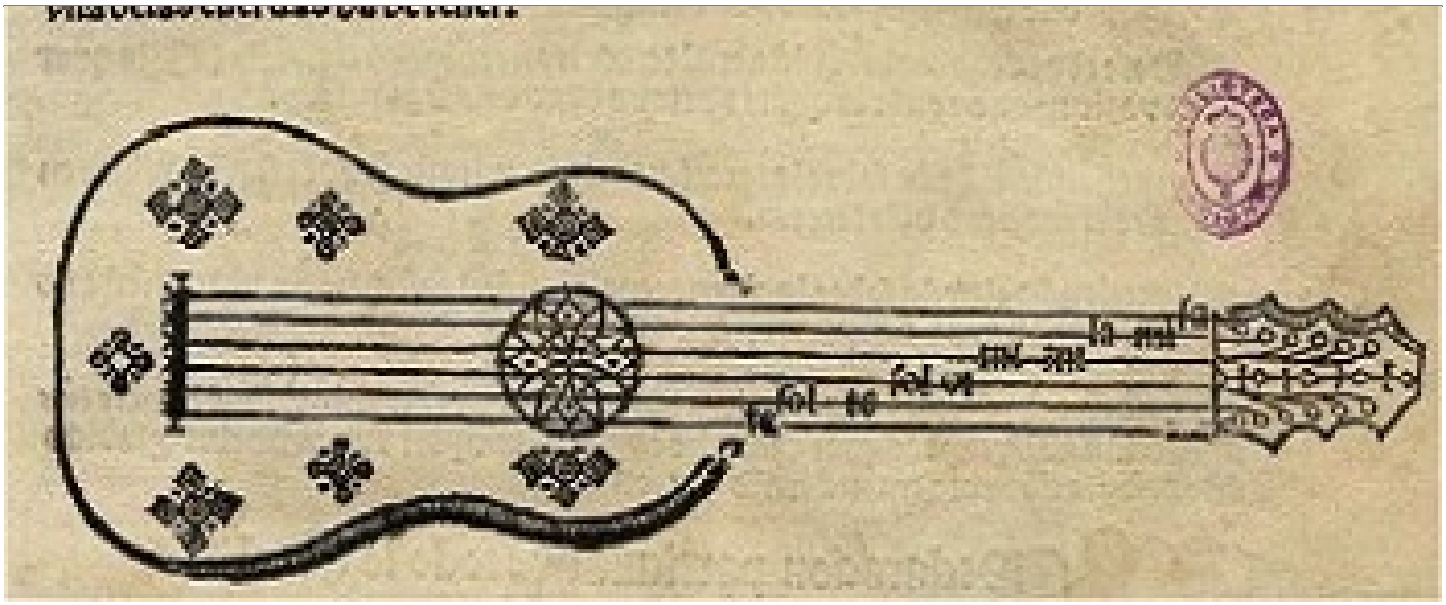


Malta i la guitarra catalana

Autor: Jordi Bilbeny
Data de publicació: 10-04-2019

Després d'un viatge a Malta, En Jordi Bilbeny s'adona que l'instrument més difós de la cultura musical de l'illa és la guitarra. En cercar-ne el perquè, descobreix el que ja d'altres investigadors havien proposat: que la guitarra és un invent català. I que, justament per això mateix, va arrelar tant a Malta i arreu d'Itàlia.

Al novembre i al desembre del 2018, vaig anar uns dies a Malta amb un parell de grups, a la recerca del passat català de l'illa, tan poc conegut com esborrat. A més de les múltiples traces catalanes trobades a la llengua, l'arquitectura, la vida religiosa, les arts i la cuina, també em vaig adonar que els catalans hi vam deixar una petja profunda a les festes populars, la indumentària i, per descomptat, a la música.

No pot ser pas casual que un dels instruments més populars de l'illa sigui precisament la guitarra. O més ben dit: segons el web de música Folk Ways, la guitarra espanyola és «l'instrument més popular a Malta»[1]. Antigament, s'havia dit guitarra catalana[2] i, més modernament, espanyola; però mai castellana. Tot i que els erudits espanyols del tema ho acostumin a ometre i tan sols exposin, com en el cas d'En Félix Ponzoa, que «es creu generalment ser inventada pels espanyols»[3], el que és innegable és que la referència més antiga a la «guitarra catalana» –o, més ben dit, a la guitarra com un instrument inventat pels catalans– ens la dóna En Johannes Tinctoris, que va viure a la Cort de Nàpols als darrers anys del segle XV. Al seu llibre De inventione et usu musicæ, redactat vers el 1480[4], en parlar d'aquest instrument, escriu: «Quin etiam instrumentum illud a Catalanis inventum: quod ab aliis ghiterra: ab aliis ghiterna vocatur»[5]. És a dir: «Que també aquell instrument fou inventat pels catalans. Per alguns és anomenada guiterra i per d'altres guiterna», segons traducció de l'amic i filòleg en llengües clàssiques Francesc Magrinyà[6].

Sembla un fet natural que la guitarra fos inventada pels catalans, sobretot si tenim en compte que el terme ja apareix en textos occitans, aragonesos[7] i catalans[8] del segle XIV. Així, a principi d'aquest segle, a casa del mercader barceloní Jaume Cànoves, hi trobem «un llaüt i una guitarra»[9]. En Joan Coromines refereix que «en un document relatiu a Joan I

quan encara era Infant, datat de 1389», hom hi «parla d'una guitarra oldana»[10]. No deixa de ser força aclaridor que els trobadors, al llarg dels segles XII i XIII també la fessin servir a les nostres terres[11]. Semblantment, per l'Ignacio Ramos, els trobadors i els joglars «serien fonamentals per l'avenç de la música instrumental i, per tant, pel sorgiment i evolució de la guitarra a la música espanyola»[12]. I, si bé sembla força evident que «la guitarra medieval era força diferent de la guitarra actual»[13], el que és inqüestionable és que es deia també guitarra. Sabem que el rei Alfons el Magnànim, entre els diversos músics que tenia amb ell al seu palau de Barcelona al 1413, n'hi tenia un que tocava la guitarra[14]. Per En Jordi Ballester, «mentre el llaüt guitarrenc seria el nom més utilitzat a la segona meitat del segle XIV, el nom guitarra es popularitza al segle XV sota el regnat d'Alfons el Magnànim (1416-1458) i la dinastia dels Trastàmares»[15]. De conformitat amb la Maricarmen Gómez, que n'observa la seva iconografia abans de la primera meitat del segle XV, «junt amb el llaüt, la guitarra és un dels instruments que més es representa als retaules catalano-aragonesos»[16]. Si la guitarra ja fos al segle XV un instrument popular, això explicaria també per què Sant Vicent Ferrer, en un dels seus sermons, compara la fusta seca de la guitarra a «una persona que fa penitència», que «deu ésser seca de delictes»[17]. Quan En Tinctoris la va sentir els primers cops, va deixar escrit: «Ghiterre autem usus: propter tenuem ejus sonum: rarissimus est. Ad eamque multo sepius Catalanas mulieres carmina quaedam amatoria audivi concinere: quam viros»[18]. Que en català, segons la versió que també em forneix En Magrinyà, ve a dir: «D'altra banda, el toc de guitarra és realment excepcional a causa de la finesa del so. He sentit molt més sovint les dones catalanes cantar cançons d'amor amb ella, que no pas els homes»[19].

En resolució: o bé els entesos subratllen que la guitarra és un invent català o bé un invent hispànic. En Júlio Ribeiro sintetitza molt bé aquesta darrera opció, car subratlla que «els escriptors moderns abracen la teoria que la guitarra tingué els seus orígens connectats amb la Península Ibèrica»[20]. Nogensmenys, i atès que «els antics castellans anomenaren cítola aquest instrument»[21], però quan pren volada i s'expandeix ja es diu «guitarra», i va arribar a països europeus que no van ser mai sota el domini de Castella –ni polític, ni molt menys cultural–, podem tornar a inferir que, com remarcava En Tinctoris, la guitarra va ser un invent català. Encara que sovint s'esmenti el que diu aquest tractadista pel que fa a la invenció catalana de la guitarra, els estudiosos moderns no hi acostumen a fer massa cas. Se cita, de tant en tant, el paràgraf en qüestió, però més que com una afirmació solvent, com un fet puntual i passatger. Com si En Tinctoris no sabés ben bé què deia. O com si calgués excusar-se del que deia, com el cas d'En Jordi Rubió i Balaguer, que, en parlar de la guitarra, escriu que En «Johannes Tinctoris, que visqué a la cort de Nàpols, arribà a dir que fou invenció dels catalans»; per tot seguit, en lloc de documentar-ho degudament, postil·lar que «si no l'inventaren, l'apreciaren molt»[22]. Llavors, en què quedem? L'apreciaren molt o la inventaren? Per què menystenir el parer del gran teòric Tinctoris? En canvi, En Josep Prats creu que aquest tractadista musical «no és un personatge qualsevol», ja que era «clergue, poeta, matemàtic, home de lleis» i «cantor de la capella de Ferran I» de Nàpols». I que, justament, «per això se li ha de donar fe»[23]. Però també se li ha de donar fe, perquè, com remarca conformement l'Higini Anglès, En Tinctoris «conegué de prop la música catalana d'aquells dies»[24] i, com testimonia En Christopher Page, estava al corrent del que passava a «l'escena musical d'Europa des de Nivelles [a la Bèlgica actual] a Nàpols»[25]. I encara: fou «un dels teòrics musicals més importants de tot el període del Renaixement»[26], com rebla En Jerry Bently.

No en tinc cap dubte. Com a un dels teòrics musicals més importants del Renaixement, En Tinctoris, va conèixer de prop la música catalana, la va poder valorar amb calma i, pel que fa a la guitarra, n'havia de poder emetre un judici ponderat i objectiu. Tant és així que, fins i tot, en llatí, esmenta la guitarra amb el nom de «ghiterra», que avui dia és un terme dialectal. Però que és molt possible que al segle XV tingués un radi d'ús prou més vast del que té avui dia. En Coromines ens reporta que «avui s'usa la forma gitár?, [amb] -á, quasi pertot en el Principat (on, per cert, tenia en la meva joventut molta menys popularitat que a les Illes i el País Valencià); però la forma amb è, que allà és rara si bé existent, té gran vivacitat i caràcter bastant general a les terres del Migjorn» i, sobretot a Mallorca, Menorca i l'Alguer, d'on en recull alguns d'exemples[27].

A més a més, per l'Armand Sanmamed, «el cert és que aquest instrument va tenir una gran difusió arreu de les terres catalanes durant els segles XV i XVI i, més enllà, les grans aportacions tècniques, didàctiques i compositives relacionades amb aquest instrument han vist la llum al nostre país»[28]. Així, de conformitat amb la Joana Crespí, «l'estreta vinculació del nostre país a la creació i desenvolupament de la música per a guitarra, ha contribuït a deixar de banda el tòpic segons el qual la guitarra és un instrument lligat únicament a un tipus de tradició musical espanyola, fet derivat, sens dubte, del suposat nexe que existeix entre aquest instrument i l'univers cultural hispanoàrab», que és com dir l'univers castellà[29]. I si bé aquesta autora creu que «és innegable la contribució hispànica [vol dir castellana] a les contribucions de caire guitarrístic», no per això s'està de subratllar que «no és menys cert que l'abundant aportació catalana a aquest sector de la creació musical és igualment important»[30]. A fi, doncs, d'il·lustrar-ho, porta a col·lació la figura i obra del músic valencià Lluís del Milà, de qui ens diu convençuda: «Al llarg del Renaixement, la guitarra té en el valencià Lluís del Milà i Eixarc[h] (1500-1561) un dels seus representants més qualificats. Educat musicalment a València, aviat formarà part de la cort d'artistes que Ferran d'Aragó, duc de Calàbria, reuní al seu palau de València». I rebla: «El seu Libro de Música de vihuela de mano Intitulado El Maestro (València 1535, segons la portada, 1536 segons el colofó) no és només la primera col·lecció de música per a viola de mà i guitarra sinó també la font més antiga

amb identificacions de “tempo”»[31].

En aquest sentit és il·lustratiu comentar com ja trobem a Catalunya des del segle XIV fins al XVI un munt de guitarrers i violers catalans. En Josep Prats, seguint el llibre d’En Joan Pellissa Guitarres i guitarrers d’escola catalana[32], ens n’ha facilitat una llista prou interessant a la seva conferència pronunciada al «18è Simposi sobre la Història Censurada de Catalunya», el dissabte 17 de novembre del 2018, amb el títol de «La guitarra: de catalana a flamenca». Segons ell, tenim En Pere Palau, documentat a Avinyó entre 1261 i 1364; En Johan de l’Arpa, que veiem a Catalunya entre 1371 i 1378; En Pere Devesa, operant a Barcelona entre 1379 i 1386, i que té l’«encàrrec per fer dos llaüts guitarrers i que els porti a Perpinyà»[33]; En Johan Comes, documentat a la mateixa ciutat al 1425. A la capital catalana també hi veiem encara entre 1401 i 1440 En Domènec Benditxo i entre 1492 i 1494 En Bartomeu Joan; i ja al llarg del segle XVI hi continuem trobant l’Antoni Mordenyach, En Melcior Gallard i el violer Salvador Allem[34].

