and slurs. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

Gm *FANTASÍA DEL PRIMER TONO* *ADONSO HUERFANO (1576)*
 (GUITARRA AL TEMPO NUEVO)

XXV

TRANSCRIPCIÓN DIRECTA DE LA
 TABLATURA ORIGINAL DE GUITARRA
 RENACENTISTA DE CUATRO ORDENES:
 OSCAR BENTAGLIANI
 (2015)

15/03/2015

Diferencias Sobre Guárdame las Vacas

Luis de Narváez, 1538

En la ditta end
tener traste en la
clava de colofant
En la ditta en
dixer traste en la
clava de colofant.

(F) DIFERENCIAS SOBRE GUÁRDAME LAS VACAS LUIS DE NARVÁEZ (1538)

GUITARRA RENASCENTISTA O CUATRO. ADAPTACIÓN PARA GUITARRA RENASCENTISTA

Handwritten musical score for guitar, consisting of six staves. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The score includes various guitar techniques such as fretting (0-4), string bends, and double stops. There are annotations like "B II.", "B.V.", and circled numbers (1, 2, 3, 4). The piece concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for guitar, consisting of three staves. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The score includes various guitar techniques such as fretting (0-4), string bends, and double stops. There are annotations like "B II." and circled numbers (1, 2, 3, 4). The piece concludes with a double bar line. A signature and date "2002/04/02" are written at the bottom right.

Romance «Pues no me queréis hablar» ¿Francisco Fernández Palero?, 1557

151

CIII
ROMANCE I
PUES NO ME QUERÉIS HABLAR
Anónimo



(Am) ROMANCE PUES NO ME QUERÉIS HABLAR FRANCISCO FERNÁNDEZ PALERO ⊗

⊗ COMPIENDA EN EL LIBRO DE CIFRA NUEVA PARA TECCA, ARIPIA Y VIHUELA DE SUS VENEGAS DE HENESTROSA (1537), TRANSCRIPCIÓN DE H. ANGELIS (1944) XI

ADAPTACIÓN DE LA OBRA PARA GÓRGANO A LA GUITARRA RENASCENTISTA DE CUATRO CORDENES: OSCAR BATTAGLINI (2013)

23

10/02/2013

Epílogo

[...] nunca he dejado de creer en el cuatro como instrumento nacional, poderoso, arcaico, indomable

Fredy Reyna

El cuatro venezolano, al igual que muchas otras manifestaciones culturales y musicales de Venezuela, ha permanecido, como diría el profesor R. Strauss, «[...] prácticamente al margen del periplo de nuestra historiografía» (Strauss, 1999 «I»: XVIII). Le debe esa condición a un colectivo humano identificado con su causa: sus fieles constructores por quince generaciones. Depositarios —al menos durante los últimos cuatro siglos—, de una herencia que ha dado muestras patentes de resistencia. No sólo al tiempo, que todo lo corroe y vence, sino a fuerzas aún más poderosas y amenazantes, ante las cuales otras realidades y otros contextos fueron mucho más permeables al cambio, a la innovación. De esta manera, puede concluirse que la identificación configurada entre la *Small Community* de constructores —repartida de manera más o menos homogénea a lo largo y ancho del territorio nacional— con su objeto de preservación, el cuatro, cumple cabalmente uno de los presupuestos cardinales que definen lo tradicional: **la actitud de quien recoge y preserva las memorias con visión de permanencia y proyección de futuro.**

No se trata, pese a todo, de un camino exento de complicaciones y avatares. La tradición se niega a ser fósil calcáreo e inamovible, aun cuando pontifique mediante sus voceros «autorizados» de lo contrario. Las transformaciones, dentro de ese entramado oral donde no hay leyes escritas sobre un papel, pero sí mucha sabiduría implícita refrendada por continuos ensayos y errores, llegan por asimilación de todo lo que finalmente se considere beneficioso al propósito estratégico de preservación. La condición taxativa es que nunca un elemento nuevo «rompa» con la esencia de lo primigenio; eso por el que toda tradición siente fundamental apego. El resultado de esa sana tensión, negociación y re-negociación que describimos entre conservadurismo e innovación, la cual es mucho más lenta y

resistente en las manifestaciones culturales tradicionales que en las ciencias formales, es lo que da consistencia y uniformidad al producto cultural que hoy llamamos cuatro venezolano y que tan solo ayer, hace sólo unos quinientos años no más, se denominaba «vihuela de cuatro órdenes, que dicen guitarra».

*Los folkloristas han insistido hasta el hartazgo
en la relación entre tradición e identidad.
Inventar una tradición, pues, es construir una identidad*

Bernardo Illari

Referencias

Fuentes impresas, mimeografiadas y manuscritas

Abreu García, O. (sf). *El libro del cuatro*. Caracas: Editorial Panapo.

Anglés, H. (1944). *La música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del «Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela» de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557)*. Barcelona (España): Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Español de Musicología.

