

# L'ART INSTRUMENTAL A LA CORONA D'ARAGÓ

FRANCESC VILLANUEVA SERRANO  
(coord.)

# MÚSIQUES

20

Col·lecció dirigida per  
Isabel Manyes Rodríguez  
Alejandro Blay Manzanera

© 2026, les autores i els autors

© 2026, Institució Alfons el Magnànim  
Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació  
Diputació de València  
Corona, 36 — 46003 València  
Tel.: +34 963 883 169  
magnanim@dival.es  
www.alfonselmagnanim.net

ISBN: 978-84-1156-128-0 — DL: V-1444-2026

Imatge de la coberta: Miniatura del *Llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim*.  
Lleonard Crespí, 1443. GB-Lbl, Mss. Add. 28962, f. 281v  
© The British Library Board

Maquetació d'interior i coberta:  
Ortogràfic, Disseny i Comunicació. Xàtiva (la Costera)  
Impressió: Gráficas Papallona (València)

## ÍNDIX

ABREVIATURES I SIGLES .....	9
AUTORES I AUTORS .....	13
PRÒLEG CARLES MAGRANER.....	19
INTRODUCCIÓ FRANCESC VILLANUEVA SERRANO .....	21
1. BERNAT PERCASSET: VIDA I DESVENTURES D'UN JOGLAR AL SERVEI DEL REI JAUME II STEFANO M. CINGOLANI .....	25
2. ELS ÀNGELS MÚSICS DE NOSTRA DONA DE LA SEU. LA ICONOGRAFIA MUSICAL GÒTICA DE LA CATEDRAL DE MALLORCA FRANCESC VICENS VIDAL .....	41
3. LA INFLUÈNCIA ÀRAB EN LA ICONOGRAFIA MUSICAL DE L'ART MEDIIEVAL CRISTIÀ A LA CORONA D'ARAGÓ (CA. 1250-CA. 1450): REVISIÓ MUSICOLÒGICA I PERSPECTIVES EDUCATIVES CARMEN M. ZAVALA ARNAL .....	53
4. EL <i>CÍMBOL</i> COM A DENOMINACIÓ GENÈRICA D'UNA TIPOLOGIA INSTRUMENTAL INMACULADA SANCHIS DEVÍS .....	73
5. LA <i>VIOLA D'ARC</i> , UN INSTRUMENT AMB VEU. ENTRE EL VOCAL I L'INSTRUMENTAL FERNANDO MARÍN CORBÍ .....	87
6. LUIS MILÁN, <i>EL MAESTRO</i> I EL CONTEXT DE LA VIOLA A ARAGÓ JOHN GRIFFITHS .....	105
7. RELACIONS TEMÀTIQUES ENTRE PASSIONS POLIFÒNIQUES DE LA CORONA D'ARAGÓ I <i>TIENTOS</i> PER A ORGUE DE CABANILLES MIGUEL BERNAL RIPOLL .....	127

8. ELS ORGUES DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA ENTRE 1563 I 1627. LA TRANSICIÓ ENTRE L'ORGUE RENAIXENTISTA I L'ORGUE BARROC PABLO MÁRQUEZ CARABALLO .....	149
9. <i>GUIARRA ESPANOLA DE CINCO ÓRDENES</i> DE JOAN CARLES AMAT: UNA CÒPIA MANUSCRITA D'UNA EDICIÓ PERDUDA? FRANCESC VILLANUEVA SERRANO .....	177
10. UNA REFLEXIÓ ENTORN DEL CONTEXT INTERPRETATIU: EL PERFIL DEL MINISTRIL A VALÈNCIA EN EL SEGLE XVII MARÍA JOSÉ IGLESIAS PASTÉN .....	207
11. MÚSICA DE VEUS I INSTRUMENTS OBLIGATS PER A LA LITÚRGIA DE LES HORES EN EL SEGLE XVII: UNA MOSTRA DE COMPOSITORS I REPERTORIS A VALÈNCIA I BARCELONA MIREYA ROYO CONESA .....	225
12. OBRES MESTRES DEL SEGLE XVII ITALIÀ EN LES COL·LECCIONS D'INSTRUMENTS MUSICALS DEL CONSERVATORI DE NÀPOLS LUIGI SISTO .....	253
13. CÍTARES DE TAULA, CAIXES DE MÚSICA. LA COL·LECCIÓ DE SALTIRIS DEL MUSEU DE LA MÚSICA DE BARCELONA MARISA RUIZ MAGALDI .....	273
BIBLIOGRAFIA .....	297

## INTRODUCCIÓ

Des que l'ésser humà va començar a expressar-se a través de la música, els instruments han estat presents juntament amb el cant. Tanmateix, l'atenció de la musicologia ha deixat en segon pla els instruments i la seua música davant la música vocal en un llarg període de la història. En el cas de la península Ibèrica, aquesta etapa s'estén des de la consolidació de la polifonia escrita en el segle XII fins al segle XVII, un temps que sensiblement coincideix amb l'existència de la Corona d'Aragó. És ben cert que la major part de les fonts que han arribat fins a nosaltres d'aquesta època i coordenades geogràfiques corresponen a música escrita exclusivament per a les veus, almenys nominalment, la qual cosa justificaria la situació descrita. No obstant això, també és veritat que en aquesta entitat política i cultural es va produir una notable part de les obres pràctiques i teòriques relacionades amb els instruments més influents a la península ibèrica, en alguns casos de rellevància a nivell europeu. Entre les figures més destacades en la producció de música pràctica instrumental trobem noms com ara Lluís del Milà, Pablo Bruna, Joan Cabanilles, Gaspar Sanz o Francesc Guerau, mentre que al camp teòric descollen Joan Carles Amat, Pablo Nassarre, Francesc Valls o Pere Rabassa. Així mateix, cal recordar que en els regnes de la Corona d'Aragó es van produir algunes novetats organològiques decisives, especialment en les violes i els orgues, que van condicionar la evolució posterior d'aquests instruments.

Més enllà de la notació musical, dels tractats o dels instruments conservats, l'activitat instrumental del passat també es pot estudiar des d'un punt de vista cultural a través de fonts com la documentació administrativa, la literatura de memòries i de ficció, o la iconografia. Aquestes altres fonts ofereixen perspec-

tives diverses i interessants, moltes de les quals encara poc explorades, que permeten observar com la pràctica instrumental s'integrava en qualsevol expressió musical de la societat —religiosa, civil, cortesana, popular o domèstica— així com les implicacions i significats que comportava la seua presència.

El present volum conté una selecció d'estudis de diversos autors especialistes amb el fil conductor dels instruments i els seus contextos als territoris que conformaven la Corona d'Aragó, els quals varen ser presentats al III Congrés Internacional *El patrimoni musical de la Corona d'Aragó*, celebrat a la Universitat de València del 23 al 25 de març de 2023 sota l'organització de la Fundació Capella de Ministres i l'Associació Cultural Comes. Aquest conjunt de treballs es caracteritza per una varietat que no només concerneix als assumptes desenvolupats sinó també a les fonts, mètodes, perspectives i objectius.

Les fonts iconogràfiques són una valuosa eina per a l'estudi de l'organologia i, especialment, dels contextos de la pràctica instrumental. L'estudi de Francesc Vicens (cap. 2) es focalitza en la rica iconografia gòtica de la catedral de Palma de Mallorca per a identificar diversos programes representatius d'àngels músics i anar més enllà en la interpretació teològica i la funció de la seua presència i ubicació. D'altra banda, Carmen Zavala (cap. 3) s'interessa en les representacions medievals de músics musulmans existents en diversos indrets de la Corona d'Aragó, tant civils com religiosos, sobre les quals aborda tant aspectes relacionats amb els contextos interpretatius com amb l'organologia. Per la seua part, Fernando Marín (cap. 5) combina la iconografia amb la teoria musical medieval com a fonts primàries d'un treball de detall que tracta de relacionar els aspectes constructius amb les peculiars característiques sonores de les violes d'arc.

Una altra tipologia de fonts de gran utilitat per als estudis organològics és la documentació procedent dels arxius administratius històrics de les institucions religioses i civils. Inmaculada Sanchis (cap. 4) fa servir els documents extrets de primera mà en diversos arxius civils, a més de la iconografia, per a la identificació i descripció d'un instrument tan enigmàtic com citat en la documentació medieval com és el *címbol*. Per la seua part, l'arxiu de la catedral de València subministra una copiosa informació a Pablo Márquez (cap. 8) per reconstruir l'interessant procés de transformació tècnica dels orgues renaixentistes en els barrocs en aquest temple metropolità entre el darrer terç del segle XVI i el primer del XVII.

La tercera, i més certera, font per a l'organologia són, òbviament, els instruments que han arribat a nosaltres. En dos dels capítols s'estudien instruments de col·leccions museístiques públiques. D'una banda, Luigi Sisto (cap. 12) ofereix un recorregut pels exemplars més rellevants custodiats al Museo del Conservatorio di San Pietro a Majella de Nàpols, detenint-se especialment en els saltiris i el seu poc conegut repertori musical. Aquesta tipologia instrumental també és l'objecte d'estudi de Marisa Ruiz Magaldi (cap. 13), que fa una revisió dels

vint-i-set saltiris preservats al Museu de la Música de Barcelona, la qual inclou aspectes organològics i les seues diverses procedències.

Els instruments no serien més que objectes muts si no fora pels instrumentistes. L'estudi dels músics comuns és un camp emergent en la musicologia històrica, tant en la seua vessant individual com col·lectiva. Un exemple del primer cas en aquest volum és l'estudi de Stefano Cingolani (cap. 1), en el qual l'autor aprofita la riquesa de la informació exhumada, principalment a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, per traçar la trajectòria vital de Bernat Percasset, un joglar al servei de la casa reial durant més de quatre dècades. D'altra banda, la caracterització de l'activitat professional del col·lectiu de ministrils —músics de vent— que vivien a la València del segle XVII és l'objecte de l'estudi de María José Iglesias (cap. 10).