És segurament per aquesta importància, que anem veient cada cop més el creixement de la guitarra a Catalunya, i que al Tractat Breu y Explicació dels Punts de la Guitarra, d’En Joan Carles Amat, s’hi parla sempre –com em fa veure el músic i guitarrista Toni Xuclà–[35], de la «Guitarra Catalana»[36], encara al 1586, quan va ser editat el llibre per primer cop a Barcelona[37]. Segons En Xuclà, s’hi «parla de guitarra catalana amb dibuixos d’acords. Tenia 5 cordes». També remarca que «hi ha un dibuix on ensenya escales, exactament igual que l’actual “tablatura”, 400 anys abans!». Indica que «una cosa és important remarcar: si hi ha dibuixos d’acords i d’escales –parla de com afinar-la i no hi ha partitures–, la forma de tocar havia de ser molt lliure! Hi havia d’haver una manera de tocar rítmica, amb cançons o melodies, on els guitarristes feien ja un paper similar al d’ara, rítmic-harmònic i solista ocasional. Si no, no tindria sentit aquest manual»[38]. El llibre de l’Amat té una importància històrica capital, puix, com assevera la Joana Crespí, «va ser el primer tractat amb el títol de Guitarra española de cinco órdenes...» i, per torna, encara, «sense aquest petit tractat no haguéssim tingut més notícies de l’existència de la guitarra a Espanya que les que donen alguns documents literaris i iconogràfics. Aquest és el primer tractat que ens parla de la guitarra de cinc cordes i de la tècnica del “raspeado”»[39]. Ho remarca sense embuts En Francisco Asenjo en afirmar que «el primer mètode de guitarra espanyola és degut a un català»[40]. I En Xuclà ho resumeix molt millor i amb una perspectiva ja universal: el llibre de l’Amat és «el primer llibre de guitarra de la història»[41], del qual, nogensmenys, no n’ha sobreviscut cap original, sinó que, com acostumava a passar al llarg del segle XVI[42], «la primera còpia que es conserva del llibre és d’una reedició en castellà del 1626, que avui es troba al Biblioteca Newberry de Chicago»[43]. Per això mateix, En Xuclà acaba arrodonint conspicu: «M’ensumo que hi havia una guitarra catalana i que després del 1714 desapareix aquest nom –enterrat!, sepultat!– i queda substituït per guitarra espanyola exclusivament. Crec que aquí hi ha coses a reivindicar i recuperar»[44].

Pimer foli del tractat «De la Guitarra Cathalana», dins del llibre d’En Joan Carles Amat Guitarra Española,y Vandola

Molt cert. Hi estic totalment d’acord. Cal reivindicar la guitarra catalana i la llengua catalana amb què va ser escrit el tractat i, potser, fins i tot, el llibre complet. És curiós, de retruc, que el títol sigui només «Tractat breu i explicació dels punts de la guitarra», però que el mateix titolet o foli informatiu, quan es repeteix a sobre de cada plana sigui, altrament, «De la Guitarra Cathalana».

Dos altres folis del tractat De la Guitarra Cathalana

Tot fa l’efecte que hagi passat quelcom amb el títol. Com si els censors no haguessin permès que això de la «guitarra catalana» donés sentit al tractat o al llibre sencer. L’Amat escriu un tractat sobre la guitarra catalana i ¿no pot dir que és un tractat sobre la guitarra catalana? I per què l’escriu en català, com mig camuflat a dins de l’obra general, però la resta del llibre és en castellà? Car, si com a català i com a escriptor català, podia escriure aquest tractat en la seva llengua pròpia, també hi podia haver escrit tot el llibre. De fet, sabem que el català era, conjuntament amb el llatí –que emprava per a temes mèdics[45]– la seva llengua literària, puix va publicar en aquesta llengua els seus Quatre Cents Aforismes Cathalans, al 1636, a Barcelona[46], tot i que no s’ha conservat cap exemplar d’aquesta primera edició[47]. Tornem-hi: si l’Amat escrivia i publicava en català, també podia haver editat el seu tractat musical sobre la guitarra en aquesta mateixa llengua. I, aleshores, si no ho va fer, jo crec que va ser per les més que conegudes exigències castellanitzadores de la censura inquisitorial, que en molts casos feia traduir l’obra sencera, però, en d’altres, només una part[48]. En analitzar la diguem-ne singularitat de les parts catalanes i castellanes del llibre de l’Amat, En Xuclà observa diligent: «Per una part, la catalana, tinc la sensació que ha de ser la primera: senzilla, directa, resumida i molt útil per a tothom, molt popular. La part castellana, que és posterior, o la reescriu o l’escriu algú altre. O la reescriu degut a l’èxit de la primera: és probable que acceptés fer una edició en castellà, és clar! Qui no voldria vendre llibres i ser famós? I si només pot ser en castellà, doncs l’home hi deuria accedir. Imagina-t’ho: és un inventor d’un sistema i

una eminència. Però, és clar: escriure en castellà tindria el seu peatge: fora vandola i fora guitarra catalana»[49]. És molt versemblant i factible. I tant. Majorment si tenim en compte un detall: que al títol general de l'obra expressa que el llibre tracta de l'«Explicació dels punts de la guitarra»[50] i que el tractat de la «guitarra catalana» també objectiva que s'hi parlarà «dels punts de la guitarra»[51]. Com si realment es tractés d'un mateix títol readaptat. Tot fa pensar, doncs, que de mica en mica s'anirien traduint les obres de teoria musical catalana al castellà, deixant algun indici de catalanitat, però esborrant la noció transcendental que la guitarra era un invent català o l'instrument dels catalans. El llibre de l'Amat n'és un exemple vivent: el tractat «De la guitarra catalana», tot i ser el mateix instrument, acabarà editant-se dins un llibre que ja du el títol de Guitarra Española, y Vandola. O almenys acabarà editant-se així a la primera edició que n'ha sobreviscut i, encara, per si fos poc, amb el nom esborrat de l'autor. La lluita per la terminologia i per rebatejar la guitarra era més viva que mai. I l'estat no va escatimar esforços perquè la substitució del terme fos totalment efectiu.

En Xuclà intueix que això podria haver-se esdevingut després del 1714. Però jo diria que el canvi de nom de guitarra catalana pel d'espanyola ja es va anar perpetrant al llarg dels segles XVI i XVII, ajudat també pel fet que sovint els catalans eren coneguts arreu per «espanyols». Ho acabem de veure. I tan sols a partir del 1714 se li va donar un aire de normalitat absoluta, sense debat. Sense retorn. Tot fa aquest efecte. Les dades històriques i filològiques ho semblen corroborar. Hi havia una guitarra denominada catalana, perquè es tocava a Catalunya i perquè els catalans la van «inventar». I, per això mateix, En Tinctoris només parlava que l'havia sentit tocar entre els catalans i les catalanes. Enlloc més. És una dada rellevant que, es miri per on es miri, no es pot amagar. No és que tan sols fos un invent seu –fet que es podria haver donat sobre un paper, en uns esbossos o en un país qualsevol–, sinó que, fonamentalment, sols ells la tocaven. Segons En Pellissa, En Tinctoris «no només descriu la guitarra, sinó que també diu d'on surt: de Catalunya»[52]. I insisteix: En «Tinctoris diu de la guitarra que és un invent dels catalans»[53]. La musicòloga franco-americana Isabelle Cazeaux ho reforça sense parpellejar: «La guitarra fou considerada un instrument espanyol, inventat pels catalans»[54]. I, encara que seguint l'opinió d'En Tinctoris, del mateix parer són En Don Michael i En Terry Burrows. Mentre el primer remarca que la guitarra «s'ha reclamat com un invent dels catalans»[55], pel segon «aquest instrument fou inventat pels catalans, els habitants del que és ara el nord-est d'Espanya»[56]. També En Joël Dugot[57], En Guillermo Díaz-Plaja[58] i En Josep Maria Mangado[59], per posar-ne només tres exemples, ho sostenen sense embuts. I la Gran Enciclopèdia Larousse, tot donant-ho per bo, li atorga encara un matís més especial i rellevant en confirmar que «En Tinctoris esmenta la guitarra com a instrument propi dels catalans»[60]. I, fins i tot, el musicòleg madrileny Adolfo Salazar, en un intent d'esbiaixar la informació reveladora d'En Tinctoris, també ho acaba afirmant, ja que subscriu que «En Tinctoris suposa que l'instrument és d'invenció catalana»[61], quan, de fet, ni ho «suposa», ni ho «conjectura», ni ho «sospita», ni res semblant: ho afirma serenament i convençuda amb totes les lletres i totes les seves conseqüències.

O sigui, que arribats aquí, puc confirmar que diversos autors contemporanis reconeixen que la guitarra és un instrument inventat pels catalans; i, encara, una altra font informativa va un xic més enllà i assegura que és propi dels mateixos catalans. Llavors, si ens cenyim al terme «propi» i l'interpretem tal com l'interpreta el Diccionari de la Llengua Catalana de la Fundació de l'Enciclopèdia, i acceptem que «és d'una persona» –o en aquest cas precís, d'una comunitat o nació– «amb exclusió de tota altra»[62]; o li atorguem el sentit que li dóna, així mateix, el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia, pel qual, «propi» és allò «pertanyent a algú que té la facultat exclusiva de disposar-ne»[63], hauríem de convenir que, a mitjan segle XV, la guitarra era un instrument exclusivament català. En Prats també ho remarca: «L'evidència que la guitarra és catalana és coneguda per tothom. Però si badem, l'aniran traient i ja estarà»[64]. Segons En Prats, l'ocultació del fet que la guitarra dita actualment espanyola té orígens catalans no és involuntari. I, així, a la presentació de la seva conferència sobre el pas de la guitarra catalana a flamenca, remarca: «Faré un recorregut històric fonamentat documentalment, tenint present la confusió que s'ha volgut crear pretesament per fer més dificultós demostrar o fer evident l'origen i evolució de la guitarra i les fonts reals que ho farien evidenciable». I reblava que, «si bé no s'ha aconseguit del tot, sí que ha fet molt de mal per al coneixement cultural i històric de Catalunya: així, es dóna el cas de moltíssima gent que desconeix el vincle de la guitarra amb Catalunya i, en canvi, la fan andalusa o flamenca»[65].

És possible –i avui és força cregut–, que algú, exactament en aquesta època precisa del segle XV, efectués certs canvis formals a la viola de mà fins que s'acabés semblant a la guitarra actual. És possible, encara, que passés de tenir 12 a 6 cordes i que, per això mateix, deixés de ser un instrument preciosista tocat per especialistes i esdevingués popular i accessible a tothom. I s'acabés dient «guitarra» perquè ja hi havia una tradició centenària d'anomenar guitarra aquesta mena d'instruments. Alguns autors creuen que això va succeir a Catalunya o va ser materialitzat per catalans en qualsevol dels seus estats, punt aquest que En Tinctoris malauradament no especifica. De tota manera, i tal com ens indica En John Griffiths, «cap a mitjan segle XV comencem a veure a la iconografia el començament del període d'experimentació i transformació de la viola antiga»[66], que, en alguna d'aquestes variacions, donaria la guitarra més moderna, com així sembla haver-ho copsat En Roberto Pajares: «A final del segle XV i començament del XVI sorgeix una nova guitarra, amb els costats corbats cap a dins. Aquesta guitarra desplaça l'anterior amb forma de llaüt i es

comença a semblar a la guitarra que coneixem al segle XXI»[67]. Que és el que jo també deia.

Així mateix, En Fernando Rodrigo considera que «la relació de la viola amb la guitarra és molt estreta, fins al punt que al segle XVI es pot parlar d'un tipus genèric de viola-guitarra. Són sobradament conegudes les afirmacions d'En Bermudo i En Fuenllana equiparant ambdós instruments, que només es diferencien en el nombre de cordes i en l'ús que se'n feia»[68]. O sigui, que ja tenim al segle XVI dos autors que identifiquen la viola amb la guitarra i un autor del segle XXI que parla d'un genèric «viola-guitarra» com d'un sol instrument. I que l'única diferència –com jo també vindico– era el nombre de cordes. D'acord amb En Pellissa, «el que sí que és clar és que, grans o petites, amb quatre ordres o amb set, tant les violes polsades com les guitarres segurament eren molt semblants o fins i tot iguals organològicament»[69]. I jo crec que arribaria un punt en què ja no es podria distingir una viola de mà d'una guitarra, com passaria amb el tractat d'En Lluís del Milà, del qual ja hem vist com la Joana Crespí ens deia que era un tractat sobre guitarra. A més a més, aquesta obra, intitulada El Maestro, va ser publicada a València al 1536 i, conté unes il·lustracions on, per més que l'autor ens asseguri que Orfeu està tocant la viola, segons es desprèn del títol del llibre, l'instrument ja és de tot en tot una guitarra moderna de sis cordes[70]. Sí: encara que l'instrument tingui 12 clavilles, és una guitarra de sis cordes.

Orfeu tocant la viola. Gravat del llibre El Maestro, d'En Lluís del Milà
(València, 1536)

I, conformement, passa a l'altra il·lustració del llibre, al foli iiij, on la viola torna a semblar molt fortament una guitarra, car, per més que hi hagi també 12 clavilles, hi és de nou representada, fins i tot, amb sis cordes:

Viola de mà de 6 cordes, idèntica a la guitarra actual, al llibre d'En Lluís del Milà, El Maestro (1536)

Aquest és un punt extremadament delicadíssim. Els instruments del llibre, són de 6 o de 12 cordes? I si són de 12, per què En Milà ens marca en aquest foli iiij només 10 notes? I, per si fos poc, per què ens diu que només hi ha sis cordes amb notes? Eren sis cordes dobles? O eren sis cordes senzilles? Ens trobem davant una badada del dibuixant? Són punts que ara mateix no sé resoldre.

En demanar-li a En Xuclà si m'ho pot explicar i ajudar a entendre, m'escriu de nou: «Respecte a les cordes: en primer lloc, n'he fet una lectura en què jo mateix tenia en ment que la vihuela (viola de mà) tenia 6 cordes (cordes dobles). Fins que al final de la segona lectura m'he adonat que en cap moment no diu que les cordes són dobles. Crec que hauria de ser bàsic mencionar-ho! Podria ser, efectivament, [que l'instrument de què parlem fos] de sis cordes, segons es desprèn del text»[71]. I prossegueix: «Quan [En Milà] explica l'afinació, ho fa de dues maneres, per punts de cant i l'altra, per distància de trast. Aquí ve un problema: el dibuix, lluny d'aclarir el tema, el complica, i de quina manera! Quan es refereix a punts de cant per afinar la viola, parla de distàncies musicals, com si les cantessis. Per exemple, si a la primera corda l'anomenessis La (qualsevol alçada de so), la segona ha de ser un Mi. Per això a la primera, en el dibuix, posa La i a la segona posa La-Mi (la distància entre la primera i la segona). Entre la quarta i la tercera, hi ha d'haver una distància de cant de tercera, com seria Sol-Si, sense que hagin de ser aquestes notes exactament. Tot plegat una mica imprecís»[72].

