



TÉRMINOS Y OBJETOS EN LA HISTORIA Y LA TÉCNICA DE LA GUITARRA: CEJA, TRASTE, POSICIÓN

JUAN CARLOS ALMENDROS BACA

Conservatorio Profesional de Música G.
Martín Tenllado de Málaga

Profesor Superior de Guitarra

Doctor en Comunicación

Resumen

En el presente artículo se reflexiona sobre el hecho de que las palabras o segmentos del discurso con que nombramos los objetos cotidianos no se emplean siempre con la precisión supuesta. Sus significados a veces se extienden más allá de los objetos que pretenden designar o se desvían de aquellos debido a un uso novedoso o económico del lenguaje, resultando una aparente inadecuación, en un contexto determinado, entre los elementos del signo lingüístico, a pesar del uso consolidado entre los hablantes de diferentes ámbitos sociales y profesionales. Así se constata en el uso de términos, hoy cotidianos, inherentes a la enseñanza de la técnica y la interpretación de la vihuela y la guitarra como *traste*, *ceja* o *posición*, en una muestra significativa de tratados y métodos históricos y modernos.

Palabras clave: Signo, término, traste, ceja, posición.

Abstract

This article reflects on the fact that the words or speech segments with which we name everyday objects are not always used with the presumed precision. Their meanings sometimes extend beyond the objects they are intended to designate or they deviate due to a novel or economic use of language, with the result that, in a given context, certain linguistic sign elements appear inadequate despite consolidated use among speakers of different social and professional fields. This is evident in the current everyday use of certain terms in the teaching of guitar and vihuela technique and interpretation, term such as *fret*, *bridge* or *position* that are found in a significant sample of historic and moderns treatises and descriptions method.

Keywords: Sign, term, fret, bridge, position.

Fecha de recepción: 09/12/2020

Fecha de publicación: 01/01/2021

TÉRMINOS Y OBJETOS EN LA HISTORIA Y LA TÉCNICA DE LA GUITARRA: CEJA, TRASTE, POSICIÓN

Los términos y los objetos

Si el lenguaje es lo que da “valor de intersubjetividad”¹ al pensamiento por su función comunicativa, el *término* es el lugar o el momento en que *termina* el pensamiento y empieza el objeto que designa el lenguaje verbal. Supuesto que todo lenguaje es pensamiento comunicado que se hace perceptible mediante el signo², el pensamiento a veces “vuela” desde la representación psíquica de la imagen acústica hacia el objeto referente³ y, en el campo de la técnica, hacia la acción que se realiza sobre el objeto, dejando fuera del acto comunicativo la reflexión sobre el signo mismo, eludiendo el concepto y la relación veraz entre sus elementos. Aun considerando la arbitrariedad de la relación entre los elementos del signo, identificados inicialmente por el estructuralismo como significante y significado, y añadido por el pragmatismo un tercer elemento, el objeto o referente, existe una convención social previa al acto del habla y la escritura que las determina e impone unas reglas de uso que las hace socialmente útiles.

Existen, no obstante, diversas terminologías pertenecientes a lenguajes verbales llamados técnicos, o profesionales, cuyo uso cotidiano da por ciertos los significados de las palabras sin ser realmente pensada la relación entre aquéllas y el objeto, la acción o la idea que nombran. Se dan en esas relaciones unas presuntas inadecuaciones al desviarse o extenderse, en un contexto determinado del proceso comunicativo verbal, la correspondencia precisa entre los elementos del signo lingüístico. Se designa entonces a un objeto o parte de un objeto con un nombre que no le corresponde sino a otro objeto o parte de objeto, bien por ser similar, parecido, relacionado o cercano, bien por tener un uso complementario o una función completiva de una acción técnica que se realiza sobre dicho objeto, una parte del objeto o un lugar inmediato que pudiera no tener un nombre específico conocido. Se produce entonces una aparente –pero históricamente constante–

¹ LLEDÓ, Emilio. *Filosofía y lenguaje* [1970]. Austral, Barcelona, 2015, p. 66.

² “Llamamos *signo* a la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente a la imagen acústica sola”. SAUSSURE, Ferdinand: *Curso de lingüística general*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1969. “Naturaleza del signo lingüístico”, pp. 127-134.

³ Para Charles PEIRCE (1897) el signo consta de tres elementos, *representamen*, *interpretante* y *objeto*: “signo, o *representamen*, es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un signo más desarrollado. Aquel signo que crea lo llamo *interpretante* del primer signo. El signo está por algo: su *objeto*”. En <https://www.unav.es/gep/FundamentoObjetoInterpretante.html>. Consultado el 29/11/2020

imprecisión expresiva: una extensión del significado desde una cosa conocida a otra nueva, aunque aledaña; una aparente falta de pragmatismo semántico que, consciente o inconscientemente produce un tropo recogido en la clasificación de las figuras retóricas y definida como sinécdoque: “Tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa”⁴.

Parece, en estos casos, que el segundo elemento del signo, el significado, solapara al tercero, el objeto. Como dice Emilio Lledó, “es cierto que una gran parte de la estructura referencial del lenguaje no acaba en la llamada «cosa», sino en el significado mismo. Podríamos afirmar que el dominio del significado invade el dominio de la cosa”⁵. Y podríamos añadir que este dominio va aún más allá de la cosa, hacia el lugar físico, de nombre quizá aún indeterminado, aledaño de aquélla. Se produce, entonces, un uso del lenguaje carente de un supuestamente necesario pragmatismo semántico, en especial si se trata en el ámbito académico y en pro de un fin pedagógico.