Alguns músics il·lustres plasmaren sobre el paper les seues obres instrumentals o, simplement, les seues idees relatives a aquests. Sens dubte, el més rellevant d'aquests músics en els territoris peninsulars de la Corona durant el segle XVI fou el misteriós noble valencià Lluís del Milà (Luis Milán), autor de la primera col·lecció impresa de música per a viola de mà, amb algunes peces cantades: *El maestro*. En la contribució de John Griffiths (cap. 6) s'analitzen diversos aspectes al voltant del continent i contingut d'aquest llibre cabdal, aportant noves idees. D'altra banda, Miguel Bernal (cap. 7) estudia el material musical vinculat a un assumpte concret, com és la Passió de Crist, dins de la monumental producció per a tecla de l'organista de la catedral de València Joan Cabanilles. La incorporació de parts instrumentals obligades a la música litúrgica hispànica durant el segle XVII fou notablement més tímida que en altres territoris europeus, especialment els italians. Mireya Royo (cap. 11) analitza diversos exemples d'aquest tipus de peces procedents dels arxius musicals catedralicis de València i Barcelona i extrau interessants conclusions. Finalment, una còpia manuscrita del tractat que transmet l'innovador sistema de xifres per a guitarra del català Joan Carles Amat és l'objecte central del treball de Francesc Villanueva (cap. 9), al llarg del qual són analitzades les seues peculiaritats tractant d'ubicar la seua font entre les nombroses edicions de l'obra, a més d'aportar novetats biogràfiques de l'autor.

En definitiva, el conjunt miscel·lani d'estudis reunits en el present volum representa una notable contribució col·lectiva sobre l'art instrumental en un territori ibèric especialment fèrtil com fou la Corona d'Aragó. Les novetats en continguts i plantejaments eixamplen les fronteres del coneixement en diversos camps de la musicologia històrica i ofereixen una sòlida base per a futures investigacions.

*GUIARRA ESPAÑOLA DE CINCO ÓRDENES*  
DE JOAN CARLES AMAT: UNA CÒPIA MANUSCRITA  
D'UNA EDICIÓ PERDUDA?

Francesc Villanueva Serrano

### **Introducció**

El 1749 s'estampava a les premses valencianes de Josep Estevan Dolz el segon i darrer volum de l'obra *Escritores del Reyno de Valencia* del prevere Vicent Ximeno (1691-1764), doctor en Sacra Teologia i beneficiat de la catedral. En aquell volum, Ximeno dedicava una entrada a Josep Pontí (1629-1698), un frare predicador valencià que ocupà diversos càrrecs rellevants en el seu orde —especialment, el de prior al convent de Sant Domènec, dit de Predicadors, de València—, i, fins i tot, a la Inquisició i a la cúria diocesana. El bibliògraf incloïa allí una relació de huit obres de Pontí de temàtiques diverses, entre les quals es trobava una sobre música titulada *Guitarra Española de cinco órdenes*. Tot i que Ximeno (1749: 132) no assenyalava la ubicació exacta d'aquesta obra, sí que indicava haver-la vista juntament amb la resta d'escrits de l'autor a la llibreria del convent valencià de Sant Domènec.

Quasi huitanta anys més tard, una altra obra bibliogràfica va actualitzar la de Ximeno. Fou la titulada *Biblioteca Valenciana de los Escritores que florecieron hasta nuestros días*, que va publicar Just Pastor Fuster a la mateixa capital el 1827. En l'entrada corresponent a Pontí, Fuster li atribuïa altres huit obres diferents a les relacionades per Ximeno. Però, a més, desvetlava que el manuscrit on es conservaven totes elles era el «tomo 14 de papeles varios» del convent de Predicadors de València (Fuster, 1827: 281-282).

Després de les desamortitzacions del segle XIX, una gran part de la biblioteca del convent de Predicadors va arribar a la Biblioteca de la Universitat de València. Entre 1913 i 1914, Marcelino Gutiérrez del Caño publicava el seu *Catálogo*

*de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia* on, per primera vegada, es descriu detalladament els escrits continguts en cadascun dels volums d'aquesta biblioteca. En efecte, Gutiérrez (1913: 97) va descriure les obres atribuïdes a Pontí per Ximeno i Fuster, però no va assignar totes a aquest autor; entre elles, la titulada *Guitarra Española de Cinco Órdenes*, que va classificar com a anònima.

Tot i que les descripcions dels escrits en aquest catàleg no inclouen les signatures dels llibres de què formen part, la identificació del volum consultat per Ximeno, Fuster i Gutiérrez, hui a l'actual biblioteca universitària, no suposa dificultat. Es tracta del llibre manuscrit amb la signatura actual «ms. 852» el qual té, en efecte, la inscripció antiga en el lloc de «Varia 14» del convent de Predicadors que assenyalava Fuster. Aquest llibre és un volum factici que conté escrits copiats per diferents escriptors, entre els quals es troben tots els històricament atribuïts a Pontí. Tal com va observar Gutiérrez, només en alguns d'aquests escrits, no en tots els citats per Ximeno i Fuster, hi figura explícitament l'autoria de Pontí. De fet, en el cas de *Guitarra Española de Cinco Órdenes* no hi figura cap nom d'autor.

Malgrat això, els més recents *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (1999-2002) i la posterior seqüela *Diccionario de la Música Valenciana* (2006) encara segueixen l'autoritat de Ximeno dedicant a Pontí una entrada com a teòric musical i autor d'aquest tractat que ubiquen en paradís desconegut (Sangüesa, 2001; íd., 2006). Per contra, la minuciosa *Base de Dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna*, disponible a internet, ha seguit Gutiérrez del Caño en considerar l'escrit sobre la guitarra espanyola com a anònim (Durán, 2011).

Tot i els antecedents bibliogràfics anteriors, tan sols cal donar una lleugera ullada a *Guitarra española de cinco órdenes*, conservada en el ms. 852, per descobrir que realment no es tracta d'un text completament ignot de Josep Pontí o d'autor anònim sinó d'una còpia del celeberrim tractat homònim del català Joan Carles Amat. El present treball tindrà com a objectiu central la descripció de les peculiaritats d'aquesta versió manuscrita i l'acostament a la seua contextualització dins de la llarga trajectòria editorial del famós tractat.

### **Joan Carles Amat, un polifacètic personatge**

El coneixement actual sobre la vida de l'autor de *Guitarra española de cinco órdenes* ha sigut construït al llarg de quasi dos segles per l'esforç col·lectiu de nombrosos investigadors. Fou Fèlix Torres i Amat el seu primer biògraf en 1832, al qual va seguir el bibliòfil Pedro Salvà unes dècades més tard. Ja en les primeres dècades del segle XX, varen continuar aquesta tasca el famós compo-

sitor i investigador Felip Pedrell i, molt especialment, l'estudiós Josep Vilar, el qual va exhumar en arxius administratius una destacable part de les dades conegudes de l'autor. Durant el darrer segle, les novetats biogràfiques aparegudes han sigut, en general, més modestes<sup>1</sup>. La destacada excepció és un treball relativament recent de Carles Pizarro, el qual ha plantejat una consistent i àmplia biografia contextualitzada incorporant-hi no només les dades conegudes sinó també altres de noves (Pizarro, 2014)<sup>2</sup>. No obstant això, la qüestió biogràfica de Joan Carles Amat no està actualment exempta de dubtes rellevants derivats de contradiccions documentals. No serà objecte del present apartat tractar d'aclarir aquests aspectes foscos, ni tampoc abordar de nou extensament la seua biografia, sinó només esbossar, amb la deguda cautela, les principals fites de la seua vida que servisquen per contextualitzar la seua obra.

Va nàixer Joan Carles Amat a Monistrol de Montserrat (Catalunya) probablement l'any 1572. Tot i que la historiografia ha transmès sovint la creença que «Carles» era part del nom de pila de l'autor i «Amat» l'únic cognom, les darreres investigacions de Pizarro assenyalen que tant «Carles» com «Amat» eren cognoms procedents de la línia paterna i que s'usaven en l'època en indistint ordre<sup>3</sup>.

S'ha especulat que va formar-se musicalment al proper monestir de Montserrat. Tot i això, els primers estudis fins ara documentats d'Amat són els de medicina, cursats a l'Estudi General de València. La recerca en aquesta institució ens ha permès ara conèixer que es va graduar com a batxiller el 30 d'octubre de 1597 i, només una setmana més tard, com a llicenciat i doctor. En el segon examen va desenvolupar dos assumptes: l'aforisme cinquè de la segona lliçó dels *Aforismes* d'Hipòcrates i l'epígraf que comença «Ceterum si meatus» (llibre I) de l'obra *De differentiis februm* de Galè. El seu patró en ambdós exàmens fou Josep Reguart, doctor en medicina<sup>4</sup>. A la capital valenciana degué haver treballat en la redacció del seu tractat de guitarra si és que la primera edició, de la qual hui no es coneix cap exemplar, es va publicar a Barcelona el 1596, tal com figura en la llicència d'impressió, i també en la dedicatòria, ambdós documents inclosos en algunes de les edicions del segle XVII (vegeu apèndix). La datació de la suposada primera edició del tractat de guitarra ha sigut un assumpte d'intens

1 Amb ocasió del 450è aniversari del naixement de l'autor, s'ha difós un dossier amb una exhaustiva i actualitzada bibliografia sobre la seua vida i obra (Puigdemívol, 2022).

2 En aquest apartat se seguirà aquest treball, llevat que es faça referència a altra bibliografia o a fonts primàries.

3 Anteriorment, alguns autors havien defensat que «Carles» era el cognom patern mentre que «Amat» era el matern (Pizarro, 2014: 18). En el present treball s'ha optat per fer servir el cognom Amat per referir-se a l'autor quan només s'usa un cognom, seguint la tradició historiogràfica.