I, tot seguit, entra a valorar els dibuixos: «Per què dic que el dibuix ho complica? Perquè dibuixa la primera a dalt de tot, quan la primera és a baix de tot! És el mateix error d'algú que no en té ni idea o dels alumnes de preliminar: sembla lògic pensar que la primera és la que és més a prop dels ulls un cop tens la guitarra a la mà –la primera que trobes a la vista–. La primera és la que sona més agut i és físicament a baix de tot. Per tant, el dibuix és un turment: intenta dibuixar el text escrivint la distància d'aquests punt de cant, però amb les cordes al revés: la primera a dalt. Es nota que el dibuix no està fet per un guitarrista. Sembla més aviat que [algú] ha fet un dibuix amb les instruccions del guitarrista i ha suposat, com un no-guitarrista, que la primera s'ha de col·locar a dalt»[73].

I llavors anem a les cordes dobles: «Si en cap moment Milà no parla de cordes dobles, per què hi ha 12 clavilles? [Però] hi ha 12 clavilles i, segons el dibuix, la primera és una corda, la segona una corda, la tercera i quarta, 4 cordes alhora, i la cinquena i sisena, [són] senzilles un altre cop. Un despropòsit!». I si bé En Xuclà considera que «dibuixar cordes dobles seria una mica confós a la vista i poc pràctic», també es pot aventurar que, a la vista dels despropòsit que el dibuix delata, la guitarra fos dibuixada a partir d'un model anterior de viola o guitarra de dotze clavilles, però ajustada als recursos tècnics del nou invent de sis cordes. I això és el que –amb tots els desajustaments i incongruències iconogràfiques– podrien haver captat les il·lustracions.

En Xuclà continua reflexionant: «Milà ve de l'aristocràcia, on la viola representa la música "culta", la de la cort. Amb

l'afinació que planteja a El Maestro, [el seu] ha de ser un instrument que combina veus diferents i fa melodies, però harmònicament (els tòpics acords de guitarra) impracticables. L'afinació de la guitarra, la que figura al llibre d'Amat, és una autèntica revolució musical. Es podien fer veus diferents i melodies igualment, però els acords són molt fàcils. Això la fa molt popular. Imagina't la de cançons que es poden fer. Imaginem que en aquest moment les cançons de crítica a la cort porten un acompanyament senzill. Això els devia preocupar. I més si vénen de Catalunya. A partir de fets així és quan imagino l'interès a fer que la vihuela sigui més prestigiada que la guitarra i que la guitarra sigui considerada menor. Un intent d'imposar la vihuela que va fracassar. Fins que l'èxit de la guitarra és tan gran que no es pot dissimular de cap manera i el tractat d'Amat, que ja corre per les barberies (les autèntiques escoles de guitarra i cant) és assimilat i ampliat en diferents noves edicions, sense saber exactament si la mà d'Amat és al darrera»[74].

I, sobre el fet de si el dibuix és una guitarra o una viola, acaba reblant: «A la pregunta clau de si al llibre de Milà hi havia una guitarra i ha estat canviada per la viola, podria ser que s'hi veiés obligat. L'explicació seria que Milà, que està sota la protecció i mecenatge de la cort, escriu El Maestro parlant de la guitarra i és, d'alguna manera, obligat a imposar la vihuela pel que deia abans. Jo m'inclino més a pensar que aquí hi ha un xoc cultural dins un conflicte més gran: la cort i la vihuela d'una part, i el poble i la guitarra catalana de l'altra. I les víctimes són la vihuela i la guitarra, que són germanes, i Milà i Amat (dos grans músics de corda), que es troben en dos bàndols musicalment ficticis. I l'invent de la nova afinació és una revolució tan gran com The Beatles o la guitarra elèctrica. La qual cosa ens porta a la conclusió que els Beatles no serien el que són si no s'hagués inventat la guitarra catalana»[75].

Comptat i debatut, no m'estranyaria que, atès que des de la segona meitat del XV, aquesta antiga viola ja s'havia transformat en la guitarra moderna, mercès a les reformes que els catalans hi van aplicar; i atès que la guitarra ja era un invent i un instrument català reconegut arreu, els censors que reescrivien els llibres, no poguessin suportar aquest nou terme i el substituïssin pel ja superat i arcaic de «vihuela de mano». De fet, En Lluís del Milà era català i catalanoparlant i havia escrit el seu llibre d'El Cortesà en català, abans que la censura inquisitorial, un cop ja mort l'autor, el confisqués i el traduís al castellà[76]. I com en el cas anterior de l'Amat, el d'En Milà «era el primer llibre de música per a viola imprès a Espanya»[77], cosa que el feia doblement perillós.

Llavors, també es podria haver donat el cas que el llibre d'El Maestro de «vihuela de mano», seguint el mateix control inquisitorial, s'hagi pogut fer recollir i traduir també al castellà, com era habitual, i canviat el nom català de «guitarra» pel de «vihuela de mano», en el precís moment que la guitarra era l'instrument popular per excel·lència i s'estava expandint pel món. Això sí que hauria requerit un llibre de «guitarra», perquè la demanda ho exigiria. Un tractat de guitarra, ara que la guitarra era l'instrument de moda, hauria tingut més sentit que no pas un tractat sobre la viola de mà, que ja començava a ser un estri medievalitzant. Potser no ho sabrem mai. Però és una idea recurrent que se'm fa cada vegada més versemblant, atesa la personalitat lingüística catalana d'En Milà i donats els condicionants censors i l'odi dels inquisidors per tot allò que fes tuf de català.

En suport d'aquesta idea, vull aportar el que ens comenta la Pauline, que «al segle XVI la guitarra s'extingeix per donar pas a la guitarra espanyola»[78]. En Ramos ens en detalla l'esquela de defunció de la següent tenor: «Malauradament, malgrat l'enorme èxit com a instrument cortesà durant el Renaixement, l'apogeu de la viola a la música espanyola serà tan intens com fugaç. Des de final del segle XVI, quan la cultura renaixentista donava pas al Barroc, el sorgiment de la nova guitarra de cinc ordres i el seu èxit sobtat i desbordant com a acompanyant ideal de les danses cortesanes que es començaven a posar de moda entre l'aristocràcia, desplaçà fulgurantment la viola de les corts i palaus. Així, amb prou feines en dues dècades, la selecta viola serà deixada de banda per reis i nobles i substituïda en llurs salons per la popular guitarra, que, paradoxalment, havia estat considerada fins llavors com a instrument de la plebs»[79]. És a dir, que la viola desapareixerà de l'escena musical amb «el sorgiment de la nova guitarra». Però aquest fet no s'esdevindria pas a les acaballes del segle XVI, com subratlla En Ramos, sinó a la segona meitat del XV, com descriu magníficament En Tinctoris en atribuir la nova guitarra a un invent dels catalans. En aquest, sentit, i a fi d'explicitar-ho amb totes les lletres, ¿tenim algun testimoni que objectivi sense embuts que la viola va caure en l'oblit en el moment que es va inventar la guitarra?

Doncs, sí. Disposem del parer d'un autor contemporani, En Sebastian de Cobarruvias (1535-1613)[80], que, al 1611, edita el seu Tesoro de la Lengua Castellana o Española. El seu punt de vista és importantíssim i totalment significatiu, perquè ens parla ni més ni menys que de la modernitat de la guitarra i del desús de la viola, des del moment que apareix el nou invent. A l'entrada «Vigüela», escriu: «Aquest instrument ha estat fins als nostres temps molt estimat; n'hi ha hagut excel·lentíssims músics; però després que s'inventessin les guitarres, són molt pocs els qui es dediquen a l'estudi de les violes»[81]. I, un cop aclarit això, rubrica que la quasi total desaparició de la viola «ha estat una gran pèrdua, perquè en ella es posava tota mena de música puntada, i ara la guitarra no és més que un esquellot, tan fàcil de tocar, especialment en el rascat, que no hi ha mosso de cavalls que no sigui músic de guitarra»[82]. En Cobarruvias és més que explícit: des que, a la segona meitat del segle XV, s'ha inventat la guitarra, que no ha parat d'escampar-se arreu i de popularitzar-se d'una forma tan espectacular que fins i tots els mossos dels cavalls la toquen, mentre, que,

per contra, la viola ha caigut en l'oblit. De fet, el tractat de l'Amat, que apareixerà més endavant, ja no és ni de «viola», ni de «vihuela», ans de «guitarra». I la viola ni tan sols s'hi esmenta, com m'indica En Xuclà[83]. Però, en canvi, i sorprenentment, els altres tractats, presumptament editats a Castella al llarg del segle XVI, just en el moment que la viola, a parer d'En Cobarruvias, ja havia desaparegut del tot, no fan altra cosa que parlar de la viola i així ho manifesten els títols de sengles obres. Vegem-ho. L'atribuït a Luis de Narváez, del 1538, du per títol Los seys llibros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela[84]; el de l'Alonso Mudarra, del 1546, s'intitula Tres Libros de Musica en cifras para Vihuela[85], o el de l'Enríquez de Valderrábano, del 1547, que també porta per títol Libro de musica de vihuela[86]. I així mateix, s'editaran, fent referència explícita a la viola, les obres d'En Diego Pisador, Libro de Musica de Vihuela, al 1552[87]; el d'En Miguel de Fuenllana, Libro de Musica para Vihuela, intitulado Orpheniaca lyra, al 1554[88], i, finalment, el d'En Luis Venegas de Henestrosa, Libro de Cifra Nueva para Tecla, Harpa y Vihuela, al 1557[89].

Alguna cosa no quadra. I no quadra gens. ¿Com és que totes les obres editades a Castella, segons consta als llibres impresos en castellà, tracten de la viola just a l'època que la viola havia desaparegut i hi havia una febrada populista inenarrable per tocar la guitarra, que ja era, com diu En Xuclà, una autèntica revolució musical? ¿No serà que la confusió prové del desdoblament intencionat entre guitarra i viola de mà, que a Catalunya era el mateix, però que als llibres impresos, ja retocats i traduïts al castellà pels censors, es va desdoblar en dos instruments aparentment diferents?

Jo n'estic convençut. Ara, tanmateix, i sigui com sigui, En Milà editaria a València i l'Amat a Barcelona. Aleshores, si hi havia aquest interès tan massiu per la guitarra, ¿En Milà no ho sabria? I si, com és evident, n'estava al corrent, i era conscient de la gran demanda social que hi havia, i de com podria treure benefici econòmic amb l'edició d'un manual per a tothom, ¿no el faria? I, en canvi, i inexplicablement, ¿editaria un llibre sobre com tocar un instrument que no tocava ja gairebé ningú, com era el cas de la viola? Tornem-hi. Els mots d'En Cobarruvias són la dada que ens mancava per convertir les meves conjectures en certesa: que El Maestro d'En Milà havia de ser un llibre sobre la guitarra i que la censura el va traduir i el va convertir en un llibre sobre la viola. A hores d'ara també tinc el convenciment que els altres llibres de viola impresos a Castella, no serien altra cosa que llibres de guitarristes catalans desnaturalitzats i traduïts al castellà per la censura inquisitorial. En Prats, a la seva ponència al Simposi d'Arenys de Munt, ja suggeria que En Luis Narváez podia ser el mateix Lluís del Milà, desdoblat[90]. Però això ja és un tema a part. I, si puc, el tractaré en un altre estudi. Però per donar-ne només un parell de dades, deixeu-me apuntar que, per exemple, l'Alonso Mudarra, dedica el llibre al canceller aragonès «Luys Çapata»[91] i que el llibre I tracta de la «Guitarra al Temple Nuevo»[92]. O bé, que el llibre d'En Luis Narváez té privilegi imperial de venda «para Castilla y Aragon y Valencia y Cataluña por diez años»[93]. I, encara: tot i que l'obra d'En Valderrávano va ser estampada per En Francisco Fernández de Córdova, segons se'ns diu, a Valladolid[94], l'escut d'armes que hi apareix per dues vegades és el dels Cardona-Empúries[95].

Gravat del llibre d'En Valderrávano amb les armes dels Cardona-Empúries al peu

Si tenim també present l'Alonso Fernández de Córdoba tenia la impremta documentada a València al darrer terç del segle XV, on va estampar, conjuntament amb En Lambert Palomar, la Bíblia avui desapareguda d'En Bonafaci Ferrer[96], és lícit inferir-ne que molt possiblement el nom de «Valladolid» substitueixi, com de costum, el de «València». És millor, doncs, deixar-ho per un estudi més complet i minuciós, amb l'anàlisi de les dades biogràfiques de llurs autors, i fins i tot d'un acurada revisió lingüística dels textos, amb catalanades vistents, que ara mateix no sé ben bé quan el podré envestir.

Però, seguim. És cert que hom creu i defensa que la viola de mà era un instrument de sis cordes, mentre que la guitarra en tenia només quatre. Però, és clar: aquesta és una dada que podem aplicar a la guitarra antiga, perquè no sabem ben bé com era la guitarra inventada pels catalans, que ben bé podia haver tingut cinc cordes, o cinc cordes amb la cinquena doblada, que seria la sisena actual. I ja seríem al cap del carrer, per tal com cinc cordes amb la cinquena doblada podria ser perfectament la guitarra que toca Orfeu al llibre d'En Milà. Segons l'Ignacio Ramos, «el fet fonamental perquè la guitarra progressés artísticament i es convertís en un instrument amb presència als cercles musicals més selectes serà la incorporació de la guitarra al segle XVI d'un cinquè ordre doble de cordes»[97]. I pel que fa a aquesta innovació, afegeix: «Durant molt de temps s'atribuí la implantació del cinquè ordre a la guitarra a l'escriptor espanyol i gran aficionat de l'instrument Vicente Espinel (Ronda, Màlaga 1550 – Madrid, 1624), atès que els seus amics i col·legues Lope de Vega i Miguel de Cervantes així li ho assenyalaren en algunes de les seves novel·les, però aquesta teoria fou descartada posteriorment, ja que el músic Juan Bermudo cita guitarres de quatre i cinc ordres a la seva obra de 1555 Declaración de instrumentos, quan l'Espinel era només un nen»[98]. I conclou: «Certament, resulta difícil determinar quan es produí l'aparició de la guitarra de 5 ordres, tenint en compte que les guitarres de quatre i cinc ordres convisqueren durant gran part del segle XVI a Espanya, on, a més a més, existien violes de 5

ordres»[99].