Así sucede al nombrar determinados instrumentos o partes de instrumentos musicales, como *diapasón*, *posición*, *traste*, *ceja*. También ocurre respecto a ciertas acciones, movimientos físicos, gestos o recursos manuales que llamamos técnicos, como *tocar*, *pulsar*, *pisar*, cuyos nombres son con frecuencia confundidos o empleados sin precisión, tanto por el diletante como por el profesional más avezado y reputado. Hay que considerar en primer lugar, y obviando la evolución histórica del propio lenguaje, que tanto los instrumentos como la música interpretada en ellos y, por lo tanto, los objetos y las acciones realizadas sobre ellos, sufren también una continua evolución a lo largo de la historia en tres ámbitos: musical o estilístico, organológico o instrumental, y técnico o gestual.

En algunos casos de utilización de términos para designar partes del instrumento o gestos técnicos realizados sobre él, la confusión se puede producir a causa de la cualidad polisémica o sinonímica de las formas nominales empleadas, algo muy habitual, aunque siempre clarificado por el contexto discursivo; pero también debido a la ausencia de un término específico para un objeto, un espacio o una acción nuevos en la historia de la técnica, necesitados por tanto, y usando terminología de Lledó, de una “alusividad semántica”, que aportaría al lenguaje técnico una “cosificación semántica” completiva del esquema básico del signo lingüístico:

El hecho de que el significado no sea, en este caso, una mera transparencia, y el que la alusividad semántica integre, difusamente, las experiencias de la lengua y las realizaciones contextuales de las palabras, permite que se presente un nuevo modo de objetividad, y que el desplazamiento y la anulación del vértice de la cosa [en el esquema básico del signo] vaya sustituido por una especie de *cosificación*

⁴ R. A. E. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed., Madrid, 2001.

⁵ LLEDÓ, Emilio. *Filosofía y lenguaje...*, p. 148.

semántica. [...] Con esta solidificación de la alusividad, el lenguaje consigue así rellenar el hueco de la cosa ausente o inexistente.⁶

No es determinante, por consiguiente, que los medios empleados no parezcan en principio los más adecuados si la comunicación es eficaz. Esta aparente inadecuación forma parte de la evolución del lenguaje vivo y de la relación de los hablantes sucesivos con los términos usados y con los objetos que se nombran. Este hecho, en apariencia insignificante para el músico como mero intérprete instrumental, igualmente suele carecer de importancia en el habla coloquial, siempre que los términos utilizados cumplan su función comunicativa en un contexto determinado, generalmente popular y diletante, como así parece ser actualmente y haber sido en el pasado.

También sucede y ha sucedido históricamente así en el ámbito académico, como demuestra la lectura de significativos e influyentes tratados y métodos cuya función es transmitir conocimientos musicales, técnicos e instrumentales con la precisión exigible, el pragmatismo semántico posible y con la cortesía lingüística debida a tal fin. Aunque los escritores de tratados y obras didácticas para instrumentos musicales no sean gramáticos o lingüistas –o precisamente por eso–, sino músicos. Pero músicos con un límite profesional auto ampliado, dado el afán pedagógico general o los objetivos específicamente didácticos y por lo tanto indudablemente comunicativos, lo que los debe obligar a tal esfuerzo intelectual en las formas de expresión oral y escrita.

No obstante, se comprende que a veces los términos se utilicen de manera imprecisa o laxa y puedan inducir a confusión, tanto a estudiantes y músicos no profesionales como a profesionales no especialistas (por ejemplo, compositores que se acercan por primera vez a un instrumento como la guitarra), y por ello no familiarizados con una terminología específica para determinados gestos técnicos de la mano y los dedos ni con ciertos lugares y elementos constructivos del instrumento. En estos casos no está de más recordar las palabras de Charles Peirce al respecto de la ética terminológica, que apelan tanto al escritor como al lector:

La primera regla del buen gusto al escribir es usar palabras cuyos significados no puedan ser malentendidos, y si el lector no conoce el significado de las palabras, es infinitamente mejor que caiga en la cuenta de que no lo conoce. Esto es particularmente verdadero en lógica puesto que consiste, podría decirse, casi por entero en la exactitud del pensamiento.⁷

⁶ *Ibid*, p. 152.

⁷ PEIRCE, Charles. “La ética de la terminología” (1903). Trad. Marinés Bayas (2002). En <https://www.unav.es/gep/EthicsTerminology.html>. Consultado el 29/11/2020.

Por tanto, el estudio de los tratados y métodos de aprendizaje de la técnica e interpretación de los instrumentos musicales, tanto históricos como modernos, por mor ser de completo, no debe obviar la crítica, inclusive de los aspectos formales no estrictamente musicales o técnicos, dado que se expresan en lenguaje escrito. Aun sin ser la forma literaria y su expresión el objeto de este tipo de obras, el análisis del aspecto semántico de algunos términos muy usados puede ser esclarecedor y acercar al estudioso al fondo de la obra y verdadero objeto del estudio: el contenido, generalmente técnico y meramente musical.

Ceja, traste, posición

Muy habituales en los campos de la construcción, la interpretación y la enseñanza instrumentales, cada uno de los tres términos que se citan y definen a continuación, relacionados en general con los instrumentos de cuerda con mango, y en particular con la familia de la guitarra, tiene un significado distinto y en algún caso más de un significado, que puede hacer necesaria su clarificación: 1) *Ceja, cejilla, cejuela*; 2) *Traste*; 3) *Posición*. Se analizan seguidamente con más detalle tanto su aspecto terminológico en el ámbito guitarrístico en el caso de los polisémicos, como su función organológica y la técnica de uso o ejecución.

1) Ceja, cejilla, cejuela

Para el Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española estas tres formas son sinónimas; el primer término es obviamente polisémico, teniendo el segundo y el tercero de ellos una sola acepción, como accesorio musical. Ambos términos designan tanto un recurso técnico (A) como dos objetos (B) y (C).