4 E-VAu, Arxiu Històric, llibres de graus, a-44, f. 133, 137v-138r.

debat entre els especialistes. El dubte apareix quan en l'edició de 1639, reproduïda en altres posteriors (vegeu apèndix), s'inclou una carta de fra Leonardo de San Martín a l'autor en què s'afirma que el llibre s'havia publicat a la mateixa Barcelona el 1586. Però admetre l'any de 1586 comportaria el fet poc probable que el llibre haguera sigut escrit per un infant de catorze anys d'edat, atès que el mateix frare afirma que Amat tenia 67 anys el 1639, és a dir, que havia nascut el 1572. Tractant de resoldre aquest problema, s'ha conjeurat que l'any de naixement d'Amat realment no havia sigut el 1572 sinó el 1562. Sota aquesta darrera hipòtesi, seria versemblant l'any de 1586 per a la primera edició. No obstant això, aquesta idea requeriria una altra hipotètica errata en la carta de fra Leonardo de San Martín, quan atribuïa l'edat de 67 quan realment volia dir 77 anys. A més, aquesta possibilitat conduiria a la graduació universitària d'Amat als 35 anys, una edat probablement massa avançada. Per contra, l'acceptació de l'any de naixement en 1572 encaixaria millor, amb una edat de graduació de 25 anys. En definitiva, davant les contradiccions que suposen altres alternatives, l'opinió majoritària accepta l'any 1596 de la llicència com a més probable.

Posteriorment, Amat va tornar a la seua terra per exercir la professió mèdica. De fet, era metge a Esparreguera el 1600 quan va casar-se amb la vacarissenca Mònica Ubach. De 1608 és la primera referència que el situa com a metge del monestir benedictí de Montserrat, on va viure durant uns anys, i després es va traslladar a la seua propera vila natal de Monistrol, on sembla que residia el 1616. Només dos anys més tard va ser nomenat també metge del municipi, càrrec que va compaginar amb el del monestir. En aquest període de dedicació plena a la medicina degué treballar en la redacció i edició del seu tractat galealista *Fructus Medicinae*, escrit en llatí, que va imprimir-se per primera vegada a Lió el 1623. Aquesta obra va assolir fama durant el segle XVII tant a Espanya com a l'estranger i va tenir diverses edicions<sup>5</sup>.

Amat va incorporar-se al govern municipal de Monistrol el 1626. Durant els primers anys va ocupar diferents càrrecs de responsabilitat, però no va deixar d'exercir el seu ofici de metge al monestir i a la vila. Des d'aquesta posició, va participar activament en el projecte i execució d'obres hidràuliques per al municipi, sobre algunes de les quals el 1628 va escriure, fins i tot, un manual per al bon ús.

Sembla que a partir del 1630 Amat va interrompre la seua tasca com a metge per a dedicar-se plenament a la gestió municipal. El 1636 era elegit jurat en cap i des d'aquest càrrec va impulsar la construcció de la casa de la vila. Probablement fou aquest mateix any quan es va estampar a la impremta barcelonesa

5 Lió, Ludovici Prost, 1623; Lió, Andrea & Jacobi Prost, 1627; Saragossa, herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1650; Ginebra, Jacob Latour, 1656; València, Villagrassa, 1668; València, Llorenç Cabrera, 1682; València, Villagrassa, 1685; València, Benet Macè, 1693.

de Sebastià i Jaume Matevad la primera edició de la darrera obra fonamental de l'autor, titulada *Quatre-cents aforismes catalans*, consistent en un recull de proverbis en forma de díctics heptasíl·labs, en part de creació pròpia. Aquest llibre va ser encara més exitós que els anteriors. De fet, Palau i Dolcet (1923: 68) va documentar quasi dues desenes d'edicions, un elevat nombre que pot explicar-se per l'ús que va tenir a Catalunya com a llibre de lectura dels infants.

Malgrat la seua avançada edat, Amat va tornar el 1638 a exercir la medicina, a més de les tasques i responsabilitats municipals. Fins i tot les va augmentar amb càrrecs com ara els d'obrer de la casa de la vila, credencer, clavari o notari del Consell. La seua carrera municipal va culminar l'1 de gener de 1642 amb el nomenament com a batlle de Monistrol. Però aquest fet només va anticipar-se unes setmanes a la seua mort, que s'esdevingué el 10 de febrer del mateix any. Va nomenar hereva la seua muller amb la qual, segons el testimoni de fra Leonardo de San Martín, mai no tingué fills, i va demanar ser soterrat a l'església de Sant Pere de Monistrol.

Fra Leonardo de San Martín afirmava el 1639 que Amat havia «sacado a luz tantos tratadillos, assí en cosas de música como de arismética, astrología y poesía». Possiblement, aquesta asseveració haja afavorit que diversos estudiosos hagen conjecturat sobre l'autoria d'Amat en relació a algunes altres obres conservades com a anònimes en els camps de la medicina, la botànica, la literatura o el dret, però no han rebut una comuna acceptació (Pizarro, 2014: 57-60). De qualsevol manera, tan sols la seua producció contrastada permet concloure que no només fou un estudiós amb una àmplia formació en diverses branques del saber sinó que, a més, va estar dotat d'una excepcional agudesia.

### ***Guitarra española de cinco órdenes i les seues edicions***

Aquesta breu obra de Joan Carles Amat té com a propòsit la instrucció en l'ús d'un sistema de xifres d'acords per acompanyar en estil «rasgado» amb la guitarra de cinc ordres, la més habitual a l'època. El plantejament del tractat és eminentment pràctic, absent de complexes disquisicions teòriques. Aquest factor degué resultar determinant perquè l'obra gaudira d'una remarcable popularitat al llarg de dos segles en el gran mercat d'aficionats a Catalunya i València. D'això en són testimonis els nombrosos exemplars conservats de les catorze edicions conegudes impreses en aquests territoris: una perduda del segle XVI, cinc del segle XVII i huit del segle XVIII, tot i que dues d'aquestes darreres podrien ser, fins i tot, del segle XIX (vegeu apèndix).

Les dues edicions més antigues conservades foren impreses als tallers lleidatans de la vídua Anglada i Andreu Llorens el 1626 i el 1627, respectivament (vegeu fig. 9.1a, 9.1c i apèndix). Actualment només es coneix un exemplar de

cadascuna d'elles<sup>6</sup>. L'edició de 1626 ja conté, després de la portada, quatre dels cinc elements preliminars que, si no tots, almenys una part, es podran trobar en les edicions posteriors:

1. La llicència d'impressió (datada el 1596).
2. La dedicatòria de l'autor a en Joan d'Aiguaviva i Tamarit (datada el 1596).
3. El proemi de l'autor al lector.
4. Tres sonets dedicats a l'autor i a l'obra.

Les edicions de 1626 i 1627 són molt semblants en el text i en l'aspecte, com seria esperable per haver sigut estampades per la mateixa impremta en tan breu espai de temps. Ambdues estan adreçades per l'autor al seu germà, a qui es dirigeix en segona persona al llarg de tot el tractat. La diferència més remarkable, pel que fa a continguts generals, és que la de 1627 manca de la llicència d'impressió. Quant a qüestions de detall, cal destacar que es va aprofitar la nova composició tipogràfica de 1627 per corregir algun error de l'edició anterior. En ambdós casos, el cos de l'obra s'estructura en nou capítols que desenvolupen els següents assumptes:

Cap. 1. Afinació de la guitarra.

Cap. 2. Concepte de punt («punto») o posició dels dits sobre les cordes per fer un acord.

Cap. 3-4. Especificació dels trastos que han de ser pressionats en cada ordre de cordes per a cadascun dels 12 acords perfectes majors, anomenats «naturales» (xifres 1-12), i els corresponents perfectes menors, anomenats «b molla-dos» (xifres 1b-12b), els quals conformen el sistema d'Amat.

Cap. 5. Presentació i explicació d'un original diagrama circular que sintetitza i, fins i tot, amplia la informació dels dos capítols anteriors, atès que també s'hi assenyalen els dits de la mà esquerra que han de pressionar les cordes de cada ordre en cadascun dels 24 acords.

Cap. 6. Justificació del motiu pel qual no hi ha més acords que els 24 anteriors i com es pot passar d'un acord a un altre a partir de l'ordenació per quartetes del sistema.

Cap. 7. Explicació de com transportar a qualsevol interval, incloent l'exemple d'unes «vacas».

Cap. 8. Mètode per xifrar qualsevol peça polifònica mitjançant una taula desenvolupada per l'autor, incloent també l'aplicació en un exemple a tres veus.

Cap. 9. Adaptació del sistema a la més antiga guitarra de quatre ordres.

6 Edició 1626: US-Cn, VAULT Case V 737.028; edició 1627: E-Mn, R/14637.

Aquests nou capítols sense excepció conformaran pròpiament el tractat d'Amat en la totalitat de les edicions amb exemplars conservats. No obstant això, és possible que en la primera de 1596, i potser en alguna altra perduda anterior a 1626, encara no hi figuraren els darrers dos capítols, atès que en la portada d'aquesta última edició s'indica que la taula del cap. 8 era «agora aïda por el mesmo autor» (Pujol, 1950: 128, 133).

Ara podem afegir l'existència d'un nou exemplar de l'edició de 1626, fins aquest moment no referenciat, que es conserva a la Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln) a Lisboa amb la signatura M. 527 P<sup>7</sup>. Cal precisar que el nou volum localitzat pertany a una emissió diferent a la de l'exemplar conegut<sup>8</sup>. De fet, tot i que en el cos del tractat es fan servir els mateixos motlles, aquest nou llibre presenta diferències en la resta d'elements. D'una banda, els preliminars anteriors als sonets s'ubiquen en diferents pàgines ja que es fa una nova composició tipogràfica del apartat «Al lector» en tres pàgines en lloc de dos incloent-hi una lletra capital ornamentada. A més, el nou exemplar ja no inclou la llicència d'impressió que constava en el conegut de 1626 i que també, com ja s'ha indicat, faltará en l'edició immediatament posterior de 1627. Aquesta omissió no sembla un error d'impremta ja que l'expressió «Con licencia» de la portada de l'edició coneguda de 1626 s'amplia a «Con licencia del Ordinario» en l'exemplar que ara es presenta amb la probable intenció de compensar així l'eliminació del mateix document diocesà (de l'Ordinari). Finalment, també es corregeix l'errata d'impremta «Señer» present en la portada de l'exemplar fins ara conegut per «Señor» (cf. fig. 9.1a i 9.1b). Per tot això, cal ubicar cronològicament aquesta emissió no més enllà d'uns mesos després de la impressió de l'anterior. La nova troballa bibliogràfica és una mostra més de l'activitat editorial de l'obra d'Amat a Lleida durant aquells dos anys i, per tant, del gran interès que aleshores despertava entre el públic.