Si llegim amb atenció el que acaba d'assenyalar En Ramos, ara serem conscients que la guitarra de sis cordes –o sigui: amb un cinquè ordre doblat– ja es tocava i era més que coneguda a mitjan segle XVI, on es va popularitzar arreu d'Espanya, tal com també ho recorda En Michael Kasha quan assevera que, «gradualment, guitarres amb 4, 5, 6 i 7 cordes aparegueren tot sent esmentades com a coexistents per En Juan Bermudo»[100] que ho fa –com ja sabem– al 1555. Però, és clar: abans ja s'havia fet popular a la Nació Catalana. Si aquesta incipient popularització pogués haver coincidit amb el llibre d'En Milà, tot tindria ara un sentit rodó. De fet, només estaríem avançant vint anys (fins al 1535) la data que ens forneix En Bermudo (1555) per a la primera guitarra de cinc ordres, cosa gens forassenyada. I al mateix temps jo podria continuar conjecturant que l'Orfeu del llibre d'En Milà tocaria la guitarra més que no pas la viola. I, per acabar, això també explicaria i donaria sentit al fet que la portada del llibre digui explícitament que és imprès al M.D.XXXV[101], però, en canvi, el colofó innovi que el llibre «acabose a.iiij.dias del mes de Deziembre Año de nuestra reparacion de Mil y quinientos treynta y seis» a la ciutat de València[102]. És a dir, que o bé hi ha hagut una edició al 1535, segrestada i avui dia desconeguda, o bé quan el llibre ja era a punt d'editar-se aquell 1535, amb la portada a punt, l'edició es va aturar per alguna mena de raó i no es va enllestir fins més d'un any després. Ara podem sospitar que es faria per traduir el llibre i per canviar el terme català i novitós de «guitarra» pel de «vihuela de mano», totalment inofensiu. Que som davant no tan sols d'una traducció, sinó d'una insidiosa deslocalització general de l'obra ho acaba d'assenyalar el «Pròleg», car se'ns hi diu que l'autor ha editat el llibre perquè el tingués tothom i que això ha estat com si, davant de la impossibilitat de quedar-se'l per a ell solet, l'hagués llançat a la mar per al gaudi universal. I acte seguit s'hi exposa que «la mar donde he echado este libro/ es propiamente el reyno de Portugal/ que es la mar de la musica»[103]. Cosa que contradiu frontalment el colofó, pel qual sabem que la mar on va llançar el llibre va ser el regne de València en particular o la Nació Catalana en general: «A honor y gloria de dios todopoderoso y de la sacratíssima virgen Maria madre suya y abogada nuestra. Fue impresso el presente libro de musica de Vihuela de mano intitulado el Maestro: por Francisco Diaz Romano. En la Metropolitana y Coronada ciudad de Valencia»[104].

Colofó del llibre El Maestro, d'En Lluís del Milà, on es diu nítidament que s'ha editat a València

A més a més, l'enganyifa s'acaba de desemmascarar perquè el monarca representat a la primera pàgina del llibre, per més que una llegenda remarqui que es tracta de l'«Inuictissimus Rex Lusitanorum»[105], és evident que som davant del rei Ferran II de Catalunya[106], perquè Joan III de Portugal té una fesomia totalment diferent i, a més a més, és representat quasi sempre amb barba. Vist el gravat per l'amic i investigador Pep Mayolas, em comenta que «la fesomia i el pentinat són de Ferran el Catòlic.

Joan III de Portugal, segons el llibre d'En Milà,1536 Joan III de Portugal. Cristóvão Lopes, 1552

Ferran II de Catalunya, cap al 1510. Anòmim Ferran II. Lletra d'En Colom. Florència, 1493

Si el llibre és de 1535, aquest pentinat jo diria que ja és del tot anacrònic, perquè l'emperador marcava tendència i, tant ell com Francesc I, com Enric VIII surten –que jo tingui present– amb barba als anys trenta. Fa l'efecte com d'una estampació que aprofités elements d'alguna edició anterior»[107]. I sobre l'escut que porta agafat aquest rei amb la mà esquerra, advera: «No sé si l'escut del rei també implica alguna cosa.

Ferran era representat amb un lleó coronat –crec recordar– com el de l'escut del Real Zaragoza CF. Aquí potser es tractaria més d'un griu... Però crec que a Ferran també se'l representa amb un griu coronat, oi? Tinc una referència navarresa on se li diu "Fernando el falsario, GRIFFON o uñas largas"»[108]. Si, exacte. En Faustino Menéndez Pidal ho confirma en dir-nos que, en algun cas concret, l'escut d'armes del rei Ferran «apareix sostingut per dos grius, suport aragonès»[109]. Però, amb tot, bo i que les imatges permetin elucubrar amb la simbologia del griu, el que és indubitable és que l'animal de l'escut reial també sembla molt una àliga imperial. I és, sobretot, una àliga imperial la que Ferran adoptarà a les seves armes en el moment de ser declarat rei de Sicília, a les Corts de Saragossa del 1468[110]. Per tant, si bé no podem descartar el griu, és molt més versemblant que siguem davant l'àliga del reialme sicilià.

L'àliga imperial coronada a les armes del regne de Sicília i sense corona a l'escut imperial de Ferran II

Tot plegat fa l'efecte d'un gravat elaborat amb elements de diverses edicions, bescanviant imatges, noms i símbols. I, per tant, també amb retocs i manipulacions duts a terme amb l'única finalitat d'esborrar el rei de Catalunya i els

catalans de la glòria universal del llibre.

Ferran el Catòlic com a «Rex Lusitanorum», en un gravat del llibre
'El Maestro'

I encara tenim més coses: les armes nacionals que es representen ara sota el rei Ferran, malgrat portar els escudets portuguesos, també contenen l'universalment conegut drac alat, del casal reial de Barcelona[111],

Armes del rei de Portugal al 'Livro d'Armeiro-Mor', datat el 1509

Armes del rei d'Aragó, al 'Libro da Nobreza e Perfeição das Armas', vers el 1522

mentre veiem totalment esborrat els senyals nacionals o personals de l'escut que hi ha a la portada[112]. I baldament sigui cert, com m'assenyala també l'amic i investigador Enric Guillot, que de tant en tant, trobem alguns escuts portuguesos amb la cimera d'un drac alat[113], no deixa, per contra, de ser un fet molt puntual i circumscrit a uns monarques molt concrets, mentre que a Catalunya el drac alat gairebé ha esdevingut el símbol per antonomàsia de la casa reial.

Portada del llibre El Maestro, amb els senyals de l'escut nacional (o personal) esborrats

Amb la qual cosa es pot tornar a inferir la possibilitat que també aquests símbols heràldics del llibre d'En Milà hagin estat manipulats a gratcient. És a dir, que, fins i tot fent creure que el llibre anava destinat al rei de Portugal i als portuguesos, s'ha volgut desvincular l'obra i el seu contingut de Catalunya i dels catalans.

Amb tot això ara mateix en ment, li envio els dos gravats que apareixen al llibre d'En Milà a En Toni Xuclà per si em pot orientar una mica i dir-me si Orfeu podia estar tocant una guitarra. I vet aquí la seva resposta: «Podria ser perfectament! Per mi hi ha aquests instruments que són el mateix: guitarra barroca i viola de mà (vihuela). A partir d'aquí segur que hi ha una lluita per apropiar-se de noms i fets. Si fem cas que hi ha una opinió general que la guitarra originalment té 4 cordes, això seria una viola de mà. Si fem cas que hi ha un instrument que es diu guitarra barroca, això podria ser una guitarra barroca; per tant, guitarra. Si entenem que en una època de confusió hi ha diferents noms –i això és important– sobretot geogràficament, podria ser una guitarra. Podria ser anomenada guitarra en alguns llocs, guitarra barroca en uns altres i viola de mà o vihuela en uns altres. Llavors la feina dels inquisidors és evident. També és important respecte al nom, entendre que la viola de mà era el terme i, més que el terme, una manera de tocar, més propera al poder. I la guitarra, totalment popular. Tots aquells documents on intervindrien els estaments propers al poder l'anomenarien viola de mà o vihuela (per allò de música culta) i els documents de les classes populars parlarien de guitarra. I si la guitarra catalana era popular i catalana, ho tindria tot per ser silenciada en aquells temps»[114]. Nogensmenys, el que el censor no va poder evitar és que als gravats, per raó de l'organologia, de les sis cordes i la forma de tocar l'instrument, es pot ja identificar, una vegada més, la viola amb la guitarra.

Aquesta viola en transformació constant, aquesta viola aguitarrada o guitarrenca, de la qual ja se n'ha dit «guitarra amb forma de viola»[115], va ser duta també pels catalans a Itàlia. D'acord amb En Jordi Ballester, «a mitjan segle XV es desenvolupa, dins el territori de la Corona d'Aragó, un nou cordòfon fruit de l'experimentació de constructors i intèrprets: la viola de mà. Es tracta d'un instrument autòcton que, al llarg del segle següent, s'estendrà per la Península Ibèrica i Itàlia, i esdevindrà un dels instruments més característics i significatius del Renaixement»[116]. Així mateix, segons l'Egberto Bermúdez, «València es convertí en el centre de difusió d'aquest instrument, tant cap a d'altres parts de la península ibèrica, com cap a Itàlia»[117]. Per En Woodfield, «la viola apareix a les pintures marianes de les dues escoles pictòriques més importants de la València tardo-medieval i del primer Renaixement, encapçalades per En Roderic d'Osona i el Mestre de Perea. Apareix també als treballs dels artistes actius a les illes mediterrànies de Mallorca i Sardenya, que en aquest període gaudien de vincles culturals propers amb València»[118]. Segons ell, trobem encara «una darrera notícia de músics del Nàpols aragonès tocant a Roma, datada del 1505, quan el diarista venecià Sanuto recordava que a la residència romana del Cardenal Grimaldi dos músics de Palerm, a Sicília, havien tocat «dues grans violes d'arquet amb grandíssima suavitat i gratitud de tothom»[119]. I acaba rubricant que, a més a més, hi ha una incontestable «evidència iconogràfica dels instruments espanyols a Roma durant el papat Borja; en efecte, una de les primeres representacions de la viola puntejada d'Itàlia es pot trobar a les mateixes estances habitades per En Roderic de Borja al Vaticà»[120].

Pinturicchio: músic tocant la viola de mà. Estances Borja
al Vaticà (www.pinterest.es)

És a dir, que les primeres imatges d'aquesta viola catalana a Itàlia s'immortalitzaran a les estances d'un papa català. Conseqüentment, si –segons es creu i s'afirma– la guitarra és una evolució de la viola de mà; i si la viola neix a València o a la Nació Catalana i s'expandeix pels mateixos territoris mediterranis catalans on es difondrà després la guitarra (Sardenya, Sicília, Roma i Nàpols), és que la guitarra també havia de ser un instrument català. I En Tinctoris tornaria a tenir raó.

Amb tot, si recapitulem i fem cas del que ens deien abans En Cobarruvias, que a partir del moment en què s'inventa la guitarra, a mitjan segle XV, la viola quasi desapareix i el nou instrument ho envaeix tot i es popularitza de manera espectacular; i si, de nou, tenim en compte el parer suara citat d'En Ballester i d'En Woodfield, que la viola apareix amb una força enlluernadora just també a mitjan segle XV i que al llarg del segle següent –el segle XVI– s'estendrà arreu d'Espanya i d'Itàlia, és que o bé els autors no saben què diuen o bé estem dient tota l'estona el mateix: que la guitarra i la viola de mà són el mateix instrument amb dos noms diferents i, potser, amb matisos tipològics diversos. Tan diversos com vulgueu. És una conjectura, és clar. Però una conjectura que resoldria el contrasentit anteriorment glossat, on se'ns diu que la viola de mà desapareix just al moment en què apareix la nova guitarra, però que, en canvi, aquesta mateixa viola de mà, apareixerà en el moment exacte en què s'inventa la guitarra i s'expandirà pels mateixos llocs on la guitarra també ho feia. Llevat dels qui ens diuen que la guitarra medieval desapareix en el moment no pas que s'inventa la guitarra moderna, sinó la viola de mà! Així ho exposa amb tots els ets i uts En Ballester, per qui, després de glossar iconogràficament la guitarra de la primera meitat del XV, subratlla: «Finalment, val la pena assenyalar que la guitarra que he descrit fins aquí pràcticament desapareix de la iconografia catalano-aragonesa a partir del darrer quart del segle XV, coincidint amb el floriment d'un nou instrument: la viola de mà»[121]. I això sense oblidar que també hi ha qui creu que la guitarra moderna –és a dir, la inventada pels catalans– és una evolució de l'antiga viola.