A) *Ceja*. Recurso técnico de mecanismo⁸ manual. Consiste en la situación de un dedo cualquiera de la mano izquierda (la derecha si se emplea la guitarra encordada a la inversa para un ejecutante zurdo), generalmente el primero (índice), cuando pisa simultáneamente cinco o seis cuerdas, en sentido perpendicular a la longitud de éstas, con su parte interior y, con alguna excepción, en un mismo traste, usando las tres falanges. Tiene dos variantes habituales. 1) *Media ceja*: consiste en el mismo recurso cuando se pisan sólo tres o cuatro cuerdas al mismo tiempo, generalmente las más agudas, usando las falanges extremas, segunda y tercera (falangina y falangeta). 2) *Cejilla*: el mismo recurso cuando únicamente se abarcan dos cuerdas, centrales o extremas, usando sólo la falange extrema del dedo (falangeta). Los términos ceja y cejilla se utilizan indistintamente de manera habitual en el habla coloquial de músicos populares y aficionados.

B) *Cejuela*. Elemento u objeto accesorio de la guitarra. Suelen ser dos piezas de hueso, madera, metal o plástico duro, incrustada una en la cabeza de la guitarra,

⁸ En el sentido de la tercera acepción de la entrada *mecanismo* en el Diccionario de la RAE: “Medios prácticos que se emplean en las artes”.

o pala, al principio del mástil cerca del clavijero, y otra sobre el puente de madera pegado en la parte baja de la tapa armónica, a un tercio de la culata de la caja de resonancia. Delimitan entre ambas la parte vibrante de las cuerdas (el *tiro* de la guitarra). Ya la nombra Juan Bermudo en 1555 con esta denominación como pieza de la cabeza de la vihuela⁹, así como Dionisio Aguado a ambas antes de 1825, puesto que dice haber inventado el sistema de puente con cejuela¹⁰, anteriormente inexistente. Más recientemente (1934), la nombra Emilio Pujol¹¹.

C) *Cejilla*, o ceja móvil. Accesorio de madera, metal o plástico duro que se puede sujetar al mástil de la guitarra mediante una abrazadera u otro sistema. Adosado a un determinado traste sobre el diapasón, lo abarca transversalmente, pisando las seis cuerdas a un tiempo, donde convenga, con el objeto de acortar y delimitar la longitud vibrante de las cuerdas al aire, o sea, sin ser pisadas con los dedos. Siendo móvil y de uso opcional, permite cambiar la tonalidad de cada pieza a ejecutar en el ámbito de un intervalo razonable, usualmente en el segundo o tercer traste (acortando así la longitud teórica de dos octavas de cada cuerda y subiendo el tono en una 2ª mayor o 3ª menor) hasta, más raramente, entre los trastes quinto a séptimo (subiendo el tono una 4ª o una 5ª), sin alterar la digitación de la mano izquierda y por tanto –lo que es más importante– manteniendo los mecanismos asociados de los dedos sin cambiar de instrumento. Muy utilizado tradicionalmente para adaptar tonalmente transcripciones desde el laúd o la vihuela, en música de cámara y para acompañar el canto en los estilos populares, particularmente en el toque flamenco.

2) Traste

Según el diccionario de la RAE, la primera acepción de la primera entrada de la forma traste es “Cada uno de los resaltos de metal o hueso que se colocan a trechos en el mástil de la guitarra u otros instrumentos semejantes, para que, oprimiendo entre ellos las cuerdas, quede a estas la longitud libre correspondiente a los diversos sonidos”¹².

Desde otro punto de vista, según el uso del término por autores como Dionisio Aguado y Emilio Pujol, traste es el espacio entre dos barritas metálicas que atraviesan el diapasón cada vez a menor distancia, o sea, el lugar donde pisan los dedos de la mano izquierda para la producción de los sonidos naturales. Para producir los sonidos armónicos parciales, habituales desde principios del siglo XIX, se contacta con las cuerdas exactamente sobre la barrita del traste determinado (cuando es en los números XII, IX, VII y V) para producir el nodo requerido. Por lo tanto, extienden el significado original de los resaltos a los

⁹ BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales* [Osuna, 1555]. Maxtor, facsímil, Valladolid, 2009. Capítulo LXXV “Para entrestar la vihuela común”, fol. cII.

¹⁰ AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra*. Madrid, 1843, p. 2.

¹¹ PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1934-1971. Tomo I, pp. 22 y 25.

¹² DRAE. Primera acepción de la forma *Traste*.

espacios del diapasón que quedan entre ellos. Otros autores históricos no lo dejan claro, al usar el término indistintamente para ambos elementos o sin especificación. De la falta de precisión y criterio común entre algunos reputados autores históricos, se sigue la usual confusión semántica posterior y la actual duda.

Considerando los datos escritos con que se cuenta acerca del término traste, se infiere una aparente contradicción entre el uso histórico de los guitarristas en general y la definición de la Academia de la Lengua, que en teoría se limita a recoger este uso. Aunque obviamente la institución oficial define con mayor precisión lingüística los objetos y los conceptos, quizás los conoce peor en el sentido práctico y cotidiano, en especial los muy específicos de una actividad profesional muy especializada y con una larga tradición. No obstante, la Academia es más exacta en la definición del término, de su utilidad y de su uso, concretamente cuando dice “oprimiendo entre ellos las cuerdas”, exactamente como se realiza el pisado normal de las cuerdas, por lo que obviamente ha de ser la primera referencia válida.

Los usuarios históricos de los tratados, métodos, instrumentos y accesorios, los vihuelistas y guitarristas que han escrito sobre la técnica y la descripción del instrumento en el pasado, han nombrado con el término traste, por extensión, al espacio que hay entre dos de estos objetos, por motivos prácticos o didácticos y por economía de lenguaje. Pero especialmente porque, quizá al ponerlos por primera vez en los mástiles de laúdes, vihuelas y guitarras en un momento dado de su evolución organológica medieval, quedaron entre estos nuevos accesorios unos espacios antes inexistentes, que es donde realmente se pisan las cuerdas, a los que se llamó por el nombre de los resaltos que los delimitaban y conformaban el diapasón produciéndose así la inconsciente sinécdoque antes descrita.