7 A aquest exemplar li manca el f. [B8], on comença el cap. 7. Agraïsc la gentilesa de la Sra. Isabel Maria Dias Novais Gonçalves, responsable de l'àrea de música de la Biblioteca Nacional de Portugal, per confirmar-me aquesta informació.

8 Sobre els conceptes d'edició, emissió i estat d'un llibre imprès remetem a Moll (1979).

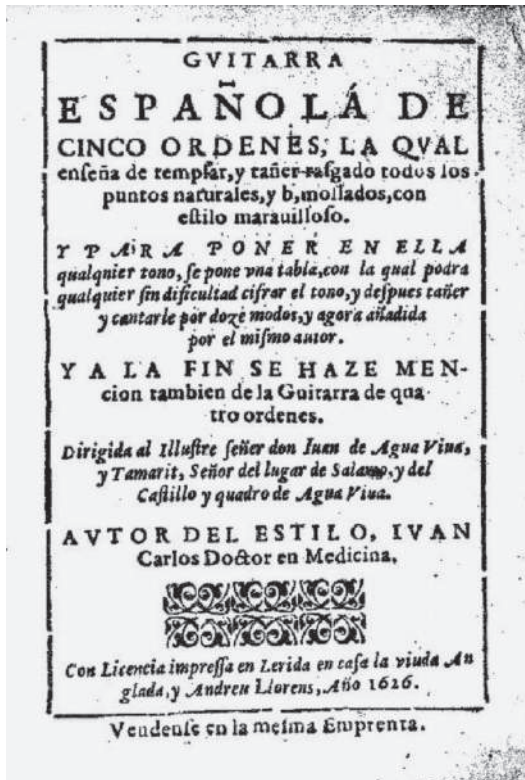


Figura 9.1a. Portada de l'edició 1626 (US-Cn, VAULT Case V 737.028).

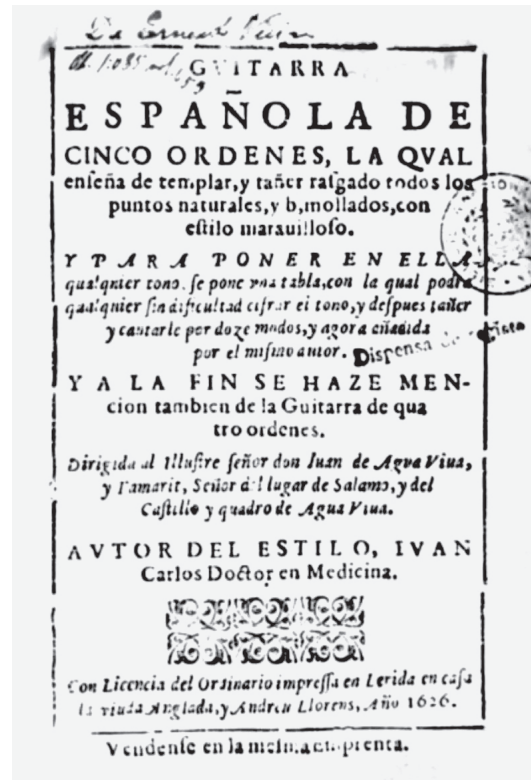


Figura 9.1b. Portada de l'edició 1626<sup>7</sup> (P-Ln, M 527-P)

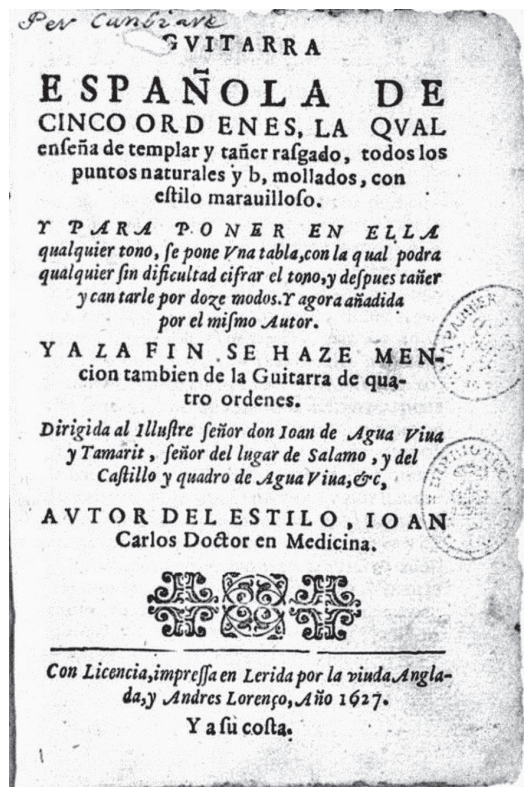


Figura 9.1c. Portada de l'edició 1627 (E-Mn, R/14637)

El 1639 es publicava a la impremta barcelonesa de Llorenç Déu una nova edició<sup>9</sup> (vegeu fig. 9.2) que presentava notables diferències amb les lleidatanes:

1. Apareix per primera vegada entre els preliminars la carta del mestre fra Leonardo de San Martín a l'autor.
2. Desapareix la dedicatòria que hi havia a la portada i entre els documents preliminars.
3. Es corregeixen en l'exemple musical del cap. 8 alguns moviments defectuosos de les veus i una imperfecció notacional presents en les edicions de 1626 i 1627.
4. Apareix una errata que no hi havia en el diagrama circular del cap. 5.
5. Es despersonalitza parcialment la redacció del tractat tot canviant la segona persona amb què l'autor s'adreça al seu germà per la més neutral tercera en la conjugació verbal. Conseqüentment, també es fan desaparèixer les expressions específiques dirigides per l'autor al seu germà.

Aquesta edició és molt rellevant per dos motius. D'una banda, la intervenció directa de l'autor sembla més clara que en la resta d'edicions. De fet, ningú sinó Joan Carles Amat pogué haver lliurat a l'impressor la carta que li havia escrit el mateix any fra Leonardo de San Martín i ningú millor que ell per fer unes correccions tècniques d'un exemple musical. Més explícita encara és l'expressió que figura en la portada, on s'assenyala que la taula del cap. 8 havia sigut «corregida por el mesmo autor»<sup>10</sup>. D'una altra banda, l'edició barcelonesa de 1639 és una peça clau en la genealogia dels impresos. De fet, serà el model, directe o indirecte, per a totes les edicions conegudes del segle XVIII, les quals mantindran les diferències esmentades en el cos del tractat. Fins i tot, es transmetrà sorprenentment sense corregir fins a la darrera edició coneguda l'errata en el diagrama circular que fa notòriament incorrecte un dels 24 acords del sistema.

9 L'única còpia coneguda és I-Fm, MISC 484 /5. Va ser referenciada per primera vegada en Hall (1980).

10 En les edicions de 1626 i 1627 s'indicava en el mateix lloc de la portada que la mateixa taula havia sigut «añadida por el mismo autor».



Figura 9.2. Portada de l'edició 1639 (I-Fm, MISC 484/5<sup>11</sup>)

Malgrat la renovació que va suposar l'edició de 1639, l'any següent va estampar-se també a Barcelona, a la impremta de Sebastià i Jaume Matevad, una altra que l'ignora completament i, per contra, segueix el model de les antigues lleidatanes de 1626 i 1627<sup>12</sup>. No obstant això, la nova xilografia que es fa servir per a imprimir l'exemple musical del cap. 8, introdueix errors no existents en aquelles. Encara es va imprimir el 1674 a la impremta barcelonesa de Francesc Cormellas, mercader, per Vicenç Surià, una altra edició emparentada amb les de 1626, 1627 i 1640<sup>13</sup>. El text de l'edició de 1674 procedeix de la de 1626 o d'alguna altra desconeguda íntimament vinculada amb aquesta. No obstant això, transmet l'errata del diagrama circular i les correccions en l'exemple musical de l'edició de 1639.

Les edicions conegudes del segle XVII es rematen amb l'índex i el colofó però, a partir de la barcelonesa de 1701<sup>14</sup>, els editors prescindeixen d'aquests

11 Amb concessió del Ministero della cultura / Biblioteca Marucelliana di Firenze.

12 L'únic exemplar conegut de l'edició de 1640 és US-NYhsa, MT 588.A54 1640.

13 En una antiga publicació bibliogràfica (Associació, 1917: 101) s'anunciava l'existència d'un exemplar que formava part de la biblioteca privada del polític i activista cultural reusenc Pau Font de Rubinat. A més, un exemplar d'aquesta edició va estar públicament a la venda en 2025.

14 Es coneix l'existència de dos exemplars: E-Bbc, M 2205; E-Mn, M.FOLL/422/11.

dos elements. En canvi, en el seu lloc afegeixen un apèndix en català d'autor anònim titulat *Tractat breu y explicació dels punts de la guitarra*, que és una mena de resum dels primers set capítols de l'obra d'Amat, incloent-hi noves figures amb la posició dels dits al diapasó, al qual s'addicionen instruccions per afinar la *vandola*. La incorporació d'aquest apèndix al llibre d'Amat responia a l'objectiu comercial explícitament declarat d'arribar als catalans o valencians que no entenien el castellà.



Figura 9.3. Portada de l'edició 1701 (E-Mn, M.FOLL/422/11)

A més de l'esmentada addició de l'anònim *Tractat Breu*, en l'edició barcelonessa del 1701 hi ha també modificacions en la portada. D'una banda, el títol canvia a *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y cathalana, de cinco órdenes*. D'altra banda, desapareix completament el nom de l'autor i el llibre pren l'aparença d'anònim. A més, apareix un gravat amb la figura d'una dona tocant la guitarra, un indicador de la importància del mercat femení en l'època (vegeu fig. 9.3). Aquests canvis es mantindran en la resta d'edicions del segle XVIII, amb la matisació que en algunes edicions valencianes es substitueix en el títol «cathalana» per «valenciana» o, directament, desapa-

reix l'expressió «en dos maneras de guitarra, castellana y [...]». A l'edició barcelonesa del 1701 varen seguir almenys tres més a Girona (vegeu apèndix)<sup>15</sup>.

