

LUIS MILÁN, ALONSO MUDARRA Y LA CANCIÓN ACOMPAÑADA

Abunda en el repertorio de los vihuelistas del S. XVI una gran variedad de música vocal, música provista de un texto literario junto con la tablatura instrumental. En su gran mayoría son arreglos instrumentales de obras de polifonistas españoles, franco-flamencos, italianos y franceses en los que se canta una de las voces mientras en la vihuela se toca una versión solista del conjunto polifónico. Algunos de los autores para vihuela, no obstante, compusieron canciones originales, obras concebidas desde el principio para canto y vihuela con melodías independientes y un acompañamiento instrumental. Ya que estas canciones son únicas, sin precursores conocidos ni sucesores directos, el propósito de este estudio es de explorar algunas de las que figuran en dos de las más renombradas antologías de la primera mitad del siglo XVI, en busca de posibles conexiones con escasamente documentadas tradiciones orales o improvisadas de la época. A diferencia de los arreglos instrumentales de polifonía vocal que proliferan en libros de vihuela más tardíos y en el repertorio para laúd en otras partes de Europa, las canciones de Luis Milán y Alonso Mudarra son las primeras de este tipo que se conservan¹. Hasta muy tarde en el siglo, la gran mayoría de las canciones con acompañamiento de laúd en fuentes europeas son intabula-

¹ La única otra canción conocida que posiblemente fue concebida originalmente con acompañamiento de laúd es la *frottola* intitulada *Se mai per maraveglia* en Franciscus Bossinensis, *Tenore e Contrabassi*, Venecia: Petrucci, 1511, fol. 5v. Vid. Véronique Lafargue, '*Par un luth marié aux douceurs de la voix*': la musique pour voix et instruments à cordes pincées au XVIème siècle, Tesis, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, Université François Rabelais, Tours, 1999, págs. 147-8.

ciones de *chansons*, motetes, madrigales, *frottole* y otros géneros polifónicos². Las cuestiones principales que aquí consideramos, entonces, están relacionadas con la procedencia de la canción acompañada y la manera en que fue cultivada por sus primeros intérpretes³.

Dentro de una lectura tradicional del desarrollo de la música en Occidente, las canciones de Milán y Mudarra se presentan como una anomalía. Teorías historio-gráficas de generaciones anteriores y ahora en su mayoría pasadas de moda debido a sus bases excesivamente filológicas, mantenían que la tradición de música para instrumentos solistas nació en las décadas de alrededor de 1500, y que su desarrollo posterior responde a una emancipación gradual de la tradición dominante de polifonía vocal que lo engendró. Por otra parte, la monodia supuestamente inventada en las últimas décadas del S. XVI y generalmente relacionada con el círculo de intelectuales, teóricos y músicos florentinos en torno al conde Giovanni Bardi se ha visto como una de las grandes novedades de la época, una de las principales innovaciones que inicia el paso del renacimiento musical al barroco: un cambio desde una estética sonora basada en la interrelación de voces iguales de un conjunto instrumental o vocal hacia la melodía independiente, y el paso necesario y previo a la creación del teatro lírico. Esta visión sigue siendo proyectada en las historias generales de la música y en la enseñanza aunque muchos musicólogos actuales hayan rechazado estas teorías lineales y simplistas. A pesar de cierta reticencia en asimilar las tradiciones orales e improvisadas al desarrollo central de la música culta, la fama de instrumentistas improvisadores ha recibido amplio reconocimiento. Aunque se haya restaurado algo de la estima que disfrutaron en su tiempo, la falta de evidencia palpable de su música y de sus prácticas musicales sigue impidiendo su asimilación en las historias de la música basadas en el desarrollo estilístico musical. Un conocimiento más pormenorizado de las prácticas de músicos fuera de la tradición escrita nos ayudaría situar la música instrumental y la canción acompañada en un continuidad histórica más larga y amplia, y menos como una novedad de principios del S. XVI. Las canciones de Mudarra y Milán y las circunstancias particulares en que fueron creadas abre una puerta hacia las prácticas improvisadas en el periodo paralelo e inmediatamente anterior a la tradición escrita, posiblemente iluminando algunas de las prácticas heredadas de generaciones anteriores de músicos de tradición oral. Al mismo tiempo que matizan nuestros conocimientos, quizás también ponen

² Lafargue, *op. cit.*, págs. 40-2, ofrece un elenco de poco más de una docena de fuentes de canciones para laúd editadas antes de 1550.