És des d'aquesta mateixa òptica, que En Castellanos de Losada, en comparar la cítola i la guitarra, apunta: «El famós poeta espanyol Juan de Mena, a la seva cobla 16, diu que Orfeu tocava la cítola o viola, sense fer diferència entre ambdós instruments. No havent-hi diferència notable llevat que la guitarra s'arma amb cordes de budell i aquelles amb cordes de metall estirat»[122]. Si ara poguéssim acceptar que la guitarra i la viola fossin el mateix instrument, amb variants organològiques diverses, tot començaria lluminosament a encaixar. De fet, En Pellissa ens advera que «la paraula viola, equivalent en català (i portuguès) a l'espanyol [vol dir castellà] vihuela, designava un instrument de corda. Simplement i sense més especificitat. En espanyol [en castellà, és clar] es troben les vihuelas de mano i les vihuelas de arco, però en català no és així, ja que la paraula viola normalment es troba sense acompanyants o en comptades ocasions com a viola d'arc. I això, què vol dir? Que no podem saber si quan trobem escrit viola és un instrument gran, petit, amb quatre ordres o amb set, tocat amb arc, tocat amb plectre o tocat amb els dits. Dins de l'instrument medieval català, les violes eren instruments d'arc, i els de corda polsada es deien llaüts, cítoles o guitarres»[123]. Llavors, si fem cas d'En Pellissa, tornem a tenir present que la guitarra és una viola polsada, però una viola al cap i a la fi.

Aprofundint en aquest vessant de la identitat dels dos instruments, En Ballester assegura que «sembla que el tamany de la viola de mà era variable. Tant la iconografia del mateix segle XV com els tractadistes hispànics del segle següent ratifiquen aquesta diversitat de tamanys»[124]. I postil·la que «existeixen notables diferències entre les representacions catalogades»[125]. La qual cosa torna a aportar sentit al fet que una d'aquestes formes de la viola de mà es va poder anomenar perfectament «guitarra», entre d'altres raons, perquè també «el claviller de la viola del segle XVI, [serà] caracteritzat per un angle d'inclinació molt menor, proper al de la guitarra actual»[126] i també perquè una de les tipologies de la viola de mà «tenen la cintura amb els costats lleugerament corbats (semblant a la guitarra actual), que esdevé la forma "clàssica" de la viola de mà del segle XVI»[127]. A més a més, En Ballester assegura que «ens podem plantejar, per tant, que al segle XV s'utilitzés una afinació [de la viola de mà] basada en l'interval de quarta amb tercera entre les cordes centrals. De fet, aquesta seqüència és la que proposa Bermudo per a la guitarra renaixentista»[128]. Finalment, i atès que, per aquest mateix estudiós, hi ha tres models principals de violes de mà catalanes i que, a partir del tercer quart del segle XV –just en el moment que s'inventa la guitarra– «l'instrument de dimensions mitjanes esdevé l'únic model iconogràfic»[129], és que molt possiblement la guitarra seria aquesta viola mitjana.

En Griffiths és, sobre aquest particular, també molt explícit: «Segons proposa En Woodfield, foren violers aragonesos [vol dir catalans] els qui durant l'època d'Isabel la Catòlica [però també –és clar– del rei Ferran], començaren un procés d'experimentació que transformà les violes tradicionals en nous models de diferents mides i formes. Canvis d'aquest tipus generalment resulten de la interacció entre sonadors i constructors, els uns impulsant els altres a explorar noves possibilitats musicals i organològiques». I continua: «La iconografia d'aquest període dóna fe de les

noves i diverses maneres de tocar les violes, no només recolzant l'instrument al braç, sinó subjectant-lo entre els genolls, sotmetent-lo entre les cames, també polsant-lo o rascant les cordes amb una pua o amb la mà. Tal vegada sigui aquesta la raó per la qual el teòric Johannes Tinctoris, des del seu lloc avantatjat de Nàpols, cruïlla de les cultures italianes, franceses i espanyoles, es refereix a la viola de mà com a hispanorum invento»[130], cosa que ja havíem après. I acaba reblant: «Evidentment, l'èxit dels experiments produí una ràpida ampliació del territori on es coneixien aquestes noves violes, i sortiren de la Península [Ibèrica] cap a les Illes Balears, les illes de Sicília i Sardenya i altres parts d'Itàlia políticament enllaçades amb Espanya»[131], però llavors no pas amb Castella. Així, pel que fa a Malta, ho ha rubricat l'Anthony Luttrell: «La noció que hi hagué un període "castellà" a la història maltesa no té justificació real»[132], perquè, efectivament, és una «irrealitat».

Des d'aquesta òptica, ara és completament entenedor que, com també conclou En Griffiths, «contribuïren a aquesta difusió [de la nova viola a Itàlia] el domini aragonès de Nàpols des del 1442 [que ja sabem que és un domini netament català], llaços matrimonials amb famílies italianes poderoses com els Este a Ferrara i altres fets significatius com l'elecció d'En Roderic de Borja com a papa Alexandre VI al 1492»[133]. Tot el context històric és un context català i serà dins d'aquest entorn on viatjaran i arrelaran la viola i la guitarra. El que vindico aquí, doncs, és que serà aquesta guitarra catalana la que s'expandirà pel món amb el simple nom de guitarra, guitarra catalana o guitarra espanyola –mai castellana, vull insistir-hi–, però, com ara ja sabem, inventada pels catalans.

Segurament també per aquest motiu, i en un intent de desvincular els catalans dels seu propi invent i de la pròpia exclusivitat, a la Maricarmen Gómez li sorprèn enormement que «tots els guitarristes de la primera meitat del segle XV de què es té notícia fossin oriünds del regne de Castella»[134]. Sí, totalment inversemblant. Com en tants aspectes de la nostra història, el fet sembla fruit de la manipulació documental. Tant és així, que aquesta musicòloga en parlar del primer guitarrista «castellà» conegut, l'esmenti ja amb el cognom esborrat («Rodrigo de la guitarra») i l'ubiqui nogensmenys a la Cort dels reis catalans[135], on se'l coneix també com En «Rodriguet de la guitarra»[136], ja amb el nom en català, deduïblement perquè tenia casa a la ciutat de València[137]. I jo suposo que per tot plegat l'Higini Anglès és del parer que «l'esmentat Rodrigo de la guitarra fou un dels ministrers que es féu estimar més a la cort d'Aragó»[138]. Però, per si això encara no fos prou per delatar la suplantació de nacionalitat que m'imagino, aquesta erudita barcelonina comenta que li crida fortament l'atenció el seu nomenament com a cònsol de la ciutat de Palerm[139]. Ara bé, no pas com a «cònsol català», en una ciutat que acollia un dels consolats catalans més importants de Sicília –el primer que hi van crear i que tenia jurisdicció sobre tota l'illa i regne–[140], sinó sorprenentment com a «Cònsol de castellans»[141]. Llavors, si la guitarra va ser un invent català, que tocaven els catalans i que els catalans van exportar també a Sicília i als seus estats d'Itàlia, la seva presència i el pes, doncs, dins de la musicalitat maltesa també s'hauria de comptabilitzar com una altra més de les aportacions culturals catalanes, ja que l'Alexander Bellow ens confirma que aquest instrument «des d'Espanya va viatjar a Malta, Constantinoble, Egipte i Terra Santa»[142], tots ells països sobre els quals Catalunya va exercir una immensa influència comercial i política, especialment a Malta.

Després de trenta anys d'estudis i publicacions sobre la censura aplicada a la història de Catalunya relacionada amb els primers temps de les descobertes i conquestes americanes, ara puc dir i defensar que En Cristòfor Colom era català[143] i que els mariners que van anar amb ell als primers viatges transoceànics, també[144]. Els catalans van organitzar políticament i jurídica el Nou Món tal com ho feien en els seus estats europeus: a base de virreis, virregnats i audiències virregnals[145]. Hi vam exportar el comerç[146], la navegació[147], la indústria[148], la cuina[149], la religió[150], l'art[151], les lleis[152], la moneda[153], la indumentària[154], les festes populars[155], les banderes[156], la llengua[157]. I, per descomptat, la música i, com era natural, un dels seus instruments més populars i característics: la guitarra. En Bernat Carbó ha estat potser l'únic músic i estudiós que s'ha adonat, després d'una recerca exhaustiva, que la majoria d'instruments que se citen a les històries dels primers cronistes d'Índies, existien ensems a Catalunya. I, després d'anar-los exposant un a un, rubricava: «De moment, el que queda clar és que els mariners que van anar en els primers viatges colombins duien instruments ben coneguts i molt utilitzats a Catalunya»[158]. D'acord amb l'Augusto Ramírez, al primer viatge transoceànic, «En Colom no portava únicament instruments bèl·lics per defensar-se d'alguns pirates a bord de les tres naus», sinó que «duia la guitarra renaixentista, prima donna de l'Espanya del segle XVI i gran part d'Europa»[159]. Hi insisteix l'Olga Fernández en innovar que «viola i guitarra naveguen amb els conqueridors fins al Nou Món»[160]. O, tal com ho expressa En Radamés Giro, a Amèrica, la guitarra «es remunta en els seus orígens al moment mateix de la conquesta pels conqueridors espanyols»[161], i, «després de la seva arribada al Nou Món, la guitarra es convertí en companya del payador argentí, del huaso xilè i del guajiro cubà»[162].

Atès que la guitarra, com hem vist, ja era molt popular arreu dels estats de Catalunya en el moment que En Colom va salpar cap al Nou Món, aquí va esdevenir també un instrument popular ja des dels primers temps. I això només podia passar si van ser catalans els qui la hi van portar, tal com havien fet abans arreu dels seus dominis mediterranis. Però també, fins i tot, a Anglaterra. Tenim constància que «l'existència d'una guitarra de 4 ordres està testimoniada per un nombre important de manuscrits des dels temps d'Enric VIII»[163], el qual «tenia més de vint guitarres a la seva

col·lecció d'instruments musicals del palau de la cort de Hampton»[164]. No deixa de ser simptomàtic que les primeres guitarres modernes documentades a Anglaterra provinguin precisament de la cúria del marit de Caterina d'Aragó –filla de Ferran II de Catalunya–, la qual va crear una autèntica cort humanística a Anglaterra, envoltada de catalans, entre els quals hi sobresurt En Lluís Vives, amb qui va tenir una fructífera amistat, que En Félix de Llanos ha estudiat a fons[165], i amb qui parlava en català, segons ens fa observar En Francesc Garrido[166] i es desprèn d'una carta del filòsof valencià a un destinatari desconegut, datada al novembre del 1528[167]. Si faig l'afirmació que faig i sostinc que la guitarra va arribar a Anglaterra per mitjà dels catalans, no és només per raó de l'entorn catalanesc de la reina Caterina, sinó també perquè «després que Enric VIII d'Anglaterra morís al 1547, l'inventari dels seus instruments incloïa "quatre guiternes amb quatre estoigs: se les anomena violes espanyoles»[168]. És, per tant, incontestable que les guitarres que tenia Enric VIII eren dites «violes espanyoles», cosa que pressuposa que tenien origen espanyol i, de retruc, explicita que guitarra i viola eren noms intercanviables. Com que l'únic focus espanyol prou sòlid a la cort anglesa era el que s'havia creat a l'entorn de la reina Caterina d'Aragó (no pas de Castella), que es va significar com a mecenes i protectora de la cultura renaixentista[169]; i, per torna, ha quedat més que demostrat que la viola espanyola no és altra cosa que la viola catalana que aquests portaran també a Itàlia i arreu on vagin, cal deduir, en conseqüència, que les guitarres espanyoles d'Enric VIII només podien ser les guitarres catalanes.

Així, com que, a més a més, som sabedors que hi ha pintada una viola amb forma de guitarra[170] o una «guitarra amb forma de viola»[171] a la representació de la «Mare de Déu amb el Nen i àngels músics» de l'església parroquial de Castelsardo[172], datada al 1500, això vol dir que abans d'aquesta data la guitarra (en tant que guitarra o amb forma de viola) ja havia arribat Sardenya i hi havia arrelat pregonament. Semblantment, també tenim notícia que «el mateix Cèsar Borja tocava algunes vegades la guitarra als seus apartaments del Vaticà»[173]; i, per torna, sabem que a l'entorn del 1504 s'havia introduït a Nàpols[174], on a «la segona meitat del segle XVI la guitarra espanyola de cinc ordres s'hi feia servir algunes vegades per acompanyar el cant a les primeres òperes florentines»[175], no ens costa gens tornar-la a veure en aquells regnes i estats dominats pels catalans.

Amb tot, una variant de la guitarra catalana, donarà a Itàlia, a cavall dels segles XVI i XVII, la «chitarra battente»[176], si bé l'Alfonso Toscano considera que «ja és present al territori nacional [italià] a final del segle XIV»[177]. És una guitarra quasi idèntica a la guitarra catalana, però amb 10 cordes de 5 ordres dobles i el fons un xic bombat. I, sigui com fos, tant si va néixer a final del segle XIV com si ho va fer al llarg del segle XVI, el que queda patent és que aquest «instrument va ser adoptat per la població del centre i del sud d'Itàlia»[178]. L'Eugenia Levi afirma, així mateix, que a les acaballes del segle XIX, tan sols es tocava «a tota la Itàlia meridional i a Sicília»[179], dada que ens remet just als mateixos llocs on es van instal·lar els catalans. De fet, encara que En David Puerta reconegui que «tenim motius per dubtar que [aquesta guitarra batent] ni tant sols hagi estat coneguda a la península ibèrica»[180], els estudis d'En Pellissa ens mostren com ja al segle XVII es fabricaven a Catalunya, per bé que amb el fons pla, guitarres de 10 cordes de 5 ordres dobles[181], que mostren unes concomitàncies evidents amb la guitarra batent italiana.

Chitarra battente de 10 cordes (en.wikipedia.org)

Amb la poquíssima informació que a hores d'ara tenim a Catalunya sobre aquestes guitarres de 10 cordes, no puc aventurar res. No sabem si són influència de les italianes o que, per contra, aquestes últimes són l'evolució d'unes de catalanes, de les quals no en tenim notícia, llevat que les antigues guitarres fossin de 10 o 12 cordes, abans que s'inventés la moderna de 5 i 6, cosa que la posaria a l'abast de tothom. Tanmateix, el que sí que es pot observar d'una faisó ben transparent és que, entre les unes i les altres hi ha una relació innegable. Amb la qual cosa tornem a trobar un nou element probatori del fet que la guitarra podia haver estat verament un invent català, puix, a més a més de difondre's pels estats itàlics dels catalans, va donar-hi també lloc a una variant organològica com la comentada «chitarra battente».