Curiosament, la trajectòria editorial coneguda de l'obra de Joan Carles Amat conclou amb quatre edicions a València, on no constaven impressions anteriors. Possiblement, totes elles són de la segona meitat del segle XVIII però no és descartable que dues d'elles s'estamparen ja entrat el segle XIX (vegeu apèndix)<sup>16</sup>.

Finalment, cal remarcar que la historiografia musicològica ha produït una abundantíssima literatura sobre el sistema de xifres d'Amat posant en relleu les novetats que aporta, especialment la seua base en el cercle de quintes, però aquest apassionant assumpte queda fora dels objectius d'aquest treball<sup>17</sup>.

### La còpia manuscrita

El ms. 852 de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València té unes dimensions de 310x200 mm i consta de 1.140 pàgines numerades, a les quals segueixen altres 26 sense numerar. Els documents que conté estan ordenats de l'1 al 37, però hi ha alguns més que tenen numeració *bis* o que han passat desapercebuts al catalogador. La major part del volum va ser copiat per una única mà de la segona meitat del segle XVII o primeres dècades del XVIII<sup>18</sup>. Els documents d'aquest escrit tenen un *terminus post quem* estimat posterior a 1660, tot i que la major part estan compresos entre 1680 i 1700<sup>19</sup>. La còpia de *Guitarra española de cinco órdenes*, elaborada per aquest copista, és el document núm. 15 (p. 603-618) dins del volum. Està precedida per un escrit titulat *Caso sucedido a un conde nobilissimo alemán* (p. 600-602) i seguida per *Reglas de phisonomia* (p. 619-634) i *Del magisterio de el arte grande o sciencia empírica de Hermes, Marieno, Fabro, Millio y otros antiguos y modernos* (p. 647-664), tots tres de la mateixa mà. Sota el títol del darrer d'aquests escrits, s'indica que va ser recopilat per Josep Pontí.

15 Els exemplars conservats coneguts d'aquestes edicions són: un de l'edició [1744-1770] (E-Bc, M 1697); deu de l'edició [1749-1794] (E-Bc, VI-I-C 3/16bis; esp. 159-8°; M 2206. E-Bim, Fondo reserva Música, R8. E-Bih, SP 12° op. 562. E-Mn, M/982; R/14610. US-NYhsa, Reserve, MT588.A54 [17--] c. 2; MT 588.A54 [17--] c. 1. D-B, Musikabteilung, Rara, Mus.ant.theor. G 160); un de l'edició de 1745 (E-Bc, VI-I-C 3/16).

16 Els exemplars conservats coneguts d'aquestes edicions són: dos de l'edició de 1758 (E-Bc, VI-I-C 3/23. E-Mn, MC/3602/28); un de l'edició de [1750-1774] (E-VAbv, XVIII, 1677(13)); un de l'edició de [1768-1813] (E-Bba, R5-3-37 (antiga sign. 170, 5:11)); un de l'edició de [1780-1819] (E-Mn, MC/3602/27).

17 Una extensa bibliografia, tot i que no exhaustiva en aquests aspectes, en Puigdemívol (2022).

18 Concretament, les p. 1-256, 259-664, 695-706, 869-1005.

19 Els documents datats o amb un *terminus post quem* deduïble del contingut són: doc. 1: 1661-1695; doc. 2: 1687; doc. 3: 1687; doc. 8: 1660; doc. 9: 1664; doc. 13: 1690; doc. 14bis: 1686; doc. 23: 1729? (dubtós).

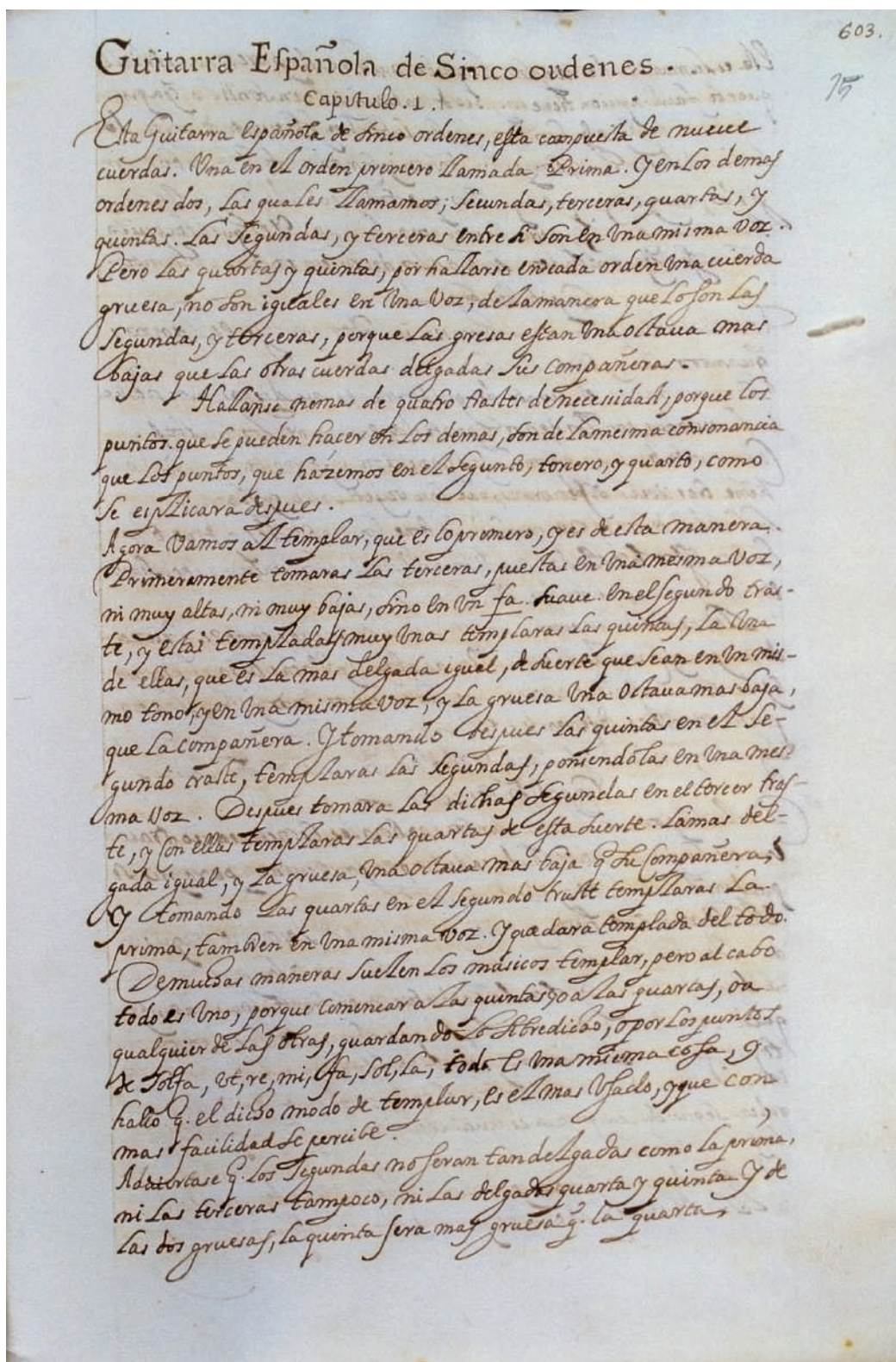


Figura 9.4. Primera página de Guitarra española de cinco órdenes (E-VAu, ms. 852, p. 603)

Si es compara la còpia valenciana del tractat d'Amat amb les edicions impreses conservades s'aprecien algunes diferències generals. En primer lloc, el contingut del manuscrit es limita als nou capítols de l'obra d'Amat encapçalats tan sols pel títol simplificat *Guitarra española de cinco órdenes* (vegeu fig. 9.4). Per tant, no es reproduïx cap element preliminar ni el *Tractat breu* inclòs en els impresos conservats a partir de 1701. La intenció simplificadora del copista o del responsable del model arriba també al text del tractat. De fet, en alguns passatges manquen paraules, expressions o, fins i tot, paràgrafs sencers que estan presents en les edicions conegudes, tot i que cal remarcar que sempre són suprimits quan són superflus<sup>20</sup>.

Per contra, en el manuscrit també hi ha ampliacions del text no presents en cap edició, tot i que en menor proporció. Sovint tenen caràcter explicatiu i són breus, normalment d'una o poques paraules<sup>21</sup>. Però en uns pocs casos la còpia afegeix nova informació. En el cap. 1 de la còpia (p. 603) es diu que per afinar l'instrument «Primeramente tomarás las terceras puestas en una mesma voz ni muy altas ni muy bajas, sino en un fa suave»<sup>22</sup>. Aquesta nota d'afinació del tercer ordre (*fá*), absent en totes les edicions, comportaria que l'ordre més greu o cinquè correspondria al *sol* i es contradiria amb el *la* que transmet indirectament la taula del cap. 8<sup>23</sup>. De qualsevol manera, la instrucció d'afinació del manuscrit no impediria l'ús de la taula, atès que el sistema d'Amat es basa en xifres relatives.

Així mateix, en la còpia es proporcionen indicacions sobre el grossor de les cordes (p. 603): «Adviértase que las segundas no serán tan delgadas como la prima, ni las terceras tampoco, ni las delgadas quarta y quinta; y de las dos gruesas, la quinta será más gruesa que la cuarta».

Una altra curiosa addició té a veure amb la inutilitat dels trastos cinquè i superiors sostinguda per Amat, sobre els quals en el començament del cap. 6 (p. 611) s'afig que «solo sirven de adornar el brazo de la guitarra o vigüela, como otros les parece que dicen mejor por más a lo moderno».

Però l'afegiment més cridaner i interessant és un paràgraf que es troba justament al final de l'obra (p. 618):

20 Destaquen, per l'entitat de l'eliminació, els paràgrafs introductoris dels cap. 4 i 9 així com l'anècdota del començament del cap. 8.