³ Algunas de las observaciones estilísticas que presentamos aquí coinciden con las que hizo John Ward, *The 'Vihuela de mano' and its Music, 1536-1576*, Tesis, New York University, 1953. Más recientemente Lafargue, *op. cit.*, ha tocado los mismos temas, especialmente en el Capítulo 5 de su tesis: «Le cas espagnol: 'inventions' et compositions sur timbre», págs. 145-92.

en duda algunas suposiciones de la historiografía moderna respecto a la monodia acompañada y el desarrollo de la música instrumental⁴.

Las canciones y obras solistas editadas en la primera colección que se conserva para vihuela, *El Maestro* (Valencia, 1536) de Luis Milán, ponen de manifiesto la madurez y alta calidad ya lograda por tañedores activos en la época que coincide con el desarrollo de un sistema de escritura para instrumentos solistas y su divulgación en libros impresos⁵. También ofrece abundante evidencia de lazos con una tradición de música improvisada. Más allá de su virtuosismo, Milán muestra un dominio total de su medio musical y crea obras potentes y elocuentes a base de una técnica intuitiva y hasta cruda comparada con la refinada técnica de los polifonistas contemporáneos. Pero esta rudeza es relativa: comparada con el contrapunto vocal, el suyo carece de finura, pero cualquier deficiencia técnica está compensada por la sofisticación y refinamiento de su lenguaje idiomático instrumental. Milán indica claramente en el prólogo de *El Maestro*, esta concepción predominantemente instrumental llamando a su colección «un libro hecho de muchas obras: que de la vihuela tenía sacadas y escritas⁶». Su propia música verifica sus palabras. A través de la repetición de muchos motivos, temas, frases, pasajes y cadencias en diversas obras a lo largo de *El Maestro* se entiende que su música se basa en un depósito memorizado de fórmulas y recursos idiomáticos armados en el acto de interpretación, en vez de ser cada obra el fruto de un proceso de creación individualizado y único. La descripción de John Ward de la obra de Milán como «el puente entre el estilo improvisado de los laudistas editados por Petrucci y Attaignant y el estilo técnicamente más maduro de la generación de Francesco da Milano» le sitúa históricamente; y, en cuanto a las cuestiones de estilo y procedencia, Ward le identifica con los «*improvvisatori* italianos cuyo arte depende más de la manera de interpretación que la materia interpretada⁷». En este sentido, Ward define a Milán como el puente entre dos tradiciones, al mismo tiempo

⁴ Es curioso notar que hace ya cincuenta años una de las importantes musicólogas de su generación, Suzanne Clercx, intuyó una relación entre la música española renacentista y las obras monódicas de Monteverdi. Aunque tuviera dificultad en sostener su argumento con datos suficientes para justificar su intuición, indica los villancicos y romances españoles como posibles fuentes de inspiración y su exportación a Italia a través de Nápoles. Vid. Suzanne Clercx, «L'Espagne du XVIe siècle, source d'inspiration du génie héroïque de Monteverdi», *Musique et poésie au XVIe siècle: Paris, 30 Juin-4 Juillet 1953*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1954, págs. 329-43.

⁵ Luis Milán, *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*, Valencia, 1536. Las ediciones modernas incluyen: *Libro de Musica de vihuela de mano intitulado El Maestro*, ed. Leo Schrade, Publikationen Älterer Musik 2, Leipzig, 1927/ Hildesheim: Georg Olms, 1967; *Libro de Musica de vihuela de mano intitulado El Maestro*, ed. Ruggero Chiesa, Milán: Edizioni Suvini Zerboni, 1974; *El Maestro*, ed. Charles Jacobs, University Park y Londres: Pennsylvania State University Press, 1971.

⁶ Milán, *op. cit.*, fol. Aiii.