3) Posición

Lugar o ubicación de la mano izquierda con respecto a los trastes, considerando el número total de éstos y la longitud del mástil de la guitarra. El referente o guía es el dedo índice de dicha mano (dedo 1 en la digitación guitarrística). Si el dedo 1, pisando o no la cuerda, está ubicado sobre el traste o espacio primero, el más cercano y colindante a la cejuela de la cabeza de la guitarra, se dice que la mano está en primera posición, y así sucesivamente hasta la posición decimoséptima (en el caso de que el instrumento tenga veinte trastes), ya en la región sobreaguda del diapasón, al pisar el dedo 1 en el traste 17 y el dedo 4 en el traste 20. Aunque en esta región del diapasón no se suelen poner más que acordes de dos, tres o a lo sumo cuatro notas, en las cuerdas triples y sin cejilla, al estar el diapasón incrustado sobre la tapa armónica de la caja de resonancia, cuyo volumen corpóreo dificulta la acción de la mano izquierda en los bordones. Las posiciones se suelen anotar a veces sobre el pentagrama con cifras romanas, pónganse cejas o no, hasta la XII, y más hacia el puente sólo para señalar el traste o lugar de la cuerda donde producir armónicos naturales.

Una cuestión particular, dada en determinadas músicas contemporáneas de vanguardia, sería la descripción detallada previa a la partitura de una acción técnica excepcional, especial o no habitual en el repertorio tradicional artístico ni en el didáctico, como puede ser la indicación expresa de “pisar sobre la barrita de los trastes”, así como de su escritura específica, necesariamente novedosa si no existieran antecedentes¹³. En este caso sirven ambos términos: espacio y barrita, para detallar el lugar donde actúa cada dedo o parte de la mano.

En resumen, a efectos tanto técnicos como didácticos llamamos traste, por costumbre y comodidad expresiva, al lugar donde pisa el dedo de la mano izquierda (en los ejecutantes diestros), sea este lugar el espacio (para sonidos “normales”) o la barrita que lo delimita (para sonidos armónicos o especiales), tanto monta, pues ambos tienen un número ordinal que los define con respecto a los demás según su ubicación en el mástil de la guitarra y no tienen sentido ni significación el uno sin el otro. Al conjunto de los trastes y la superficie en que van incrustados llamamos diapasón. Por lo que respecta a los términos ceja, cejilla y posición, quedan suficientemente aclarados con las definiciones aportadas más arriba.

Una perspectiva histórica

Para documentar someramente esta primera exposición, veamos qué se ha escrito en el pasado sobre estos términos, en particular sobre traste, tan utilizado como poco reflexionado, según se desprende de las dudas que parece levantar en muchos aficionados actuales o en algunos compositores interesados en el conocimiento de la guitarra. Los autores citados a continuación no son evidentemente los únicos que han escrito sobre el tema; los ejemplos están escogidos precisamente de entre las obras más reconocidas en el ámbito académico de la guitarra y escritas originalmente en castellano¹⁴, desde el 1536 hasta la actualidad, por lo que pueden ser suficientemente representativos de la evolución y generalización del suceso al abarcar un periodo histórico tan extenso y haber tenido tanta difusión.

¹³ Esta forma de “pisar sobre la varilla metálica del traste” está descrita –probablemente por primera vez en la literatura guitarrística– en las explicaciones previas y con un signo específico ante a la nota afectada, en la partitura de las obras *Flamenco Opus 9*, para cuarteto de guitarras, Norma específica nº 6, p. 105, y *Reflexión sobre Scarlatti*, para una, dos o tres guitarras, Norma específica nº 10, p. 126, del compositor Rafael DÍAZ, ambas publicadas el año 2016, en el recopilatorio *Para Guitarra. 2º Libro*. CEDMA, Málaga, 2016.

¹⁴ La literatura pedagógica y técnica de la guitarra en los idiomas inglés, francés e italiano es menos ambigua en los términos empleados para nombrar el lugar donde pisan los dedos: *fret*, *case* y *tasto* respectivamente.

El propio término traste (de *tastar*, de origen incierto, antiguamente *tocar*) es sobreentendido por los luthieres guitarreros modernos, al menos por algunos de los que tienen escritos publicados sobre la guitarra (J. L. Romanillos, Manuel Rodríguez, M. Ramírez, J. Villar), no precisando diferencia alguna entre barrita y espacio. Apenas hablan de la división del diapasón en espacios proporcionales a efectos de construcción y afinación correcta del instrumento, pero sin una descripción técnica exacta de los elementos constructivos accesorios de resalto incrustados en el mástil, y sin una diferenciación nominal entre estos elementos y los espacios resultantes entre ellos para la acción de los dedos del músico. Hay que precisar, en primer lugar, que tal objeto accesorio no siempre existió en los mástiles de nuestros instrumentos, pues la primeras noticias escritas que tenemos de ellos y descripciones gráficas publicadas, al margen de la iconografía medieval, son de principios del siglo XVI, cuando ya llevaban posiblemente mucho tiempo siendo utilizados, y que el material de su construcción ha ido cambiando desde la tripa en el Renacimiento y el Barroco hasta el metal clásico-romántico, siendo móviles en un principio hasta quedar incrustados y fijos en el diapasón a principios del siglo XIX.