21 Com a exemple, en el cap. 5 es refereix al diagrama circular com a «tabla o rueda» en lloc de simplement «tabla» i, més avant, hi figura l'expressió «están sentados todos los doze puntos b mollados» en lloc de «están los b mollados».

22 En la primera edició de 1626, el mateix text diu: «Primeramente tomarás las terceras, que es el orden tercero, puestas en una mesma voz».

23 Aquesta afinació ja va ser observada en Pujol (1950: 132).

También ay otra guitarra muy pequeña llamada guitarroncillo, el qual acompaña con viveza a la guitarra mayor y a la copla de instrumentos, en lugar del violín, o rabel, y de la bandurria, que se ha introducido tanto, que ha desterrado al guitarroncillo. De este, todos los puntos se forma[n] sobre la cuerda prima en los quatro trastes; quiere ligereza en el pulsarles y más la mano dreche [*sic*], qui [*sic*] si no tiene mucho ayre no tiene gracia. Baste esto por agora d' este instrumentillo, mientras se ordena el laúd y el arpa para otro libro.

Totes aquestes darreres addicions tenen unes dimensions que sobrepassen la variabilitat textual que és comú entre les edicions conegudes, la qual cosa aconsella no descartar que no es tracte de paraules d' Amat, ni tan sols d' algun editor, sinó simplement aportacions personals del responsable de la còpia. Quant al darrer paràgraf hi ha més raons per pensar-ho, tot i que certament sembla ben integrat en l'obra, i funciona fins i tot en la seua ubicació final com una mena d'avanç editorial de pròxims llibres. De fet, si bé a continuació d'aquest paràgraf hi ha una llarga línia horitzontal travessant la pàgina que sembla senyalar la fi del text copiat, també és cert que el paràgraf anterior finalitza amb una altra línia horitzontal —tot i que molt més petita— que en el manuscrit es reserva per a cloure els títols dels capítols, la qual també podria indicar la fi real de la còpia del model (vegeu fig. 9.5). Per això, cal mantenir precaució abans d'atribuir definitivament a Amat la inèdita i suggerent idea de publicar un llibre sobre el llaüt i l'arpa del qual en l'actualitat no es coneix cap exemplar, si és que finalment va veure la llum. De qualsevol manera, la curiosa informació sobre el *guitarroncillo* i la *bandurria*, procedisca o no d' Amat, ajuda a reconstruir les característiques i funcions d'aquests petits instruments en l'època<sup>24</sup>.

Un altre tipus de modificació propi de la còpia manuscrita afecta les formes ordinals. Es substitueix «nono» per «novenos»; «onze» (1626) o «onzeno» (1639) per «undécimo»; «doze» (1626) o «dozeno» (1639) per «duodécimo». Aquests canvis potser podrien entendre's com a modernitzacions, de la mateixa manera que la substitució de la «x» per «j» en paraules com ara «bajete» (per «baxete») o «deja» (per «dexa») en el cap. 4<sup>25</sup>.

A continuació del tractat, l'escrivà va anotar uns breus apunts guitarrístics en data posterior, atès que el to del color de la tinta és diferent al de la resta del tractat. Consten de dos esquemes d'acords amb les xifres d' Amat encapçalats pels títols *Cuerpo non de tal* i *Pavana*, un *Paseo* en xifra castellana i un resum de les instruccions per a afinar la guitarra (vegeu fig. 9.5).

24 El *guitarroncillo* es podria correspondre amb el tiple de què parlen Pablo Minguet i Andrés de Sotos, ambdós plagiadors d' Amat (Minguet, 1754; Sotos, 1760).

25 Encara que les formes presents en els impresos es podrien entendre més pròximes a la llengua catalana de l'autor i els editors, no sembla que la intenció del responsable del manuscrit fora l'eliminació de catalanismes, ja que el mateix copista era d'origen catalanoparlant, com delata el mateix títol, on fa servir la «s» en «sinco» (vegeu fig. 9.4).

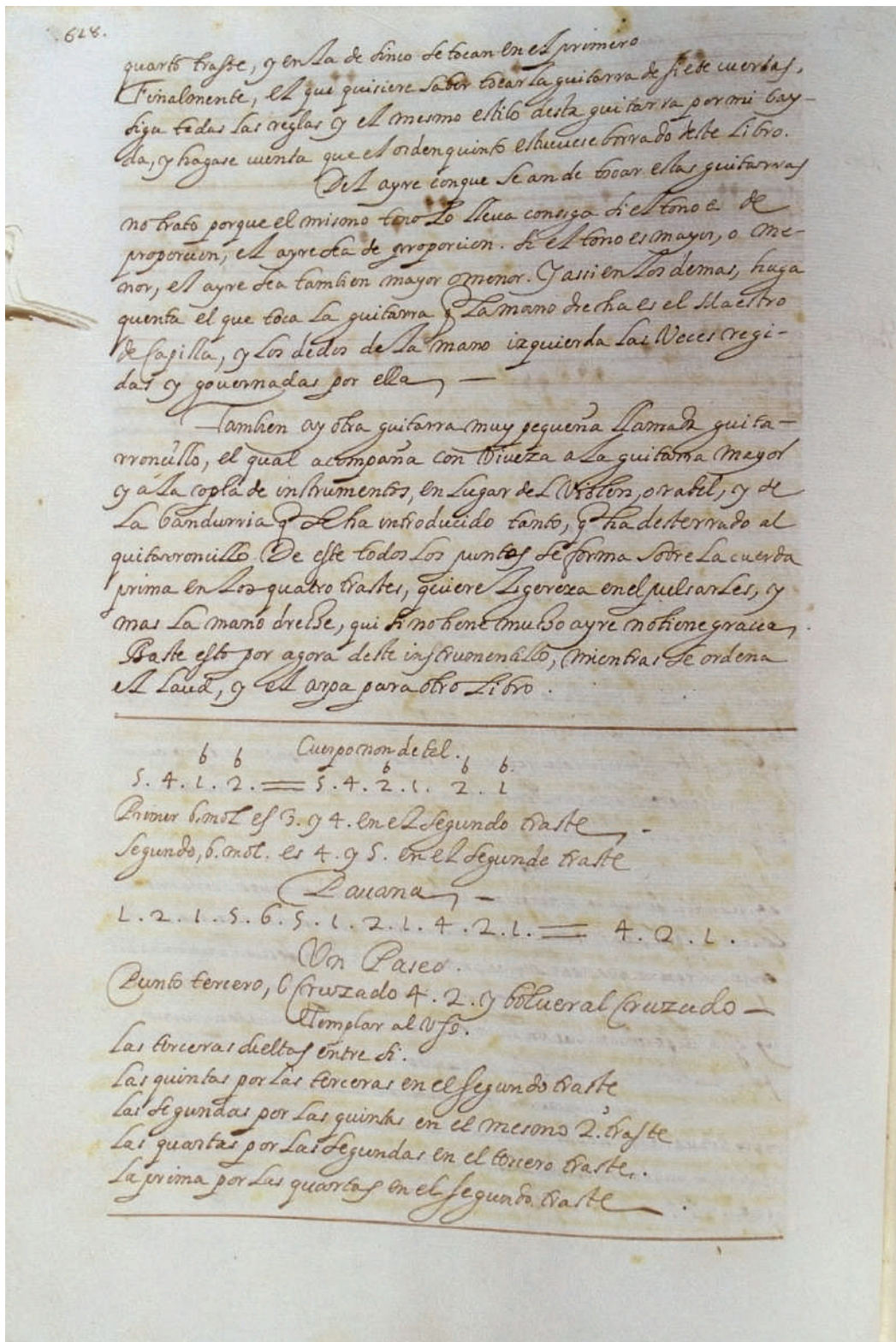


Figura 9.5. Darrera pàgina de Guitarra española de cinco órdenes (E-VAu, ms. 852, p. 618)

## La còpia manuscrita i les edicions

La circumstància que s'hagen conservat exemplars d'una gran quantitat d'edicions del tractat d'Amat concedeix versemblança a la idea que, a més de les conegudes, s'estamparen d'altres que actualment desconeixem. No obstant això, la hipòtesi que haguera existit una edició idèntica al manuscrit, d'on aquest s'haguera copiat, sembla difícil de sostenir perquè les edicions conservades no són tan diferents entre si com és la còpia manuscrita respecte a qualsevol d'aquelles. De fet, com ja s'ha comprovat, sembla que el responsable del text reproduït en el manuscrit va fer una adaptació amb certa llibertat, eliminant allò que va considerar superflu, afegint aclariments i canviant paraules o grafies.

No obstant això, també és raonable assumir que la còpia estudiada va ser elaborada a partir d'un imprès, o d'un manuscrit procedent d'un imprès. Òbviament, un acostament al coneixement de la font impresa que pogué servir de model, directe o indirecte, a la còpia manuscrita exigeix l'aplicació de mètodes de crítica textual que tinguen en compte les edicions disponibles. Com que la confecció d'una completa edició crítica de l'obra d'Amat, amb l'anotació de totes les variants textuais de les edicions, desborda les pretensions d'aquest treball, s'ha optat ací per procedir a una comparació simplificada d'una sèrie d'aspectes textuais que puguen ajudar a ubicar preliminarment la còpia en el context de les edicions conegudes.

Una primera observació remarcable és que la còpia estudiada no reproduïx les novetats de l'edició de 1639 adés citades; sense considerar lògicament les dues primeres, atès que es refereixen a elements preliminars que el manuscrit omet. D'una banda, en l'edició de 1639 es corregeixen dues quintes paral·leles i un error notacional que estaven presents en l'exemple musical del cap. 8 en les edicions de 1626 i 1627, mentre que la còpia manté aquests tres defectes de les més primerenques edicions, com també ho fa la de 1640 (cf. detalls 1-3 en ex. 9.1a, 9.1b, 9.1c i 9.1d).

D'altra banda, en l'edició de 1639 apareix per primera vegada, i es reproduïx, tant en la de 1674 com en les del segle XVIII, una errata en el diagrama circular del cap. 5 en indicar falsament que, per a formar el «punt» o acord 7 natural (o major), cal pressionar el primer trast del quart ordre en lloc del tercer trast. Una vegada més, la còpia manuscrita coincideix amb les edicions de 1626, 1627 i 1640 atès que no reproduïx aquesta errata (cf. fig. 9.6a, 9.6b i 9.6c).