⁷ Ward, *op. cit.*, pág. 247: «Italian *improvvisatori* whose art lay as much in the manner of performance as in the matter performed».

que nota las cualidades excepcionales de sus canciones que «hablan el idioma del barroco con un dialecto renacentista⁸». Mucho de nuestro propio trabajo, tanto como otros estudios de Craig Russell y Luis Gasser, ha alcanzado poco más que a ampliar y amplificar estas observaciones de Ward⁹.

La presencia de Milán en la corte valenciana es otro factor significativo en cuanto a las cuestiones de la procedencia de su estilo improvisatorio. Milán no fue un músico asalariado sino un tipo de *maître du plaisir* como le describe Ward en la corte de Germaine de Foix y el duque de Calabria, Fernando de Aragón, hijo del último de los reyes aragoneses de Nápoles¹⁰. Como se entiende de los pasajes autobiográficos de su libro posterior, *El Cortesano* (1561), entre otras cosas un relato de la vida cortesana valenciana durante la década de los treinta, el papel de Milán incluía entretener a las damas de la corte con juegos y sus canciones¹¹. Las situaciones en las que Milán se describe siempre son momentos espontáneos en vez de formales y planificados. Tal como observa Gasser y según lo que aconseja Castiglione para que un cortesano no aparezca como un mero músico profesional, Milán nunca tiene su vihuela consigo; siempre le tienen que buscar una para que toque¹².

Influencia napolitana hubiera sido inevitable en la corte de los antiguos reyes de Nápoles, y las tradiciones de aquella corte debían ser una fusión de influencias locales e importadas, efectuadas por la interacción de músicos españoles e italianos. El improvisador catalán, Benedetto Gareth, llamado *Il Chariteo*, consiguió gran fama por sus canciones improvisadas al laúd en Nápoles, probablemente siguiendo una práctica que a la sazón también florecía en el norte de Italia en manos de músicos como el legendario Pietrobono y Serafino dell' Aquilla¹³. Ambos laudistas ministriles también sirvieron al rey de Nápoles durante un tiempo. Por otra parte, hay una estrecha relación entre el villancico español del tipo que abunda en el Cancionero

⁸ Ward, *op. cit.*, pág. 161.

⁹ Vid. John Griffiths, *The Vihuela Fantasia: A Comparative Study of Forms and Styles*, tesis, Monash University, 1983; Craig Russell, «The Eight Modes as Tonal Forces in the Music of Luis Milán», en *De música hispana et aliis: miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J., en su 65º cumpleaños*, ed. Emilio Casares y Carlos Villanueva, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1990, págs. 321-62; Luis Gasser, *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

¹⁰ Ward, *op. cit.*, pág. 162.

¹¹ Luis Milán, *Libro intitulado El Cortesano*, Valencia, 1561/ reed. en Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos, 7. Madrid, 1874; vid. también Gasser, *op. cit.*, págs. 25-8.

¹² Gasser, *op. cit.*, pág. 33.

¹³ Sobre laudistas cantantes como los mencionados, vid. el capítulo 4 «*Improvvisatori and their Relationship to Sixteenth-Century Music*» del libro de James Haar, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 1986, págs. 76-99; y F. A. Gallo, *Musica nel castello: Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XII al XV secolo*, Bologna: Il Mulino, 1992.

de Palacio y la *villanella* napolitana en la primera fase de su desarrollo que coincide con la publicación de la música de Milán. En ambos casos se supone una práctica de interpretación de géneros alejados del estilo polifónico, en primer lugar canciones compuestas o improvisadas y acompañadas con el laúd, vihuela o su homónimo napolitano, la *viola da mano*, antes de plasmarse en un género polifónico.

La música de Alonso Mudarra, aunque escrita para el mismo instrumento, es de una orientación muy diferente a la de Milán. Son músicos muy distintos: Mudarra probablemente era unos diez años más joven, procedente de otra región de España, y de una cultura y formación muy diferente. Sobre todo, sus conocimientos de la polifonía vocal reflejan otro nivel de educación musical. Según su propio testimonio en su *Tres libros de música* (1546), fue criado en la casa de los duques del Infantado en Guadalajara en donde había conocido a muchos músicos y buena música¹⁴. Abandonada la casa de sus antiguos mecenas, su libro de vihuela fue publicado en Sevilla, en las vísperas de asumir una canonjía en la catedral hispalense, un puesto que mantuvo hasta su muerte en 1580.