I ja som al cap del carrer. Fins aquí hem vist com la guitarra catalana es va difondre a Itàlia, per Roma, Sardenya, Sicília i Nàpols, precisament en aquells regnes o estats conquerits per catalans o on els catalans hi van exercir un poder especial, tot creant-hi, fins i tot, variants instrumentals que es van dir també igual. I hi va constituir tant un senyal de la seva presència nacional com una forma d'expressió de la seva cultura. Aleshores, si la geografia itàlica catalana es pot mesurar i definir a través de la guitarra; i la guitarra marca, alhora, l'espai català en aquesta península, és de còngrua deducció que si a Malta s'hi va desplegar també la guitarra, és que el fet ens tornaria a indicaria d'una banda, el domini polític i humà dels catalans en aquesta illa, com, de l'altra, que la guitarra havia de ser un instrument de procedència catalana.

En aquest sentit, la música tradicional a Malta, acompanyada amb cant, s'anomena ghana[182]. I aquesta s'acostuma a tocar amb guitarra. Tant avui dia com en temps pretèrits. Assegura la Josephine Ebejer que «el cant del ghana maltès, ha estat durant segles amb la nació maltesa»[183]. Per tant, té molt de sentit que els musicòlegs maltesos

objectivin que «la guitarra del ghana és modelada sobre la guitarra espanyola»[184] o que «el ghana maltès és cantat amb acompanyament musical, avui només amb guitarres d'origen espanyol»[185]. Amb la qual cosa tenim la guitarra com a expressió de la més profunda música popular maltesa. Però, és clar: la guitarra d'origen hispà, que ja sabem que era catalana. Amb aquest origen en ment, ara és molt més fàcil d'entendre, com subscriu l'Eusebi Ayensa, per què, «a més a més de Xipre i de Menorca, la guitarra acompanya també sempre els versificadors de Sardenya i Malta en els seus combats poètics»[186]. Fa tot el sentit del món, sobretot si tenim present que el ghana també és un combat poètico-musical. I ara també és molt més senzill que mai capir per què el primer solista dels cantants del ghana es diu ni més ni menys que «prim»[187] o «il-prim»[188], amb el mateix significat que té la paraula catalana «prim» per indicar el «primer»[189] o principal: en aquest cas, el cantant principal. I per bé que En Francesc de Borja Moll reconegui que «en el llenguatge modern el mot "prim" no té vitalitat», també consigna que «es conserva en els jocs de nois (Lo prim, en el Camp de Tarragona, és el jugador a qui pertoca començar el joc), i en algunes locucions estereotipades»[190]. Que seria com dir, en el camp musical maltès, que el prim és la veu principal. I és, efectivament, així. A més a més, el ghana en d'altres temps s'havia acompanyat també d'un sac de gemecs i d'un tamborí[191], fet que evoca, ni que sigui diluïdament, la catalana cobla de tres quartans, on tres músics sonaven el flabiol i tamborí, la tarota (o la gralla) i el sac de gemecs[192]. Que podem ser davant d'una nova aportació de la cultura musical catalana, ho tenim en el fet que el sac de gemecs, igual que en català, en maltès es diu iz-zaqq[193].

I encara vull aportar una altra dada reveladora: el ghana s'havia acompanyat, així mateix, amb un petit orguenet, que rep el nom maltès de l-argunett[194], pronúncia deformada evident del terme català orguenet o organet, del qual en podem veure un pas intermedi en el fet que dels orguinells (estris fets d'espart, de canyes o de vímets, per portar càrrega a l'esquena d'una bèstia) se'n diguin també arguenells o arganells[195], amb una a ben marcada. Per l'amic i filòleg Jordi Prenafeta, «el fenomen que hauria generat aquesta variació morfològica del mot català orguenet a "argunet", si fos el cas, seria una simple metàtesi vocàlica a partir de la pronunciació en català oriental /u???'n?t/. La metàtesi és el fenomen articulatori pel qual s'intercanvien dues síl·labes, dues consonants o, com en l'hipotètic cas que planteges, dues vocals. És un procés natural de variació lingüística habitual arreu del domini lingüístic català, i especialment freqüent en el català de l'Alguer»[196]. Al Principat, així mateix, també s'ha donat el mateix fenomen d'intercanvi fonètic en el cas del mot «llonganissa» (pronunciat amb u/a), que en diverses comarques es diu, però, «llangonissa» (dit amb a/u).

En el moment de tancar aquest estudi no he pogut trobar cap vella fotografia ni cap gravat d'aquests argunetts que els maltesos tocaven antigament per acompanyar el ghana, però tot fa suposar que havia de ser un petit orgue que es podia dur a sobre, penjat al coll o arrepenjat sobre els genolls. Si fos realment així, com tot ho sembla indicar, la seva etimologia catalana es podria avalar molt més, per això com sabem de l'existència dels «òrguens de coll» a la Catalunya pretèrita, ja al 1389[197]. En Moll ens innova que «es començaren a construir des del sigle X» i que «fou uns instrument molt usat en Catalunya i Aragó»[198]. I, com és de suposar, «s'anomenava orgue de coll el que es penjava al coll del organista que el sonava; ab la mà dreta feya funcionar la manxa y ab l'esquerra feya funcionar les tecles d'un teclat molt reduhit»[199].

Llavors, i en resolució, si l'entorn instrumental del ghana es podia vehicular a la llengua catalana o a la seva cultura musical popular, perquè hi ha o hi havia un zaqq, un tamborí, un argunett, i el cantant principal es diu il-prim, la guitarra que els acompanya amb més raó podria provenir de Catalunya i ser la més que repetida guitarra catalana que he defensat fins aquí. I, malgrat que «els entesos diuen que ghana és una combinació de la famosa balada siciliana barrejada amb tons àrabs»[200], En Manel Capdevila pondera, per contra, que «s'assembla molt al lamenti sicilià, però també a la música mallorquina o a la música de la ribera de l'Ebre, fins i tot en l'ús de guitarra i guitarró»[201], que ell també considera catalans i que de Catalunya van passar a Itàlia[202].

En Coromines en aquest aspecte és ben assertiu: el mot guiterra «del català va passar al sard (no pas del sard a l'alguerès)»[203]. La qual cosa indica, de retruc, que no hi va entrar a través d'Itàlia. I insisteix: «Ja vaig demostrar en el Diccionario Crítico Etimológico Castellano l'error dels qui creien que aquest arabisme [el terme guitarra] havia entrat a Europa per Itàlia, quan en realitat fou per la nostra península; no és que allà no pogués haver-hi també admissió directa del mot aràbic (com suggereix la ch- de la forma chitarra, que ja apareix en un autor del s. XIV), però la porta principal fou la nostra (i és eloqüent el testimoni citat del s. XV [En Tinctoris], venint de Nàpols)»[204]. I, en aquest sentit, reblava: «A Itàlia, en el s. XV, es tenia aquest instrument com una invenció catalana; per cert, donant-lo en la forma guiterra, que avui ha quedat principalment com a balear i valenciana»[205]. Llavors, i en resolució, com que el nom va entrar acompanyant l'instrument musical, si aquell venia de Catalunya, on es va inventar, aquest, irrevocablement, també. I algunes músiques, melodies i cançons van fer la mateixa via. I van passar de Catalunya a Sardenya, Nàpols i Sicília. Segurament per això, la Ruth Amaira està convençuda que el ghana «probablement té els seus orígens a la tradició espanyola i els seus vincles amb la propera Sicília»[206]. Doncs, això: si el ghana i la guitarra amb què s'acompanya pot tenir els seus orígens a l'Espanya que durant segles va estar relacionada amb Sicília, és que el ghana pot tenir uns orígens catalans, i la guitarra maltesa, dita també guitarra espanyola, no pot ser res més que

una guitarra catalana.

Jordi Bilbeny

NOTES I BIBLIOGRAFIA

[1] Cf. «Folk Songs and Musics from Malta»; web Folk Ways; https://folkways.si.edu/folk-songs-and-music-from-malta/world/album/smithsonian. MICHAEL KASHA, «A new look at the history of the clàssic guitar»; Guitar Review, 30 (1968), p. 11.

[2] Vg. ARMAND SANMAMED, «La guitarra catalana», “Sabies que...”, núm. 127, 30 d’abril del 2010, web de la Fundació d’Estudis Històrics de Catalunya; http://www.histocat.cat/index.html?msgOrigen=6&CODART=ART00865.

[3] Cf. MARIANO SORIANO FUERTES, Historia de la Música Española desde la Venida de los Fenicios Hasta el Año de 1850; Madrid, Establecimiento del Sr. Martín y Salazar, i Barcelona, Establecimiento tipográfico de D. Narciso Ramírez, 1856, Tom Tercer, p. 208.

[4] Cf. RONALD WOODLAY, «The Printing and Scope of Tinctoris’s Fragmentary Treatise De Inventione et Usu Musice», Studies in Medieval and Earl Modern Musica; editat per Iain Fenlon, Early Music History-5, versió impresa digitalment, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, p. 243.

[5] Cf. HYGINI ANGLÉS, Scripta Musicologica; a cura de Joseph López-Calo, Raccolta di Sdudi e Testi-132, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1975, vol. II, p. 929.

[6] FRANCESC MAGRINYÀ, imeil personal datat el 21 de febrer del 2019.

[7] Cf. JOAN COROMINAS – JOSÉ A. PASCUAL, «Guitarra», Diccionario Crítico Etimológica Castellano e Hispánico; Editorial Gredos, Madrid, 1980, vol. III, p. 278-279.

[8] Cf. J. COROMINES, «Guitarra»; ob. cit., vol. IV, p. 743.

[9] FLOCEL SABATÉ i CURULL, «Els objectes de la vida quotidiana a les llars barcelonines al començament del segle XIV»; Anuario de Estudios Medievales, 20 (1990), p. 91.

[10] J. COROMINES, «Guitarra»; ob. cit., vol. IV, p. 743.

[11] HIGINI ANGLÈS, La música a Catalunya fins al segle XIII; Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1988, p. 85.

[12] IGNACIO RAMOS ALTAMIRA, Historia de la guitarra y los guitarristas españoles; Editorial Club Universitario, Sant Vicent del Raspeig, 2005, p. 14.

[13] H. ANGLÈS, La música a Catalunya fins al segle XIII; ob. cit., p. 85.

[14] Cf. H. ANGLÉS, Scripta Musicologica; ob. cit., p. 766.

[15] JORDI BALLESTER i GIBERT, Els instruments musicals a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons; Coneguem Catalunya-32, Els llibres de la Frontera, Sant Cugat del Vallès, 2000, p. 51.

[16] MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ, La música medieval en España; Kurt und Roswitha Reichenberger, Kassel, 2001, p. 314.

[17] SANT VICENT FERRER, Sermons; a cura de Gret Schib, Editorial Barcino, Barcelona, 1975, p. 54.

[18] Cf. IAN WOODFIELD, The Early History of the Viol; Cambridge University Press, versió impresa digitalment, Cambridge, 2006, p. 32.

[19] FRANCESC MAGRINYÀ, imeil personal amb data 15 de febrer del 2019.

[20] JÚLIO RIBEIRO ALVES, «Origins of the Guitar», web brewminate, 22 de març del 2017; https://brewminate.com/origins-of-the-guitar/

[21] BASILIO SEBASTIAN CASTELLANOS DE LOSADA, Discursos Histórico-Arqueológicos sobre el Orígen, Progresos y Decadencia de la Música y Baile Español; Imprenta á cargo de D. Antonnio Perez Dubrull, Madrid, 1854, p. 850.

[22] JORDI RUBIÓ i BALAGUER, Història de la Literatura Catalana; Biblioteca Abat Oliba-40, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985, vol. II, p. 61.

[23] JOSEP PRATS, «La guitarra: de catalana a flamenca»; ponència presentada al 18è Simposi sobre la Història Censurada de Catalunya; web de l'Institut Nova Història; https://www.inh.cat/arxiu/vid/18e-Simposi-sobre-la-Historia-censurada-de-Catalunya/2018-S-INH-Josep-Prats.

[24] H. ANGLÉS, Scripta Musicologica; ob. cit., p. 929.

[25] CHRISTOPHER PAGE, The Guitar in Tudor England. A Social and Musical History; Cambridge University Press, Cambridge, 2015, Appendix F, p. 204.

[26] JERRY H. BENTLY, Politics and Culture in Renaissance Naples; Princenton University Press, Pincenton, 1987, p. 75.

[27] JOAN COROMINES, Diccionari Etimològic i Complementari de la Llengua Catalana; Curial Edicions Catalanes – Caixa de Pensions «La Caixa», Barcelona, 1990, vol. IV, p. 744.

[28] A. SANMAMED, ob. cit.

[29] [JOANA CRESPÍ], «La guitarra als Països Catalans»; La guitarra als Països Catalans. Exposició commemorativa del 150è aniversari de la mort de Ferran Sors (1778-1839), Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1989, p. 5.

[30] Ídem.

[31] Ídem.

[32] JOAN PELLISSA i PUJADES, Guitarres i guitarrers d'escola catalana. Dels gremis al modernisme; Amalgama Textos-2, Amalgama Edicions, Berga, 2013, p. 27-37.

[33] J. PRATS, conferència citada.

[34] Ídem.

[35] TONI XUCLÀ, imeil personal datat el 8 de juny del 2014.

[36] [JOAN CARLES AMAT], «Tractat Breu, y Explicació dels Punts de la Guitarra, en Ydioma Cathalà», dins Guitarra Española, y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco Ordenes; Joseph Bró, Estamper; Girona, [1745], p. 39-54.

[37] Cf. «Carta del Padre Maestro fray Leonardo de San Martin al Autor», dins Guitarra Española, y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco Ordenes; Joseph Bró, Impresor; Girona, [1639], foli s/n.

[38] T. XUCLÀ, imeil citat.

[39] [J. CRESPÍ], ob. cit., p. 6.

[40] FRANCISCO ASENJO BARBIERI, Documentos sobre música española y epistolario; Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988, vol. II, p. 219.