Example 9.1a is a musical score for three staves in 3/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with several slurs and accents. Annotations include 'Det.1' above the first measure, '5' above the fifth measure, 'Det.2' above the eighth measure, and '10' above the tenth measure. The second and third staves have similar rhythmic patterns, with '5' and '10' annotations indicating specific notes or groups of notes.

Exemple 9.1a. Exemple musical del cap. 8 (ed. 1626-1627, f. C5v).

Example 9.1b is a musical score for three staves in 3/4 time, similar to 9.1a. It features a melodic line with slurs and accents. Annotations include '5' above the fifth measure and '10' above the tenth measure in each staff.

Exemple 9.1b. Exemple musical del cap. 8 (ed. 1639, p. 32).

Example 9.1c is a musical score for three staves in 3/4 time, similar to 9.1a. It features a melodic line with slurs and accents. Annotations include '5' above the fifth measure and '10' above the tenth measure in each staff.

Exemple 9.1c. Exemple musical del cap. 8 (ed. 1640, f. C6v).

Example 9.1d is a musical score for three staves in 3/4 time, similar to 9.1a. It features a melodic line with slurs and accents. Annotations include '5' above the fifth measure and '10' above the tenth measure in each staff. Red boxes highlight specific passages in the first and second staves, and a blue circle highlights a note in the second staff.

Exemple 9.1d. Exemple musical del cap. 8 (E-VAu, ms. 852, p. 617).

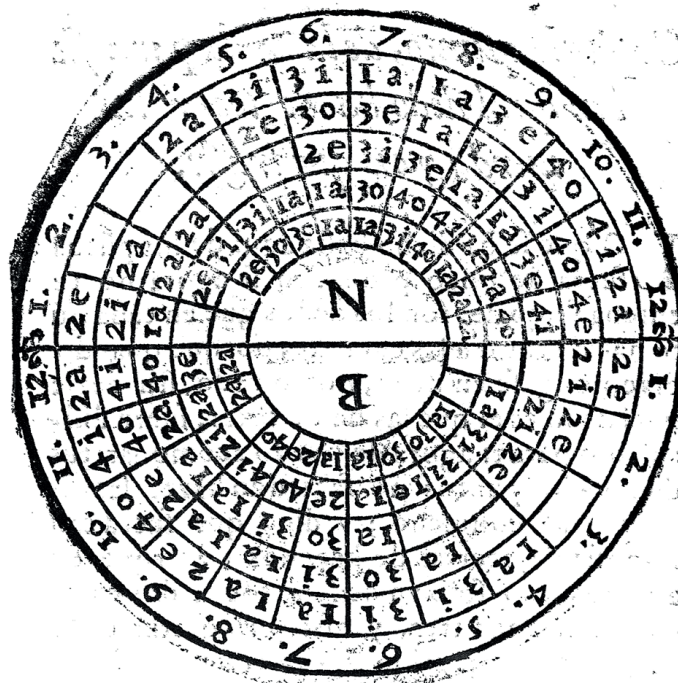


Figura 9.6a. Diagrama circular (ed. 1626, f. B4v)

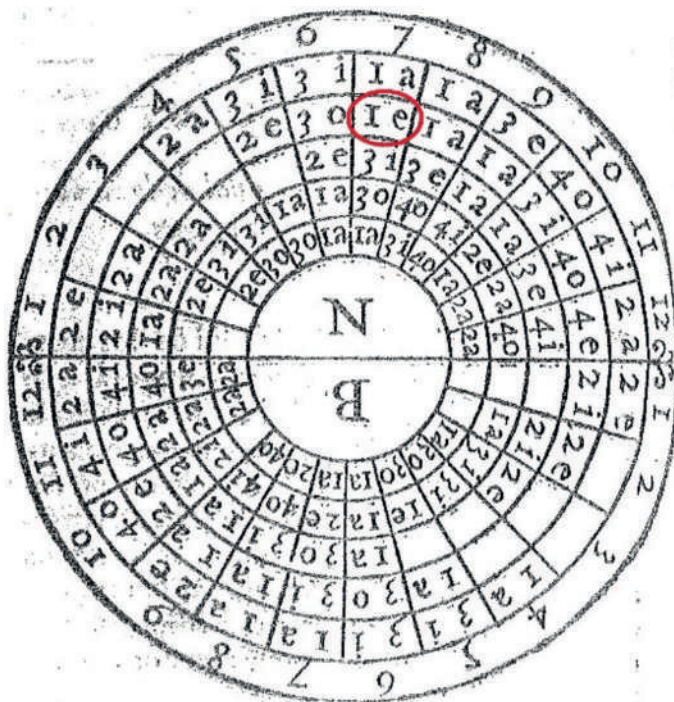


Figura 9.6b. Diagrama circular (ed. 1639, p. 14)

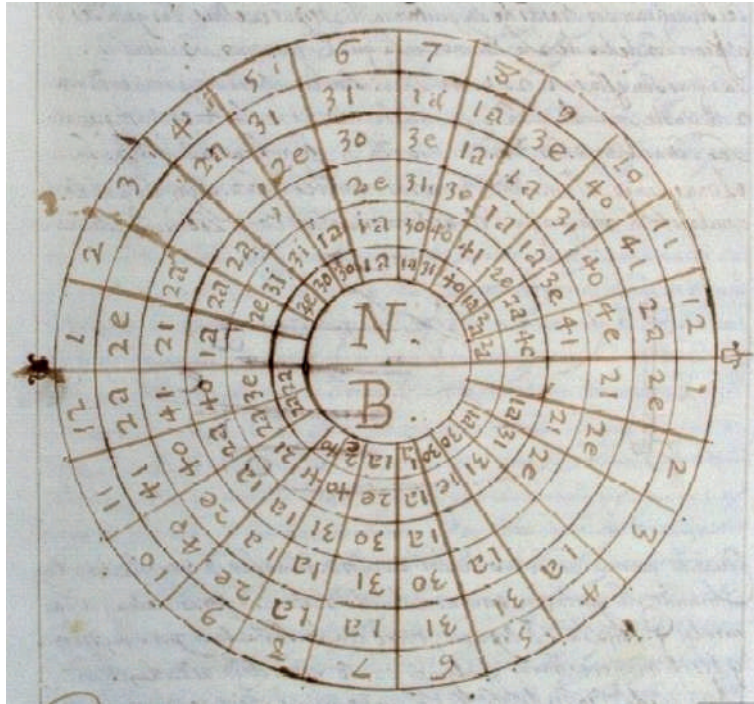


Figura 9.6c. Diagrama circular (E-VAu, ms. 852, p. 609)

Encara hi ha més detalls textuais que separen la còpia manuscrita respecte de la família d'edicions de 1639 (segle XVIII) i, per contra, l'acosten a la de 1626 (1627, 1640, 1674). Un primer exemple és la frase «es que esta guitarra no se deja entender, sino a los de buen entendimiento» amb què finalitza el cap. I en la còpia manuscrita<sup>26</sup>, la qual està present en l'edició de 1626 i les seues seguidores<sup>27</sup>, però s'omet en la de 1639 i derivades d'aquesta. Semblant cas és l'expressió «cantar con tu compañero» (cap. 7, p. 614). També poden trobar-se variants de text. Un exemple és l'ús de la paraula «trahído» en la frase «(...) la mesma voz que tienen estos que havemos trahído» (cap. 6, p. 614) present en les edicions de la família de 1626, que es substituïda per «dicho» en les de 1639. Anàlogament, la còpia es refereix en un passatge concret a la «guitarra de siete cuerdas» (cap. 9, p. 618), com ho fan les de la família de 1626, en lloc de a la «guitarra de quatro órdenes» que apareix en la de 1639. Així mateix, hi ha algun afegit explicatiu aparegut per primera vegada en l'edició de 1639 que tampoc consta en la còpia, com ara l'expressió «que son fa, ut» (p. 29) en referència a les veus que hi són a la línia més alta de la taula del cap. 8. Finalment,

26 E-VAu, ms. 852, p. 604.

27 En aquestes edicions, la frase ve precedida per altres paraules que el responsable de la còpia pogué suprimir.

s'observa que la còpia manté les defectuoses cinquenes seguides en l'exemple musical del cap. 8 presents en les edicions de 1626, 1627 i 1640 que corregeix l'edició de 1639 (cf. detalls 1-2 en ex. 9.1a, 9.1b i 9.1c).

Per tant, una primera deducció és que la font d'on va beure la còpia manuscrita no forma part de la família d'edicions iniciada per la de 1639 i seguida per totes les conegudes del segle XVIII. En canvi, és molt més propera a la família d'edicions de 1626, 1627, 1640 i 1674, tot i que cal descartar que procedisca d'aquesta última edició perquè reproduïx l'error del diagrama circular i correccions de l'exemple musical de l'edició de 1639. És, per tant, en les edicions de 1626, 1627 i 1640 on cal aprofundir, també a través de les variants textuals, per aproximar-se a la possible font de la còpia.

D'una banda, es constata que l'edició de 1626 té un error de text en descriure el punt dotzè *b mollado* atès que s'hi indica que cal prémer en el segon trast sobre les cordes de l'ordre quart, en lloc del correcte ordre cinquè (f. B3r). Aquest error ja està corregit en l'edició de 1627 i totes les posteriors, com també al manuscrit. Però, en canvi, el manuscrit sí que transmet una errata exclusiva de l'edició de 1626 (f. C4v), que no reproduïxen cap dels impresos coneguts posteriors. Es tracta de l'expressió «todo el todo» quan caldria dir «todo el tono». Com que la transmissió d'una errata tan concreta com aquesta s'estima més determinant que la correcció d'un error evident —que fins i tot pogué fer el responsable de la còpia—, cal pensar que és més probable que l'edició model de la còpia provinguera genealògicament de la de 1626, o d'alguna altra anterior a la de 1627. En canvi, l'edició de 1640 coincideix en ambdós aspectes textuals amb la de 1627, per la qual cosa aquella sembla procedir d'aquesta. La separació de la còpia respecte de la de 1640 és encara més evident quan es constata que el manuscrit no transmet els errors de notació que aquesta edició introdueix en l'exemple musical del cap. 8 (cf. detalls 4-8 en ex. 9.1c i 9.1d). No obstant això, s'aprecia que ambdues comparteixen un ornament en aquest exemple musical (cf. detall 9 en ex. 9.1c i 9.1d), no present en cap altra edició coneguda, que fa pensar en l'existència d'una edició antecessora comuna.