El *Tres libros de música* contiene intabulaciones de música de Josquin y Gombert, y muchas fantasías solistas que indican su familiaridad con el estilo imitativo en boga. Al mismo tiempo e igual a otros contemporáneos, Mudarra también incluye en su libro música que muestra otras tradiciones españolas, obras como sus diferencias sobre *Guárdame las vacas* y *Conde Claros* muy ligadas a tradiciones orales populares. Muchas de sus propias canciones tienen posibles vínculos con esta misma tradición nativa. Quizás a través de su contacto juvenil con músicos profesionales en el palacio de sus antiguos mecenas en Guadalajara, Mudarra adquirió personalmente un conocimiento de la prácticas de improvisación vihuelística basada en el estilo tradicional de músicos y ministriles de gran habilidad y profesionalidad, dueños de un repertorio aprendido y transmitido sin necesidad de recurrir a la grafía. La renombrada *Fantasia que contrahaze el harpa en la manera de Ludovico*, efectivamente variaciones sobre la folia, indica que Mudarra había asimilado estilos improvisatorios de principios de siglo y ya fuera de moda como manera de «tañer fantasía.» Es probable que el Ludovico a quien imita en su fantasía fuese el mismo arpista que vino a España desde Nápoles con del desterrado Fernando V, quizás el mismo arpista italiano que sirvió a Ercole I d'Este en Ferrara en los años 70 del *quattrocento*¹⁵. Considerada así, esta fantasía indica que debemos considerar a Mudarra desde otra perspectiva que a Milán. La intención de esta fantasía excepcional era de recordar al estilo particular de un virtuoso legendario, según lo que entendió ser el estilo de

¹⁴ Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, ed. Emilio Pujol, Monumentos de la Música Española, 7 (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1949, rpt 1984).

¹⁵ Vid. John Griffiths, «La 'Fantasia que contrahaze el harpa' de Alonso Mudarra: estudio histórico-analítico», *Revista de Musicología*, IX (1986), págs. 29-40; Egberto Bermúdez, «Sobre la identidad de Ludovico», *Nassarre*, X (1994), págs. 9-16.

una generación anterior, y los recursos particulares de Ludovico en que se basaba su renombre. El resultado es una obra hecha a base de variaciones sobre un esquema melódico-armónico tradicional, glosada de forma idiomática, que recuerda al arpista extranjero. Visto de esta manera, es un músico muy diferente a Milán, un observador y comentarista que en vez de participar en la tradición improvisada, como es el caso de Milán, confecciona su obra como parte de un proceso consciente y meditado y no durante el acto interpretativo. Lo que nos ofrece es su perspectiva particular, desde un balcón mucho más cerca que el nuestro debido a lo que seguramente era su recuerdo personal de aquellas tradiciones. Dadas estas circunstancias, lo que aquí pretendemos es analizar sus canciones para identificar y rescatar posibles vestigios de prácticas perdidas que pueden yacer en sus canciones.

Cualquier información que nos proporcione este análisis de una selección de las canciones de Milán y Mudarra ha de ser interpretada dentro de un contexto difícil de trazar debido a las diversas incógnitas que abarca, una interpretación de una parcela del pasado musical que supone la confluencia e interacción de varios hilos independientes. Los temas fundamentales son la práctica de improvisación en la música de la primera parte del S. XVI, la relación entre tradiciones escritas y orales, la naturaleza de las conexiones entre Italia y España, y el clima intelectual que generó la canción acompañada.