[41] Vg. «Toni Xuclà i la guitarra catalana»; Enderrock.cat, 29 de setembre del 2014; http://www.enderrock.cat/noticia/9548/toni/xucla/guitarra/catalana.

[42] Vg. JORDI BILBENY, Inquisició i Decadència. Orígens del genocidi lingüístic i cultural a la Catalunya del segle XVI; Librooks Barcelona, S. L.; Barcelona, 2018.

[43] Cf. «Guitarra catalana», Viquipèdia; https://ca.wikipedia.org/wiki/Guitarra_catalana.

[44] T. XUCLÀ, imeil citat.

[45] Vg. IOANNE CAROLO AMATO, Fructus Medincinæ ex Varii Galeni Locis Decerpti; Andrea & Jacobi Pros, Londres, M.DC.XXVII.

[46] Cf. MARIA DEL CARMEN SIMON PALMER, Bibliografía de Cataluña. Notas para su realización; Cuadernos Bibliográficos-41, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1980, tom I (1481-1765), p. 48, obra 389.

[47] Cf. «Joan Carles i Amat», web Galeria de Metges Catalans; http://www.galeriametges.cat/galeria-fotografies.php?icod=KIL.

[48] Vg. J. BILBENY, Inquisició i Decadència. Orígens del genocidi lingüístic i cultural a la Catalunya del segle XVI; ob. cit.

[49] TONI XUCLÀ, imeil personal datat el 5 de març del 2019.

[50] [J. C. AMAT], ob. cit., portada.

[51] Ídem, foli 40.

[52] J. PELLISSA i PUJADES, ob. cit., p. 22.

[53] Ídem.

[54] ISABELLE CAZEAUX, French Music in the Feefteenth and Seexteenth Centuries; Praeger Publishers, Nova York,

1975, p. 220.

[55] DON MICHAEL RANDEL, The Harvard Dictionary of Music; The Belknap Press of Harvard University Press, quarta edició, Cambridge, 2003, p. 368.

[56] TERRY BURROWS, Guitar. A Celebration of the World's Finest Guitars; Carlton Books Limited, Londres, 2002, p. 15.

[57] JOËL DUGOT, Aux orígens de la guitarre: la vihuela de mano; Cité de la musique, París, 2004, p. 6.

[58] GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, Historia General de las Literaturas Hispánicas; Editorial Vergara, reimpressió, Barcelona, 1968, volum III, «Renacimiento y Barroco», p. 918.

[59] JOSEP MARIA MANGADO ARTIGAS, La guitarra en Cataluña, 1769-1939; Tecla Editions, Londres, 1998, p. 101.

[60] Vg. «Guitarra», Gran Enciclopedia Larousse; Librairie Larousse, París , 1967, vol. 10, p. 518.

[61] ADOLFO SALAZAR, La música de España; Espasa-Calpe, S. A.; Madrid, 1972, vol. I, «Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI», p. 167.

[62] Vg. «propi pròpia», Diccionari de la Llengua Catalana; Enciclopèdia Catalana, S.A.; segona edició corregida i revisada, Barcelona, 1983, p. 1268.

[63] Vg. «pròpia, pia», Diccionario de la Lengua Española; Real Academia Española, vint-i-unena edició, Madrid, 1992, tom II, p. 1678.

[64] J. PRATS, conferència citada.

[65] JOSEP PRATS, «Conferència. La guitarra: de catalana a flamenca», web La Gota Catalana, 19 de gener del 2019; https://lagotacatalana.wordpress.com/2019/01/19/dt-22-la-guitarra-de-catalana-a-flamenca/

[66] JOHN GRIFFITHS, «Las vihuelas en la época de Isabel la Católica»; Cuadernos de Música Iberoamericana, 20 (2010), p. 15.

[67] ROBERTO L. PAJARES ALONSO, Historia de la Musica en 6 Bloques; Visión Libros, Madrid, 2012, Bloque 4, «Dinámica y Timbre. Los instrumentos», p. 94.

[68] FERNANDO RODRIGO, «Historia de la vihuela y guitarra renacentista»; web La guitarra y los instrumentos de cuerda pulsada; http://www.laguitarra-blog.com/2011/11/23/historia-de-la-vihuela-y-guitarra-renacentista/.

[69] J. PELLISA i PUJADES, ob. cit., p. 26.

[70] LUYS MILAN, Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro; Francisco Diaz Romano, València, 1536, foli VI [vers].

[71] TONI XUCLÀ, imeil personal datat el 10 de març del 2019.

[72] Ídem.

[73] Ídem.

[74] Ídem.

[75] Ídem.

[76] Vg. J. BILBENY, «En Lluís del Milà avisa a El Cortesà que els castellans ens furten la llengua i les obres i les fan passar per seves (1561)», Inquisició i Decadència. Orígens del genocidi lingüístic i cultural a la Catalunya del segle XVI; ob. cit., p. 75-115.

[77] PALOMA ATAOLA GONZÁLEZ, «A los deseosos de saber el arte de la música práctica y especulativa: la figura del autodidacta en el siglo XVI», Francisco de Salinas. Música, teoría y matemáticas en el Renacimiento; edició coordinada per Amaya García Pérez i Paloma Ataola González, Colección VIII Centenario-12, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014, p. 178,

[78] PAULINE, «L'evolution de l'apprentissage de la guitare dans le temps», web SuperProf Magazine; https://www.superprof.fr/blog/lhistoire-de-la-guitare/.

[79] I. RAMOS ALTAMIRA, ob. cit., p. 25.

[80] Cf. DOLORES AZORÍN FERNÁNDEZ, «Los primeros diccionarios monolingües del español: Sebastián de Covarrubias», Biblioteca de Recursos Electrónicos de Humanidades E-exceLence; Área: Lengua Española;

Liceus. Servicios de Gestión y Comunicación, S.L.; Madrid, 2008, p. 2.

[81] SEBASTIAN DE COBARRUVIAS OROZCO, Tesoro de la Lengua Castellana o Española; Luis Sanchez, Madrid, M.DC.XI, foli 74 [vers].

[82] Ídem.

[83] T. XUCLÀ, imeil citat, 10 de març del 2019.

[84] Vg. LUYS DE NARBAEZ, Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela; Diego Hernandez de Cordova, Valladolid, M.D.XXX.Viij.

[85] Vg. ALONSO MUDARRA, Tres Libros de Música en cifras para Vihuela; Juan de Leon, Sevilla, 1546.

[86] ENRRIQUEZ DE VALDERRAVANO, Libro de Musica de Vihuela, Intitulado Silva de sirenas; Francisco Fernandez de Cordova, Valladolid, 1547.

[87] Vg. DIEGO PISADOR, Libro de Musica de Vihuela; Diego Pisador, Salamanca, 1552.

[88] Vg. MIGUEL DE FUENLLANA, Libro de Musica para Vihuela, intitulada Orphenica lyra; 1554.

[89] Vg. LUYS VENEGAS DE HENESTROSA, Libro de Cifra Nueva para Tecla, Harpa y Vihuela; Ioan de Brocar, Alcalá, 1557.

[90] J. PRATS, ponència citada.

[91] A. MUDARRA, «Epistola al Muy magnifico señor Don Luys çapata»; ob. cit., foli s/n.

[92] Ídem, folis XXI-XXIIII.

[93] L. DE NARBAEZ, ob. cit., portada.

[94] Vg. E. DE VALDERRAVANO, ob. cit., foli CIIII [vers].

[95] Ídem, folis XLV i CIIII [vers].

[96] Vg. JUSTO PASTOR FUSTÉR, Biblioteca Valenciana de los Escritores que Florecieron Hasta Nuestros Dias; Imprenta y Libreria de José Ximeno, València, 1827, Tom Primer, p. 16.

[97] I. RAMOS ALTAMIRA, ob. cit., p. 27-28.

[98] Ídem, p. 28.

[99] Ídem.

[100] MICHAEL KASHA, «A new look at the history of the clàssic guitar»; Guitar Review, 30 (1968), p. 11.

[101] L. MILAN, ob. cit., portada.

[102] Ídem [colofó], foli s/n.

[103] Ídem, foli iij [vers].

[104] Ídem [colofó], foli s/n.

[105] Ídem, [foli ii].

[106] Ídem.

[107] PEP MAYOLAS, imeil personal datat el 5 de març del 2019.

[108] Ídem.

[109] FAUSTINO MENÉNDEZ PIDAL, «"Tanto monta". El escudo de los Reyes Católicos», Isabel la Católica vista desde la Academia; edició coordinada per Luis Suárez Fernández, Real Academia de la Historia, Madrid, 2005, p. 123.

[110] Cf. JUAN DE MARIANA, Historia General de España; a cura de José Sabau y Blanco, Imprenta de D. Leonardo Nuñez de Vargas, Madrid, MDCCCXIX, tom XI, foli XXIII.

[111] L. MILAN, ob. cit., [foli ii].

[112] Ídem, portada.

[113] ENRIC GUILLOT, imeil personal datat l'11 de març del 2019.

[114] TONI XUCLÀ, imeil personal datat el 5 de febrer del 2019.

[115] R. L. PAJARES ALONSO, ob. cit., p. 94.

[116] J. BALLESTER i GIBERT, ob. cit., p. 145.

[117] EGBERTO BERMÚDEZ, «La vihuela: los ejemplares de París y Quito»; The Spanish Guitar: La guitarra española; Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1991, p. 26.

[118] I. WOODFIELD, ob. cit., p. 61.

[119] Ídem, p. 82.

[120] Ídem.

[121] J. BALLESTER i GIBERT, ob. cit., p. 65-66.

[122] B. S. CASTELLANOS DE LOSADA, ob. cit., p. 850.

[123] J. PELLISSA i PUJADES, ob. cit., p.25.

[124] J. BALLESTER i GIBERT, ob. cit., p. 146.

[125] Ídem, p. 151.

[126] Ídem, p. 147.

[127] Ídem, p. 150.

[128] Ídem, p. 153.

[129] Ídem, p. 151.

[130] J. GRIFFITHS, ob. cit., p. 9.

[131] Ídem, p. 9-10.

[132] ANTHONY LUTTRELL, «Approaches to Medieval Malta», The Making of Christian Malta. From the Early Middle Ages to 1530; Routledge Revivals, Londres i Nova York, 2018, p. 49.

[133] J. GRIFFITHS, ob. cit., p. 10.

[134] M. GÓMEZ MUNTANÉ, ob. cit., p. 285.

[135] Ídem.

[136] GIANLUCA D'AGOSTINO «La musica nel Trionfo Napoletano di Alfonso d'Aragona (febbraio 1443)», Linguaggi e ideologie nel Rinascimento monarchico aragonese (1442-1503). Forme delle legittamazione e sistemi di governo; a cura de Fulvio Delle Donne i Antonietta Iacono; Regna. Testi e studi su istituzioni, cultura e memoria del Mezzogiorno medievale-3, FedOAPress – Federico II University Press, Nàpols, 2018, p. 150, nota 36.

[137] H. ANGLÉS, Scripta Musicologica; ob. cit., p. 976.

[138] Ídem, p. 929.

[139] M. GÓMEZ MUNTANÉ, ob. cit., p. 285.

[140] MARIA TERESA FERRER i MALLOL, «El Consolat de Mar i els Consolats d'Ultramar, instrument i manifestació de l'expansió del comerç català», L'expansió catalana a la Mediterrània a la Baixa Edat Mitjana; editat per Maria Teresa Ferrer i Mallol i Damien Coulon, Consell Superior d'Investigacions Científiques – Institució Milà i Fontanals – Departament d'Estudis Medievals, Barcelona, 1999, p. 66.

[141] M. GÓMEZ MUNTANÉ, ob. cit., p. 285.

[142] ALEXANDER BELLOW, The Illustrated History of the Guitar; Franco Colombo Publications, Nova York, 1970, p. 178.

[143] JORDI BILBENY, Cristòfor Colom, ciutadà de Barcelona, Primer Sopar Medieval del Castell de Gallifa, Gallifa, 1r d'agost del 1998; Brevíssima relació de la destrucció de la Història. La falsificació de la descoberta catalana d'Amèrica, Col·lecció Memòria Històrica-1, Els llibres del Set-ciències, s.l., Arenys de Mar, 1998; La descoberta catalana d'Amèrica. Una reflexió sobre la manipulació de la Història, Edicions Gargot, SCP, Granollers, 1999; «Els Colom de Barcelona i el barceloní Cristòfor Colom», Paratge, 10 (1999), p. 35-52; Totes les preguntes sobre Cristòfor Colom. David Bassa entrevista Jordi Bilbeny, Col·lecció Descoberta-33, Llibres de l´Índex, Barcelona, 2003; Cristòfor Colom, Príncep de Catalunya; Perfils-65, Enciclopèdia Catalana, SAU, Barcelona, 2006; El dit d'En Colom. Catalunya, l'Imperi i la primera colonització americana (1492-1520), Col·lecció Descoberta-51, Llibres de l'Índex, Barcelona, 2010;

Petit Manual de la descoberta catalana d'Amèrica; Col·lecció Descoberta-53, Llibres de l'Índex, Barcelona, 2011; «La casa barcelonina d'En Cristòfor Colom que els censors van intentar situar a Sevilla», web de l'Institut Nova Història, 13 de febrer del 2012, https://www.inh.cat/articles/La-casa-barcelonina-d'En-Cristofor-Colom-que-els-censors-van-intentar-situar-a-Sevilla; «L'enterrament d'En Cristòfor Colom a la Catedral de Barcelona», web d'en Jordi Bilbeny, 3 de novembre del 2016, http://www.jordibilbeny.cat/2016/11/03/cas-cristofor-colom/; La data de naixement d'En Colom. Una proposta per la identificació d'En Cristòfor Colom amb el barceloní Joan Colom i Bertran, Librooks Barcelona, S.L., Barcelona, 2017.