Pel que fa a la datació de l'edició model de la còpia, potser la portada de l'edició de 1639 pot aportar alguna pista. Com ja s'ha esmentat, és l'única portada de les edicions conegudes en què s'afirma que la taula del cap. 8 havia estat «agora corregida» en lloc de «agora añadida», com figurava en les anteriors conegudes (1626 i 1627). Si s'observen les corresponents taules d'aquestes últimes edicions no s'observen errors que puguin ser corregits. Però, en canvi, la taula del manuscrit sí que té un error (cf. fig. 9.7a, 9.7b i 9.7c). Això convida a pensar que l'edició de 1639 volia corregir l'edició model de la còpia manuscrita la qual, per tant, hauria sigut impresa abans de 1639.

fa. vt.	d	f	g	h	l	m	n	p	q	r	x	z
fol. re.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
fa. mi.	1	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
fa.	p	q	r	x	z	d	f	g	h	l	m	n
vt. fol.	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
re. la.	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
mi.	p	q	r	x	z	d	f	g	h	l	m	n
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	xb	zb	db	fb	gb	hb	lb	mb	nb	pb	qb	rb
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7

Figura 9.7a. Taula de xifres cap. 8 (ed. 1626, f. C3v)

fa, vt,	d	f	g	h	l	m	n	p	q	r	x	z
fol, re,	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
la, mi,	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
fa,	p	q	r	x	z	d	f	g	h	l	m	n
vt, fol,	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
re, la	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
mi,	p	q	r	x	z	d	f	g	h	l	m	n
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	xb	zb	db	fb	gb	hb	lb	mb	nb	pb	qb	rb
	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7

Figura 9.7b. Taula de xifres cap. 8 (ed. 1639, p. 28)

fa. vt.	d	f	g	h	l	m	n	p	q	r	x	z
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
sol. re.	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
la. mi.	p	q	r	x	z	d	f	g	h	l	m	n
	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
fa.	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
vt. sol.	p	q	r	x	z	d	f	g	h	l	m	n
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
re. la.	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	xb.	zb.	db.	gb.	hb.	lb.	mb.	nb.	fb.	pb.	qb.	rb.
mi.	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7

Figura 9.7c. Taula de xifres cap. 8 (E-VAu, ms. 852, p. 615)

## Conclusions

Diverses confusions historiogràfiques han envoltat una còpia manuscrita del tractat *Guitarra española de cinco órdenes* de Joan Carles Amat conservada en el ms. 852 de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, que ara s'estudia per primera vegada. Es tracta d'una adaptació bastant respectuosa del text d'algun model imprès de l'obra, o manuscrit procedent d'un imprès, hui desconegut, que aporta alguna informació inexistente en les edicions conegudes. Un simplificat estudi comparatiu de la còpia manuscrita amb aquestes edicions descarta la vinculació del model amb la família d'edicions encapçalada per la de 1639 i seguida per totes les del segle XVIII. Al mateix temps, alguns indicis suggereixen que aquest model està genealògicament emparentat amb l'edició de 1626 i que fou anterior a 1639. Malauradament, el desconeixement actual de la totalitat d'edicions del famós tractat d'Amat, el caràcter d'adaptació de la còpia i la falta d'una edició crítica exhaustiva impedeixen a hores d'ara, establir-ne una ubicació més concreta i fiable en l'estemma de l'obra.

## APÈNDIX

Fonts de *Guitarra española de cinco órdenes*

Any edició	Títol	Autor	Lloc
[1586? 1596?]	[?]	[Joan Carles Amat]	[Barcelona]
1626	«Guitarra española de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y después tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes.»	«Autor del estilo, Juan Carlos, doctor en medicina»	«Lérida»
1626'	«Guitarra española de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y después tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes.»	«Autor del estilo, Juan Carlos, doctor en medicina»	«Lérida»
1627	«Guitarra española de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y después tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes.»	«Autor del estilo, Juan Carlos, doctor en medicina»	«Lérida»
Manuscrit	«Guitarra española de cinco órdenes.»	-	-
1639	«Guitarra española de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y después tañer y cantarle por doze modos, y agora corregida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes.»	«Autor del estilo, Juan Carlos Amat, doctor en medicina»	«Barcelona»
1640	«Guitarra española de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y después tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mismo autor. Y a la fin se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes.»	«Autor del estilo, Juan Carlos, doctor en medicina»	«Barcelona»

<b>Impressor/ editor</b>	<b>Observacions</b>	<b>Llicència d'impressió</b>	<b>Dedica- tòria</b>	<b>Al lec- tor</b>	<b>Sonets</b>	<b>Carta Leonardo de San Martín</b>
[?]	Informació deduïda de l'imprimatur i carta de Leonardo de San Martín en l'edició 1639 i altres posteriors.	[?]	[?]	[?]	[?]	No
«En casa la viuda Anglada y Andreu Llorens»		Sí	Sí	Sí	Sí	No
«En casa la viuda Anglada y Andreu Llorens»	Manca el f. B[8]. Hi ha una correcció d'errata en la portada de 1626a («señor» per «señer»). Hi ha una lletra capital en «Al lector» que no hi és en 1626a. Mateixa composició tipogràfica en el cos del tractat que 1626a.	No	Sí	Sí	Sí	No
«Por la viuda Anglada y Andrés Lorenço»		No	Sí	Sí	Sí	No
-		-	-	-	-	-
«Por Lorenzo Deu, delante el palacio del rey»		Sí	No	Sí	Sí	Sí
«En casa Sebastián y Jagme Matevad»		Sí	Sí	Sí	Sí	No

Any edició	Títol	Autor	Lloc
1674	«Guitarra española de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y después tañer y cantarle por doze modos, y agora añadida por el mesmo autor. Y a la fin se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes.»	«Autor del estilo, Joan Carlos, doctor en medicina»	«Barcelona»
1701	«Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y cathalana, de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono y después tañer y cantarle por doze modos. Y se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes.»	-	«Barcelona»
[1744-1770]	«Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y valenciana, de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono y después tañer y cantarle por doze modos. Y se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes.»	-	«Gerona»
[1749-1794]	«Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y valenciana, de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono y después tañer y cantarle por doze modos. Y se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes.»	-	«Gerona»
1745	«Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y cathalana, de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono y después tañer y cantarle por doze modos. Y se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes.»	-	«Gerona»
1758	«Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y valenciana, de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono y después tañer y cantarle por doze modos. Y se haze mención también de la guitarra de quatro órdenes.»	-	«València»

<b>Impressor/ editor</b>	<b>Observacions</b>	<b>Llicència d'impressió</b>	<b>Dedica- tòria</b>	<b>Al lec- tor</b>	<b>Sonets</b>	<b>Carta Leonardo de San Martín</b>
«En casa de Francisco Cormellas, mercader, por Vicente Surià, al Call, y a su costa.»		Si	Sí	Sí	Sí	No
«En la imprenta de Gabriel Bro, a la riera San Juan»	Sembla procedir de 1639 per tenir els mateixos descuits en la conversió a terceres persones.	No	No	Sí	Sí	Sí
«Por Antonio Oliva, impresor, a las Ballesterías»	Sembla procedir de 1745 per tenir els mateixos descuits en la conversió a terceres persones i el mateix error en la taula de xifrats.	No	No	Sí	Sí	Sí
«Josep Bro, impressor»	Sembla procedir de 1639 o 1701 per tenir els mateixos descuits en la conversió a terceres persones però no tenir errors en la taula de xifrats. Els anys d'activitat de l'impressor Josep Bro s'han extret de Mirambell (1984): 258-264.	No	No	Sí	Sí	Sí
«Gabriel Bro, impressor del rey»	Sembla procedir de 1639 (o 1701, del mateix impressor) per tenir els mateixos descuits en la conversió a terceres persones.	No	No	No	Sí	Sí
«En la imprenta de Agustín Laborda; vive en la Bolseria»	Sembla procedir de 1745 per tenir el mateix error a la taula de xifrats del cap. 8.	No	No	Sí	No	Sí

<b>Any edició</b>	<b>Títol</b>	<b>Autor</b>	<b>Lloc</b>
[1750-1774]	«Guitarra española y vandola de cinco órdenes y de quatro la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso.»	-	«València»
[1768-1813]	«Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra, castellana y valenciana, de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso. Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla con la qual podrá qualquiera sin dificultad cifrar el tono y después tañer y cantarle por doce modos. Y se hace mención también de la guitarra de quatro órdenes.»	-	«València»
[1780-1819]	«Guitarra española y vandola de cinco órdenes y de quatro la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados con estilo maravilloso.»	-	«València»

<b>Impressor/ editor</b>	<b>Observacions</b>	<b>Llicència d'impressió</b>	<b>Dedica- tòria</b>	<b>Al lec- tor</b>	<b>Sonets</b>	<b>Carta Leonardo de San Martín</b>
«Imprenta de Laborda, en la Bolsería, núm. 18»	Els anys d'activitat de l'impressor Agustín Laborda, el qual vivia al carrer de la Bosseria, s'han extret de Serrano (1898-1899): 242-244.	No	No	No	No	No
«En la imprenta de Francisco Burguete; vive en la Bolsería»	Citat per primera vegada en Associació (1917): 102. Els anys d'activitat de l'impressor Francisco Burguete s'han extret de Serrano (1898-1899): 46-48.	No	No	Sí	No	Sí
«Por la viuda de Agustín Laborda»	Els anys d'activitat de la impressora Vicenta Devía, vídua d'Agustín Laborda, s'han extret de Serrano (1898-1899): 244-245.	No	No	No	No	No