La música española del periodo inmediatamente anterior a los libros para vihuela se conoce más a través de varias antologías polifónicas de carácter fuertemente cortesano popular; notablemente el Cancionero de Palacio. Los géneros principales de estas colecciones, villancicos y romances son los mismos géneros que predominan en los libros de vihuela; casi un centenar de villancicos y más de veinte romances. Algunas de las versiones conservadas pueden derivarse de melodías populares, sobre todo en el caso de los villancicos y también algunos de los romances, aunque existe la posibilidad de que se entonasen fórmulas de recitado¹⁶. Tampoco se descarta la posibilidad de que muchas de las melodías de las canciones sean melodías nuevas, compuestas o improvisadas según patrones bien establecidos. Algunas de las obras en los cancioneros polifónicos que anticipan las fuentes para vihuela, tanto romances como villancicos, posiblemente derivan de canciones acompañadas, construidas a base de melodías tradicionales o nuevas, o según esquemas melódico-armónicos bien establecidos. Se supone que muchos cantores y compositores de polifonía tocaban instrumentos polifónicos, lo cual es otra posible explicación de algunas de las irregularidades polifónicas en el repertorio como, por ejemplo, pasajes de cuartas paralelas que pueden originarse en la transferencia directa de secuencias de posturas de la mano izquierda de la vihuela a una partitura de polifonía. Aunque sea

¹⁶ Ward, *op. cit.*, págs. 174-5, describe las explicaciones de las fórmulas de recitado ofrecidas por Salinas en *De Musica libri septem*, Salamanca, 1577.

especulación en este momento, también coincide lo que sabemos de la *villanella* napolitana y sus orígenes como canción acompañada.

El romance procede de una tradición de narrativa oral y los romances que encontramos en los cancioneros recopilados alrededor de 1500 representan su presencia en el ambiente cortesano. Algunas de las fórmulas mejor conocidas para recitar romances llevan nombres que mantienen su relación con unos romances específicos. Las fórmulas asociadas con *Conde Claros* y *Guárdame las vacas*, tanto su patrón melódico como su secuencia de acordes, fueron utilizadas extensivamente por los instrumentistas como patrones para la improvisación y, luego, para la composición de variaciones. El acompañamiento improvisado de romances parece ser la fuente de esta práctica. El otro esquema melódico-armónico que prolifera en los villancicos y romances de los mismos cancioneros es el de la folia primitiva y denominada *pavana* en las fuentes instrumentales anteriores a c.1590. El Cancionero de Palacio, por ejemplo, conserva una veintena de canciones basadas en este esquema, evidencia aparentemente inequívoca de su estrecha relación con las tradiciones orales¹⁷. Aunque la evidencia a nuestro alcance proceda del ámbito cortesano, es probable que estos mismos estilos musicales se practicasen en contextos urbanos y, por falta de evidencia concreta, solamente podemos suponer que estas fórmulas de recitado formaban parte del repertorio de grupos profesionales como los ciegos oracioneros que cantaban con sus vihuelas en ciudades como Zaragoza¹⁸.

La participación de músicos de cuerda pulsada en conjuntos vocales e instrumentales es otro factor que contribuye al desarrollo del perfil de las prácticas de improvisación. Algunas de las técnicas de improvisación polifónica de los ministriles de la época han sido elaboradas por Keith Polk, aplicado a los escritos teóricos de Johannes Tinctoris, maestro de capilla durante muchos años en Nápoles, sacado a evidencia de sus estudios documentales en el norte de Europa. No obstante, esta evidencia también tiene relevancia para al contexto español dado el constante intercambio entre ministriles alemanes e italianos, y luego, italianos y españoles¹⁹. Los dúos de laúdes eran entre los más frecuentes de las agrupaciones de ministriles en la última parte del S. XV, y los dúos que publica Spinacino en 1507 sin lugar a dudas se basan en este mismo estilo²⁰. Polk destaca que las reglas de contrapunto de Tinctoris están escritas principalmente para el beneficio de improvisadores y no

¹⁷ Ibid., pág. 303.

¹⁸ Miguel Ángel Pallarés Jiménez, «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV», *Nassarre* VII/1 (1991), págs. 175-212; VII/2 (1991), págs. 171-212; VIII/1 (1992), págs. 213-74; VIII/2 (1992), págs. 171-244; IX/1 (1993), págs. 227-310. Gasser, *op. cit.*, págs. 31-2, también se refiere a ciegos cantantes de romances documentados hasta el siglo XIX.

¹⁹ Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages: players, patrons, and performance practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

²⁰ Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto*, Venecia: Petrucci, 1507.

para compositores, y sus explicaciones pueden ser en parte fruto de su experiencia napolitana.