Los vihuelistas

Juan Bermudo, en su *Declaración de instrumentos musicales* (1555) comienza una detallada descripción del diapasón de la vihuela de la siguiente manera: “Los números que estan en la parte superior de la vihuela pintada [tablatura] desde uno hasta diez señalan el orden de los trastes. De forma que sobre el traste primero esta una unidad, sobre el segundo ay dos, y assi procedo hasta el decimo traste”¹⁵. En el “Exemplo de la vihuela común”, dibujo de seis líneas horizontales que representan los seis órdenes de la vihuela común, atravesadas perpendicularmente por diez líneas verticales, esos números están impresos sobre el conjunto, alineados justo sobre las líneas verticales que representan las barritas o resaltes que representan los trastes y dividen el diapasón en otros tantos espacios, no sobre estos.

La vihuela, como todos los instrumentos pulsados con mástil hasta principios del siglo XIX, había que entrastarla, es decir, había que ponerle los trastes en el lugar apropiado del mástil para *hacer* el diapasón y lograr la afinación semitonal más exacta posible, dado que el material empleado en aquel entonces era de tripa, como las cuerdas “Este instrumento tiene el diapason en los trastes”¹⁶ dice Bermudo. Sin embargo, al explicar la manera de *templar* (afinar) la vihuela y la guitarra, no habla de pisar *entre* los trastes, sino que la cuerda “ha de

¹⁵ BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales* [1555]. Maxtor, Valladolid, 2009, ed. facsímil: “Libro quarto”, folio xcl.

¹⁶ *Ibid.* Cap. LXXV, fol. cII.

ser hollada en el traste”¹⁷ con el dedo correspondiente de la mano izquierda. Bermudo, cuyo tratado es de índole teórica, no se detiene en cuestiones de técnica o mecanismos gestuales, por lo que no especifica si el lugar donde debe “hollar” cada dedo, el espacio, se llama de manera diferente a los resaltos que lo delimitan, las barritas o, propiamente, trastes.

Los siete vihuelistas con publicaciones conocidas, Milán, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Fuenllana, Pisador y Daza, contemporáneos de Bermudo, igual que los laudistas italianos desde 1508, identifican los trastes (y por extensión los espacios entre ellos) con números superpuestos a las líneas horizontales que representan los órdenes de cuerdas del instrumento. En este sistema se basan precisamente las tablaturas. Aunque son músicos eminentemente prácticos, compositores y ejecutantes de sus propias obras, las explicaciones iniciales de sus publicaciones se dedican a la descripción y enseñanza de la lectura de un texto musical de carácter gráfico, la tablatura de vihuela, para la posterior interpretación de la música implícita en ellas, y sólo puntualmente describen algunos aspectos de lo que hoy llamamos explicación técnica o de mecanismos para la ejecución instrumental. Son, pues, verdaderos músicos para los que la problemática técnica instrumental y su enseñanza sería objeto de una interacción personal y práctica maestro-discípulo.

El primero de los vihuelistas en publicar, Luis Milán, en el prólogo de *El maestro* (1536), obra de evidente vocación pedagógica y organización didáctica, dice sobre las cifras de la tablatura que “han de servir para mostraros en qué trastes hay que poner los dedos”¹⁸, sin especificar más al respecto. Pero deja claro que los dedos se ponen en los trastes, identificando por tanto traste y espacio, exactamente como diecinueve años más tarde hará Juan Bermudo.

Mientras, Luis de Narváez, en la Introducción de los *Seys Libros del Delphín* (1538), explica prolijamente la tablatura y habla asimismo de tocar en el traste:

Todos estos números señalan en qué trastes se han de tocar las cuerdas y así en la cuerda que tuviere alguno de ellos si fuere este número, 1, tocarán en el primer traste, y si este número, 2, tocarán en el segundo traste, y por el consiguiente de los demás.¹⁹

Alonso Mudarra (1546) se limita a identificar las cifras de la tablatura con los trastes; la suya es una explicación teórica muy escueta, más dirigida a la intelección del texto que a la descripción de un gesto técnico, pues no especifica dónde ni cómo se ponen los dedos. En el apartado introductorio titulado “De

¹⁷ *Ibid.* Cap. LV, fol. xcI.

¹⁸ MILÁN, Luys. *Libro de música de vihuela intitulado El maestro*. Francisco Díaz Romano, Valencia, 1536, fol. A iii. En Arriaga, González & Somoza (Comp.) *Libros de música para vihuela 1536 – 1576*, [CD-ROM]. Música Prima y Ópera Tres, Córdoba, 2003, Libro I.

¹⁹ NARVÁEZ, Luys. *Los seys libros del Delphín, de música de cifras para tañer vihuela*. Diego Hernández de Córdoba, Valladolid, 1538, fol. 3. *Ibid.*, Libro II.

como sean de entender estos libros”, se expresa, refiriéndose a las cifras del cero al diez dispuestas sobre la tablatura, así: “la primera se llama zero en la cuerda que la tal estuviere se a de tocar en vazio sin poner el dedo en ella. En todas las otras [cifras del 1 al 10] se an de poner los dedos. La segunda cifra es numero de uno y es el primer traste”²⁰.

Enriquez de Valderrábano en el apartado “Relación de la obra” de su *Silva de sirenas* (1547) dice, bajo el dibujo de las seis líneas que representan los órdenes de cuerdas: “En estas seys cuerdas se muestran las siguientes cifras, que son los números para conoscer el valor de cada traste, contando de uno hasta diez”²¹. También utiliza la preposición *en* para señalar el lugar donde ha de pisar el dedo.

Diego Pisador, en su obra *Libro de música de vihuela* (1552) dice que “Todo el cuello de la vihuela se parte en doze trastes, los cuales figuramos con doze cifras, y estas cifras significan que en tal traste se ha de poner el dedo”²².

Miguel de Fuenllana (1554) es el autor más explícito. Da más instrucciones técnicas y de mecanismos de dedos que ningún otro coetáneo en los “Avisos” precedentes a las piezas de su *Orphénica Lyra*. No obstante, igual que los demás autores, llama traste al espacio entre ellos. Para él las cifras escritas sobre las líneas de las seis cuerdas “significan los trastes [...]. De manera que estas cifras se han de aprovechar para que se tenga cuenta que en la cuerda do estuviere señalada qualquiera dellas ha de valer por traste tocándola dentro de aquel numero”²³.