Aretz, I. (1967). *Instrumentos musicales de Venezuela*. Cumaná: UDO.

Battaglini, O. (2010). *El Renacimiento y el Barroco hispano en la música folklórica de Venezuela*. Mimeo.

Beltrando-Patier, M. C. (Dir.), (2001). *Historia de la música*. Barcelona (España): Espasa Calpe, S. A. / Siglo XXI.

Benedittis, V. de. (2002). *Presencia de la música en los relatos de viajeros del siglo XIX*. Caracas: UCV / Fondo Editorial de Humanidades y Educación.

Bermudo, F. J. (1555). *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, Impresor (Edición facsímil de la Editorial Arte Tripharia. Madrid: 1982).

Bruzual, A. (2012). *La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Caracas: Banco Central de Venezuela.

Cabezón, A. de. (1578). *Obras de música para tecla, arpa y vihuela [...] recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo*. Madrid: Casa de Francisco Sánchez (Versión moderna corregida por Higinio Anglés «1966», Segunda Reimpresión, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid: 1996).

- Calvo-Manzano, R. (1982). *Lucas Ruiz de Ribayaz. Luz y Norte Musical*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Calzavara, A. (1987). *Historia de la música en Venezuela. Período hispánico con referencias al teatro y la danza* (4.ª ed.). Caracas: Fundación Pampero.
- Cook, F. (1987). *El cuatro venezolano*. Caracas: Cuadernos Lagoven.
- Craddock, M. (2012). París ca. 1550. Paisajes sonoros urbanos. *XVI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*, 24-25.
- Henríquez, G. (2013). *Entrevista a Emilio Jiménez. Mayo de 2013*. Documento manuscrito.
- Illari, B. (1999). Identidades de Mesa: un músico criollo del barroco chuquisaqueño. *Separata del Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia* [5] (1999), 275-316.
- Landaeta, R. (2012). *El cuatro venezolano. Antecedentes históricos-método Raúl Landaeta*. Mimeo.
- Livermore, A. (1974). *Historia de la música española*. Barcelona (España): Barral Editores.
- Ortiz, M. A. (1988). Y el cuatro se hizo a su medida. Freddy Reyna al contraluz. *Artesanía y Folklore de Venezuela*, 64.
- Otte, E. (1977). *Las perlas del Caribe. Nueva Cádiz de Cubagua*. Caracas: Fundación John Boulton.
- Palacios, M. (2000). *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVIII*. Caracas: UCV-FVES-Fondo Editorial de Humanidades y Educación.
- (1998). 1498-1998, quinientos años de las primeras noticias musicales en esta «Tierra de Gracia». *Revista Musical de Venezuela*, 37, 79-100.

- Pérez, M. (1985). *Diccionario de la música y los músicos* (3 ts.). Madrid: Ediciones Istmo.
- Pujol, E. (1949). Alonso Mudarra (Estudio introductorio a los *Tres libros de música en cifra para vihuela*). Barcelona (España): Consejo Superior de Investigaciones Científicas del Instituto Español de Musicología.
- Ramos Altamira, I. (sf). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- Sanz, G. (1674, 1697). *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer (Reproducción en facsímil de los libros primero y segundo de la tercera edición «1674» y del libro Tercero de la edición octava «1697», Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979).
- Strauss, R. (1999). *Diccionario de cultura popular* (2 ts.). Caracas: Fundación Bigott.
- Villalón, C. (1539 [1898]). *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Fuentes electrónicas en línea

Battaglini, O. (2013). Oscar Battaglini Suniaga [Canal en YouTube]. Disponible: <http://www.youtube.com/channel/UCqwwqW1CZFEjYavGYS3LHkJw>

Delcamp, J-F. (sf). Adrian le Roy. *Premier branle de Bourgogne* [Documento en línea]. Disponible: http://www.delcamp.net/pdf/adrian_leroy_branle_de_bourgogne_1.pdf [Consulta: 2013, marzo 23].

<http://www.fredyreyna.com/category/recuerdos/feed>

http://w2.ucab.edu.ve/tl_files/sala_de_prensa/recursos/ucabista/mar2001/p26.htm

Luna, G. A. (2007). Bolívar fue un experto en el baile del vals vapor [Documento en línea]. Disponible: <http://educacionmusicalvenezuela.blogspot.com/2007/11/bolvar-fue-un-experto-en-el-baile-del.html> [Consulta: 2014, Febrero 22].

Mujica, E. (sf). La guitarra en Venezuela. Su historia y sus protagonistas [Página web en línea]. Disponible: <http://www.geocities.ws/laguitarraenvenezuela/historia.html> [Consulta: 2014, Febrero 14].

Fuentes almacenadas en soportes informáticos tangibles

Somoza, J., González, C. y Arriaga, G. [CD]. (s.f.). Los libros de vihuela. Disponible: Grupo Cordobés de Informática Multimedia. Pedidos a info@formaantiqva.com