[144] JORDI BILBENY, «Els mariners del primer viatge transoceànic colombí eren tots catalans i parlaven català», web de l'Institut Nova Història, 5 d'abril del 2013; https://www.inh.cat/articles/Els-mariners-del-primer-viatge-transoceanic-colombi-eren-tots-catalans-i-parlaven-catala, «Joan de la Cossa i Catalunya», Revista de Catalunya, 170 (2002), p. 58-81; Pero Vàzquez de Saavedra i Cristòfor Colom, Papers d'Investigació Francesc Batlle-1, Arenys de Mar, febrer del 2001; «Els noms esborrats dels descobridors d'Amèrica», web de l'Institut Nova Història, 21 de gener del 2018, https://www.inh.cat/articles/Els-noms-esborrats-dels-descobridors-d-America; TERESA BAQUÉ, «Els Yañez a Catalunya», Terra Rubra, 21 (1993), p. 5-8; JORDI INDIANO, «La nissaga dels Yàñez i el seu establiment a Catalunya», web de l'Institut Nova Història, 23 de gener del 2018, https://www.inh.cat/articles/La-nissaga-dels-Ya-ez-i-el-seu-establiment-a-Catalunya.

[145] JORDI BILBENY, «L'origen del mot català "Virrei" i l'ús que En Colom en va fer», web de l'Institut Nova Història, 9 de desembre del 2012; https://www.inh.cat/articles/L'origen-del-mot-catala-'Virrei'-i-l'us-que-En-Colom-en-va-fer.

[146] JORDI BILBENY, «La Llotja de Barcelona i la descoberta d'Amèrica», web de l'Institut Nova Història, 25 de novembre del 2015; https://www.inh.cat/articles/La-Llotja-de-Barcelona-i-la-Descoberta-d'America; «La taula de canvi de Barcelona i el descobriment d'Amèrica», web de l'Institut Nova Història, 11 de desembre del 2018, https://www.inh.cat/articles/La-taula-de-canvi-de-Barcelona-i-el-descobriment-d-America-; JOSEP M. COMAJUNCOSA, «La Taula de Canvi i els Colom de Barcelona», web de l'Institut Nova Història, 2 de febrer del 2011, https://www.inh.cat/articles/La-Taula-de-Canvi-i-els-Colom-de-Barcelona; PEP MAYOLAS, «La fantasmagòrica Casa de Contractació de Barcelona per anar a les Índies (1493-1503)», web de l'Institut Nova Història, 31 de maig del 2016; https://www.inh.cat/articles/La-fantasmagorica-casa-de-contractacio-de-Barcelona-per-anar-a-les-Indies-1493-1503-.

[147] JORDI BILBENY, «Els cosmògrafs catalans i la descoberta d'Amèrica», web de l'Institut Nova Història, 22 de juny del 2010, https://www.inh.cat/articles/Els-cosmografs-catalans-i-la-descoberta-d'America; «Cristòfor Colom i la llegua nàutica catalana», web de l'Institut Nova Història, 11 d'octubre del 2012, http://data.jordibilbeny.com/files/files/12100513332710.pdf; MANEL CAPDEVILA, «La ciència nàutica catalana i la descoberta del món», conferència pronunciada a la 2a Universitat Nova Història, Montblanc, 3 d'agost del 2015, https://www.inh.cat/arxiu/vid/2a-Universitat-Nova-Historia/Manel-Capdevila-La-ciencia-nautica-catalana-i-la-descoberta-del-mon.

[148] CARLES CAMP, «Origen català de la indústria sucrera americana», https://www.inh.cat/data/files/files/100727171550308.pdf.

[149] GEMMA BUFIAS, «El menjar blanc: de Catalunya al món», web de l'Institut Nova Història, 17 de novembre del

2015; https://www.inh.cat/articles/El-menjar-blanc-de-Catalunya-al-mon; XAVI MAS, «L'orxata valenciana a Mèxic», web de l'Institut Nova Història, 19 de juny del 2010; https://www.inh.cat/articles/L'orxata-valenciana-a-Mexic.

[150] JORDI BILBENY, «Els missioners catalans que la censura espanyola esborrà de la història de la descoberta d'Amèrica», Terra Rubra, 39 (1996), p. 5-10.

[151] TAIS BASTIDA, «El primer art europeu a Amèrica: possible projecció del gòtic català», ponència presentada al 6è Simposi sobre la Descoberta Catalana d'Amèrica, Arenys de Munt, 18 de novembre del 2006 (inèdit).

[152] JORDI BILBENY, «El traspàs de les lleis i les institucions catalanes a les Índies durant el primer període colonial», web d'en Jordi Bilbeny, 8 de març del 2019, http://www.jordibilbeny.cat/2019/03/08/el-traspas-de-les-lleis-i-les-institucions-catalanes-a-les-indies-durant-el-primer-periode-colonial/.

[153] JORDI BILBENY, «Cristòfor Colom i el sufragi, amb ducats, de l'empresa americana»; web de l'Institut Nova Història, 26 d'agost del 2010; https://www.inh.cat/articles/Cristofor-Colom-i-el-sufragi,-amb-ducats,-de-l'empresa-americana; RAMON SERRANO, «Ferran II i la moneda en temps del descobriment d'Amèrica», web de l'Institut Nova Història, 14 de febrer del 2011; https://www.inh.cat/articles/Ferran-II-i-la-moneda-en-temps-del-descobriment-d'America.

[154] JORDI BILBENY, «Els descobridors d'Amèrica duien barretina», Terra Rubra, 43 (1996), p. 4-7, ENRIC RIBA i GARCIA, «La barretina i la seva implicació a Amèrica»; web de l'Institut Nova Història, 27 de març del 2013; https://www.inh.cat/articles/La-barretina-i-la-seva-implicacio-a-America.

[155] JORDI RIUS i MERCADÉ, «Concomitàncies entre els balls de diables catalans i les "diabladas" d'Amèrica del Sud»; http://data.inh.cat/files/pdf/5e_jordi_rius.pdf.

[156] JORDI BILBENY, «La creu de Sant Jordi, les quatre barres i la descoberta d'Amèrica», Terra Rubra, 35 (1995), p. 7-11; ENRIC GUILLOT, Descoberta i Conquesta Catalana d'Amèrica. Una història reescrita pels castellans; Librooks Barcelona, S.L.L., Barcelona, 2012.

[157] CHARLES MERRILL, «Cal tenir la primera Carta de las Indias com una obra de les lletres catalanes?», Terra Rubra, 34 (1995), p. 5-10; JOSEP M. CASTELLNOU, Cristòfor Colom, català (com parlava Cristòfor Colom?), La Llar del Llibre, S.A., Barcelona, 1989; NITO VERDERA, Cristóbal Colón catalanoparlante, Editorial Mediterrània-Eivissa, Eivissa, 1994; De Ibiza y Formentara al Caribe; Criustóbal Colón y la toponímia, Instant Copy, Granollers, 2000; ESTELLE IRIZARRY, El ADN de los escritos de Cristóbal Colón, Ediciones Puerto, Puerto Rico, 2010; FERNANDO ALONSO CONCHOUSO, «El catalán, lengua de Colón», web Descubriendo a Cristóbal Colón, http://www.cristobal-colon.com/el-catalan-lengua-de-colon/.

[158] BERNAT CARBÓ, «Els instruments de música dels descobridors d'Amèrica», web de l'Institut Nova Història, 10 de juny del 2013; https://www.inh.cat/articles/Els-instruments-de-musica-dels-descobridors-d'America.

[159] AUGUSTO RAMÍREZ GAMBOA, «La Guitarra Renacentista llegó con Cristóbal Colón», bloc Noticias del Sur de Anzoátegui; http://noticiasdelsuranzoategui.blogspot.com/2011/10/la-guitarra-renacentista-llego-con.html.

[160] OLGA FERNÁNDEZ, Sólo de música cubana; Ediciones Abya Yala, Quito, 2005, p. 73.

[161] RADAMÉS GIRO, Visión panorámica de la guitarra en Cuba; Editorial Letras Cubanas, L'Havana, 1997, p. 5.

[162] Ídem.

[163] R. L. PAJARES ALONSO, ob. cit., p. 94.

[164] ERNIE JACKSON, Manual para tocar la guitarra; traducció d'Imma Guàrdia, Ediciones Robinbook, s. l.; Barcelona, 2008, p. 5.

[165] Vg. FÉLIX DE LLANOS Y TORRIGLIA, «Catalina de Aragón y Luis Vives»; Cultura Valenciana, any V, núm. 24 (1930), Quadern IV, p. 48-71.

[166] FRANCESC GARRIDO i COSTA, «Lluís Vives parlava la mateixa llengua que Caterina d'Aragó», web de l'Institut Nova Història, 9 de gener del 2012; https://www.inh.cat/articles/Lluis-Vives-parlava-la-mateixa-llengua-que-Caterina-d'Arago.

[167] Cf. J. S. BREWER, Letters and Papers, Foreign and Domestic, of the Reign of Henry VIII; Longman & Co., and Trübner & Co.; Londres, 1872, vol. IV - part II, doc. 4990, p. 2166-2167.

[168] MARY REMNANT, Historia de los instrumentos musicales; traducció de José Mª Pinto, revisió i adaptació de Ramón Andrés; Ediciones Robinbook, s. l.; Barcelona, 2002, p. 39.

[169] Cf. GARRET MATTINGLY, Catalina de Aragón; traducció de José Pablo Alzina, Ediciones Palabra, S. A.; Madrid, 1998, p. 225.

[170] Cf. J. GRIFFITHS, ob. cit., p. 21, imatge 10.

[171] R. L. PAJARES ALONSO, ob. cit., p. 94.

[172] Cf. J. GRIFFITHS, ob. cit., p. 18.

[173] XAVIER SORONDO, Aleros al Tiempo; Biblioteca Enciclopédica Popular-163, segona època, Secretaría de Educación Pública, Madrid, 1947, p. 75.

[174] MANUEL RODRÍGUEZ, The Art and Craft of Making Classical Guitars; Hal Leonard Books, Milwaukee, 2009, p. 150.

[175] JOHN WALTER HILL, La música barroca; Ediciones Akal, S.A.; primera reimpressió, Madrid, 2010, p. 53.

[176] Cf. MARCELLO VITALE, «La chitarra battente», web soundme; http://www.soundme.com/battente/batgt01.htm.

[177] ALFONSO TOSCANO, «Origini e caratteristiche della chitarra battente», web il sito della chitarra battente; http://www.alfonsotoscano.it/battente.htm.

[178] Ídem.

[179] EUGENIA LEVI, Fiorita di Canti Tradizionali del Popolo Italiano; R. Bemporad & Figlio, Editori; Florència, 1895, p. XII.

[180] DAVID PUERTA ZULOAGA, Los caminos del tiple; Ediciones AMP, Bogotà, 1988, p. 104.

[181] V g. J. PELLISSA i PUJADES, ob. cit., p. 111-123.

[182] «Maltese Folk Music and Singing: Ghana»; Traditional Music, Maltese History Et Heritage; https://vassallohistory.wordpress.com/2571-2/.

[183] JOSEPHINE EBEJER GRECH, «History of the Maltese “Ghana”», web SlideShare, 16 de febrer del 2009; https://www.slideshare.net/josephineebejergrech/history-of-maltese-ghana, punt 4.

[184] «Maltese Folk Music and Singing: Ghana»; ob. cit.

[185] JOSEPH CASSAR PULLICINO i MICHELINE GALLEY, «Maltese Ghana: Some Remarks on the Process of Invention»; Journal of Mediterranean Studies, vol. 6, núm. 1 (1996), p. 72.

[186] EUSEBI AYENSA PRAT, Baladas griegas. Estudio formal, temático y comparativo; Nueva Roma-10, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2000, p. 370, nota 36.

[187] CAMILLE PAILLASSA, «El canto tradicional de Malta», web És Mediterrani, 14 de gener del 2018; https://esmediterrani.info/2018/01/14/el-canto-tradicional-de-malta/.

[188] J. EBEJER GRECH; ob. cit., punt 20.

[189] Vg. MN. ANTONI Mª ALCOVER – FRANCESC DE BORJA MOLL, Diccionari Català-Valencià-Balear; Palma de Mallorca, 1979, tom VIII, p. 873.

[190] Ídem.

[191] Cf. J. EBEJER GRECH, ob. cit., punt 18.

[192] Cf. JOSEP MIRACLE, Llibre de la Sardana; Editorial Selecta, Barcelona, 1964, p. 24.

[193] Vg. JORDI BILBENY, «A la recerca de la història catalana perduda de l'illa de Malta», web de l'Institut Nova Història, 15 de novembre del 2018; https://www.inh.cat/articles/A-la-recerca-de-la-historia-catalana-perduda-de-l-illa-de-Malta-.

[194] Cf. J. EBEJER GRECH, ob. cit., punt 18.

[195] Cf. J. COROMINES, ob. cit., vol. VI, p. 111.

[196] JORDI PRENAFETA, imeil personal datat el 4 de març del 2019.

[197] J. COROMINES, ob. cit., vol. VI, p. 110.

[198] MN. A. Mª ALCOVER – F. DE B. MOLL, ob. cit., tom VIII, p. 43.

[199] Ídem.

[200] J. CASSAR PULLICINO i M. GALLEY, ob. cit., p. 72.

[201] MANEL CAPDEVILA, «El ghana de Malta», web La vaca cega; http://www.histo.cat/sabies/El-Ghana-de-Malta.

[202] Vg. MANEL CAPDEVILA, «Orígens catalans dels Gittern-Guitarró-Ukelele i els Amat de Cremona»; https://www.histo.cat/1/Gittern-Guitarro-Ukulele_Amat.pdf.

[203] J. COROMINES, ob. cit., vol. IV, p. 744.

[204] Ídem.

[205] Ídem.

[206] RUTH AMAIRA, «What are the origins of the Maltese folklore “Ghana”?», web tvm, 10 de febrer del 2018; https://www.tvm.com.mt/en/news/minn-fejn-bdiet-what-are-the-origins-of-the-maltese-folklore-ghana-tal-ghana-malti/.