Por último, Esteban Daza dice que “todos estos números señalan en que traste se an de tocar las cuerdas”²⁴ refiriéndose a las cifras de la tablatura, sin dar muchas más explicaciones técnicas que las necesarias para la comprensión lectora del discurso musical impreso en las tablas subsiguientes de su *Parnaso* (1576).

Los guitarristas

Joan Carles i Amat, en su tratado *Guitarra Española de cinco órdenes* (1586, 1626, 1639), el primer método conocido exclusivo de guitarra dirigido a aficionados, igual que sus antecesores los vihuelistas nombra el término traste al adjudicarle a la guitarra en su descripción no más de cuatro, los mínimos necesarios para

²⁰ MUDARRA, Alonso. *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Juan de león, Sevilla, 1546, fol. 3. *Ibid*, Libro III.

²¹ VALDERRÁBANO, Enriquez. *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas*. Francisco Hernández de Córdoba, Valladolid, 1547, fol. Av. *Ibid*, Libro IV.

²² PISADOR, Diego. *Libro de música de vihuela*. El autor, Salamanca, 1552, fol. 3. *Ibid*, Libro V.

²³ FUENLLANA, Miguel. *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*. Martín de Montedoca, Sevilla, 1554, fol. 9. *Ibid*, Libro VI.

²⁴ DAZA, Esteban. *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado El Parnasso*. Diego Fernández de Córdoba, Valladolid, 1576, fol. 3. *Ibid*, Libro VII.

acompañar tonadillas con acordes y enseñar a afinar el instrumento: “Hallanse no mas de quatro trastes de necesidad, porque los puntos que se pueden hacer en los demás, tienen la misma consonancia que tienen los puntos que se hacen en el segundo, tercero y quarto”²⁵. No se detiene en más explicaciones técnicas que las necesarias para indicar las cuerdas y los trastes en que se producen los acordes mayores y menores o “puntos naturales y b mollados”.

Gaspar Sanz, en su *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674) hace referencia detallada a los trastes, y a la ceja como recurso técnico. Sigue identificando el sitio o espacio entre trastes donde pisa el dedo y el objeto o resalte que rodea el mango, aún de tripa, con el mismo término, traste. Utiliza ya la palabra pisar para designar la acción de los dedos de la mano izquierda al acortar las cuerdas sobre el diapason. Así, en la *Regla segunda, del templar*: “Despues las quintas en vacio, se igualan con las terceras, pissadas en segundo traste”²⁶. En la *Regla tercera, para poner los trastes*: “La segunda en vacio, es octava de la prima, pissada en séptimo”²⁷. El carácter más técnico y profesional de este método de guitarra con respecto a sus antecesores de toda Europa se evidencia en la *Regla séptima*, “Para llevar la mano por todo el Mastil de la Guitarra con grande facilidad”, donde, entre otras cuestiones, explica el recurso técnico y mecanismo de la ceja:

Los puntos que hallares sobre muchas letras del Laberinto, y puntos de algunos sonos, son para cortar la Guitarra con el indice, haciendo cegilla y puente dél; con que si se halla la G, con un 3 encima, se ha de tender el indice en el tercero traste. Y despues con los demás dedos formar la G [acorde de Sol], como si no tuviera numero, pues el numero no le varia la forma, sino el hazerla mas arriba o mas abajo, conforme el numero que tenga sobre si, y lo mismo haràs con las demás letras que tienen números sobre si.²⁸

Francisco Guerau deja en el *Poema Harmónico* (1694) un verdadero tratado técnico en el que no falta explicación de la posición del guitarrista, sus brazos y situación de las manos y los dedos, ejecución de las piezas y descripción de la guitarra y de la tablatura empleada, seguido de una gran colección de pasacalles y otras danzas. Tras el “Prólogo al aficionado”, en las “Advertencias a los principiantes” explica la disposición, número y afinación de las cuerdas de la guitarra. En el número tres de las advertencias, expone claramente y al estilo de sus predecesores vihuelistas o guitarristas: “Lo tercero, ha de entender en quanto à los números, que el cero se llama vacio, porque la cuerda que corresponde à la raya en que èl està, se toca en vacio; esto es, sin pisarla con la mano izquierda en

²⁵ CARLES AMAT, Joan. *Guitarra española*. Maxtor, facsímil [1758], Valladolid, 2009, p. 2.

²⁶ SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la Guitarra Española* [1674]. Maxtor, ed. facsímil Valladolid, 2011, p. 2-3.

²⁷ *Ibid*, p. 3.

²⁸ *Ibid*, p. 5.

algun traste”²⁹. Más adelante, al explicar detalladamente cómo se ejecutan las ligaduras nombra de nuevo como traste el lugar donde pisa el dedo de la mano izquierda: “[...] has de herir la cuerda con la mano derecha solo en el primero, y proseguir los demás, pisando los trastes que les corresponden, con la izquierda”³⁰. En esta frase ni se preocupa de utilizar preposición antes del nombre traste, de lo que se deduce lo poco o nada que le preocupaba el pragmatismo semántico de la cuestión en comparación con la acción de los dedos.

Dionisio Aguado, intérprete, compositor, pedagogo e investigador de la morfología de la guitarra, de la que es innovador en algunos aspectos, en su *Nuevo Método* de 1843, ampliación del publicado en 1825, en el apartado *Descripción de algunas partes de la Guitarra*, punto 16, escribió:

Desde la cejuela á la boca hay una serie de diez y siete ó mas espacios, divididos unos de otros por otras tantas piezas lineales y paralelas de metal, ó de otra materia dura, que se llaman *divisiones* de los trastes. Cada uno de dichos espacios tiene el nombre de traste, denominándose primero el inmediato á la cejuela, segundo el que sigue, y así sucesivamente hasta el último.³¹

Identifica, por tanto, traste con el espacio donde se pisa la cuerda con los dedos, y el resalte, pieza lineal o traste propiamente dicho, con las divisiones entre los espacios. Y no es de suponer que Aguado no supiera cómo se llamaba exactamente desde el más insignificante elemento físico de la guitarra de su tiempo hasta el menor gesto técnico de cada dedo necesario para la ejecución de la música de su tiempo.

Fernando Sor, músico de la más refinada y completa formación, tanto musical como científica y cultural entre los guitarristas de su tiempo, en su *Método para Guitarra* de 1830, al comienzo de la Segunda Parte, en el apartado *Conocimiento del mástil* define de manera precisa: “Los trastes son las pequeñas barritas metálicas que, reduciendo la longitud de la cuerda en la diecisieteava parte, hacen subir el sonido por semitonos”³². Sin embargo, poco después vuelve a utilizar el término con el significado ampliado hasta el espacio, como era ya tradicional en los guitarristas, e indica que “presionando la cuerda *en* el primer traste, se producirá el fa”³³; no dice “junto a”, ni “sobre” el traste, con lo que, aunque en la primera cita es totalmente correcto, también termina identificando circunstancialmente como traste el conjunto barrita-espacio. Más adelante, al explicar la producción de los sonidos armónicos naturales emplea dos preposiciones y otros tantos sintagmas

²⁹ GUERAU, Francisco. *Poema Harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la Guitarra Española* [Madrid, 1694, fol. 4]. Alpuerto, Madrid, 2000, p. 183.

³⁰ *Ibid*, fol. 4v.

³¹ AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra*. El autor, Madrid, 1843. Capítulo 3: “Descripción de algunas partes de la guitarra”, p. 16.

³² SOR, Fernando. *Método para Guitarra*. Labirinto, Amarante, 2007, p. 41.

³³ *Ibid*, p. 42.

distintos para precisar el lugar exacto de contacto del dedo con la cuerda para la producción del nodo correspondiente: “En el traste doce...”; [...] “Un poco debajo del tercero...”; [...] “Un poco arriba del mismo...”; [...] “Por debajo del segundo...”; [...] “Sobre el segundo...”³⁴. Todo ello denota que Sor, más preciso y correcto en su expresión escrita que la mayoría de sus predecesores, llama explícitamente traste a la barrita delimitadora de los espacios del diapasón donde se producen los sonidos naturales de la guitarra.

Por el contrario, Emilio Pujol, en el primer volumen de su *Escuela Razonada de la Guitarra* (1934), punto 14, precisa: “El espacio que media entre dos barritas próximas, se llama *traste*”³⁵. Al final del mismo Tomo I, en apartado denominado *Términos y signos de la escritura actual*, ordenados alfabéticamente, remacha: “*Traste*. Superficie del diapasón comprendida entre dos barritas inmediatas”³⁶. En su edición bilingüe hispano-francesa, Pujol utiliza el término francés *case*, que significa “casilla (de un tablero)”³⁷, abundando por tanto explícitamente en el sentido de espacio. Al respecto de la colocación y acción de los dedos de la mano izquierda, en el punto 214, dice: “Los cuatro dedos encorvados y separados entre sí frente a otros tantos trastes correlativos, pisarán las cuerdas perpendicularmente a manera de martillo articulado, junto a la barrita del traste inmediato más agudo”³⁸, ofreciendo además una minuciosa descripción de la técnica o mecanismo de mano a emplear en la ejecución instrumental normal. A propósito de estas detalladas descripciones técnicas, Pujol emplea profusamente el término traste a lo largo de los cuatro tomos de su *Escuela Razonada*. De él se infiere el uso de otros términos como *cuádruplo*, *quintuplo*, etc., según el número de trastes que, en conjunto, hayan de abarcar los dedos de la mano izquierda en cada una de sus acciones.

Abel Carlevaro, por ser más reciente y tener las referencias de los autores precedentes, es más preciso aún en la utilización de los términos. Así, en su *Escuela de la Guitarra* (1979), hablando no de la descripción del instrumento, sino de la presentación longitudinal de la mano izquierda sobre el diapasón, dice lo siguiente: “Cada dedo se encuentra en un espacio diferente; enfrentados simultáneamente *a una misma cuerda*”³⁹. Asimismo, hablando de la “presentación transversal” de la misma mano, añade: “Los dedos son presentados siguiendo la dirección de las divisiones semitonales; si presentamos simultáneamente dos o más dedos en un mismo espacio...”⁴⁰. Posteriormente continúa sin utilizar el

³⁴ *Ibid*, p. 100.

³⁵ PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Tomo I. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1934, p. 25.

³⁶ *Ibid*, p. 98.

³⁷ Manual Amador Francés. Ramón Sopena, Barcelona, 1975.

³⁸ PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada...*, p. 85.

³⁹ CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra. Exposición de la teoría instrumental*. Barry Editorial, Buenos Aires, 1979, p. 78.

⁴⁰ *Ibid*, p. 79.

término traste para definir el concepto de posición de la mano izquierda: “La conformación de la mano en esta presentación está íntimamente relacionada con su ubicación en el diapasón. En la medida que la mano se va alejando del cuerpo (hacia la primera posición)...”⁴¹. A la subsiguiente definición de *Posición* dedica Carlevaro todo el primer apartado del Capítulo 8 de su *Escuela*, donde expone: “La ubicación de la mano izquierda con relación a las divisiones o espacios que existen en el diapasón”⁴². Vemos que, al contrario que Emilio Pujol, a quien recuerda en el título de su obra, Carlevaro apenas utiliza el término traste, prefiriendo los de espacio, división y posición para sus prolijas y detalladas explicaciones técnicas, incluido el apartado 5 del mismo capítulo, titulado “Divisiones del diapasón”⁴³, recordando, por la corrección expresiva y la precisión terminológica, la realización de Fernando Sor ciento cincuenta años antes.

Conclusiones

Los escritores históricos relacionados en este trabajo, una muestra de vihuelistas y guitarristas autores de tratados técnicos entre otros muchos posibles, tanto antiguos como modernos, así como los hablantes usuales en su comunicación oral cotidiana en la actualidad, extienden el referente del signo lingüístico al referente aledaño complementario al referirse a determinados objetos y partes de instrumentos musicales. La mayoría de los autores de la muestra consultados, sin dejar de reconocer que los trastes son las barritas transversales al mástil de la vihuela o la guitarra, que lo dividen en partes proporcionales y conforman el diapasón del instrumento, identifican el concepto del signo lingüístico con el referente correspondiente al que se añade otro por cercanía física y completitud funcional, produciéndose, consciente o inconscientemente, una sinécdoque al llamar también traste al espacio donde actúa el dedo de la mano izquierda cuando pisa la cuerda de la guitarra normalmente entre dos trastes propiamente dichos.

Probablemente debido a la necesidad de nombrar, en un periodo indeterminado del pasado medieval, un espacio nuevo resultante del añadido de los trastes al mástil como adquisición organológica novedosa en un momento evolutivo del lenguaje, la música y el instrumento. También a causa del carácter práctico del conocimiento vertido en los tratados y métodos escritos por estos autores, músicos profesionales en su mayoría, activos ellos mismos en sus respectivos tiempos históricos como intérpretes, tratadistas y pedagogos. Para ellos, tanto el conocimiento organológico escrupuloso como el desempeño técnico instrumental excelente, no son objeto de un pragmatismo semántico relativo a los significados exactos de los términos que definen los conceptos, los objetos y los elementos accesorios de la guitarra empleados en sus tratados.

⁴¹ *Ibid*, p. 79-80.

⁴² *Ibid*, p. 94. Toda la frase en mayúscula en la edición de 1979.

⁴³ *Ibid*, pp. 99-100.

Este pragmatismo es, en apariencia, secundario o simplemente está condicionado por el contexto comunicativo y oculto por la ocupación del pensamiento casi exclusivamente en la ejecución del gesto técnico concreto en su precisión cinética, sin que la falta de corrección en el uso de los términos analizados haya interferido aparentemente en el objetivo comunicativo primordial. Los términos que designan los objetos y acciones existen antes que los hablantes, vienen dados por el uso de un grupo humano precedente en un contexto cultural más o menos restringido a una actividad constructora, ejecutora y trasmisora. Se han empleado y emplean en la construcción de instrumentos y en función de la subsiguiente aplicación a la ejecución instrumental y, específicamente, de su utilidad en la enseñanza de la música creada por ellos o por otros compositores, así como de las técnicas instrumentales necesarias para ello. Su medio de transmisión y soporte tradicionales son los métodos y tratados escritos, que perduran en el tiempo, más allá y sin menoscabo de la aparición de nuevas categorías de soportes que, a su vez, también necesitan la expresión y la interpretación correcta tanto del signo, lingüístico o no, como de la imagen visual o sonora empleada.

Bibliografía

- AGUADO, D. *Nuevo Método para Guitarra*. El autor. Madrid, 1843.
- ARRIAGA, G., GONZÁLEZ & SOMOZA (Comp.). *Libros de música para vibuela 1536 – 1576*, [CD-ROM] ISBN 84-95609-41-X. Música Prima y Ópera Tres, Córdoba, 2003.
- BERMUDO, J. *Declaración de instrumentos musicales*. Ed. Maxtor, edición facsímil, Valladolid, 2009. Publicación original: Osuna, 1555.
- CARLEVARO, A. *Escuela de la Guitarra. Exposición de la teoría instrumental*. Barry Editorial, Buenos Aires, 1979.
- CARLES AMAT, J. *Guitarra española*. Maxtor, edición facsímil [1758]. Valladolid, 2009. Publicaciones originales en 1586, 1626, 1639.
- DÍAZ, R. *Para Guitarra. Libro 2º*. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2016.
- GUERAU, F. *Poema Harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la Guitarra Española*. Madrid, 1694. Transcripción y estudio de T. SCHMITT. Alpuerto, Madrid, 2000.
- LLEDÓ, E. *Filosofía y lenguaje* [1970]. Austral, Barcelona, 2015.
- Manual Amador Francés. Ed. Ramón Sopena. Barcelona, 1975.
- PEIRCE, C. “Fundamento, objeto e interpretante”, (1897). En <https://www.unav.es/gep/FundamentoObjetoInterpretante.html>. Consultado el 29/11/2020.
- PEIRCE, C. “La Ética de la terminología” (1903). En <https://www.unav.es/gep/EthicsTerminology.html>. Consultado el 29/11/2020.

- PUJOL, E. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Tomos I - IV. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1934-1971.
- R. A. E. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed., Madrid, 2001.
- RAMIREZ III, J. *En torno a la guitarra*. Soneto, Madrid, 1993.
- RODRIGUEZ, M. *Arte y oficio de hacer guitarras*. Real Musical, Madrid, 2008.
- SANZ, G. *Instrucción de música sobre la Guitarra Española* [1674]. Maxtor, edición facsímil, Valladolid, 2011.
- SAUSSURE, F. *Curso de lingüística general*. Editorial Losada, séptima edición, Buenos Aires, 1969.
- SOR, F. *Método para Guitarra* [1830]. Labirinto, Amarante, 2007.
- VILLAR, J. *La guitarra española. Características y construcción*. Clivis, Barcelona, 1985.