Otras tradiciones italianas de la canción improvisada pueden también tener relevancia en prácticas españolas. Varios estudios de los últimos años han llamado la atención sobre la moda, entre humanistas italianos de la trascendencia de Marsilio Ficino, de improvisar canciones en latín al laúd²¹. Aunque desconozcamos hasta qué punto estas prácticas coinciden con las de ministriles profesionales en lengua vulgar, son posiblemente tradiciones interrelacionadas. Por una parte, documentos cortesanos italianos indican la presencia de músicos conocidos por su capacidad de improvisar canciones al laúd, algunos de los más renombrados de ellos relacionados con la corte de Nápoles. No sabemos si era la presencia en Nápoles del catalán Benedetto Gareth u otros parecidos lo que hace a Tinctoris llamar la atención sobre la práctica catalana de recitar *historiae* al acompañamiento de vihuela de arco²², pero pensamos que hay una cierta probabilidad de que músicos como Il Chariteo y el arpista Ludovico fuesen portadores de prácticas italianas al reino peninsular de Aragón, y son quizás estas mismas las que influyen en establecer las tradiciones locales que nutren la formación musical de tañedores como Luis Milán.

Aun más difíciles de establecer son las posibles conexiones entre la canción en España y los cantos improvisados de los humanistas italianos. El interés primordial de los humanistas improvisadores era la restitución de los metros poéticos antiguos, pero más allá carecemos de los detalles de su práctica; únicamente que se acompañaban en la *lyra*, probablemente el vocablo latín que empleaban para referirse a cualquier instrumento de cuerda equivalente a la lira de Orfeo: el laúd, la vihuela o instrumentos de arco como la *lira da braccio*²³. Testimonio de esta práctica se encuentra en España y, aunque escaso, Knighton mantiene que formaba parte de la educación general²⁴, citando un pasaje del *Linguae Latinae Exercitatio* de Luis Vives, dedicado al joven Felipe II en 1538, que incluye un diálogo en el que Plinio suplica a Epícteteo: «Toma la vihuela y cántame algo mientras me meto en la cama y —según el uso de Pitágoras— pueda dormirme antes y tenga dulces sueños». Epícteteo accede y le canta un verso de las *Metamorfosis* de Ovidio²⁵. Otro pasaje

²¹ Vid. D. P. Walker, «Le chant Orphique de Marsile Ficino», *Musique et poésie au XVIe siècle: Paris, 30 Juin-4 Juillet 1953*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1954, págs. 17-33.

²² Vid. Anthony Baines, «Fifteenth-century instruments in Tinctoris' *De Inventione et Usu Musicae*», *Galpin Society Journal*. III (1950), págs. 19-26.

²³ Vid. Grantley McDonald, *Orpheus Germanicus: Metrical Music and the Reception of Marsilio Ficino's Poetics and Music theory in Renaissance Germany*, tesis, Universidad de Melbourne, 2002.

²⁴ Tess Knighton, «La música en la casa y capilla del príncipe Felipe (1543-56): modelos y contextos», en L. Robledo et al., *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid: Alpuerto, 2000, pág. 64.

²⁵ Luis Robledo, «La música en el pensamiento humanista español», *Revista de Musicología*, XXI, 2 (1998), págs. 385-429; en concreto, pág. 406.

del mismo libro ofrece otro caso parecido y, al igual que en el pasaje anterior, cita a otro de los autores que encontramos entre las canciones de Mudarra:

- Lupiano: Coge la vihuela y cántanos algo.
 Tamayo: ¿Qué queréis que cante?
 Lupiano: Cualquier cosa sobre el juego.
 Tamayo: ¿Un poema de Virgilio?
 Lupiano: Sí, eso mismo. O, si prefieres, alguno de nuestro Vives; aquél que él mismo cantaba paseando por la ronda de Brujas²⁶.

Knighton también ha mostrado la adquisición de al menos un libro de versiones polifónicas de poesía clásica, el *Harmoniae poeticae* (Nuremberg, 1539) de Philip Hofhaimer y Ludwig Senfl, para la biblioteca del príncipe²⁷. En la misma línea, el interés por el metro poético que forma una parte central del *De musica libri septem* (1577) de Salinas indica que en España también existía una inquietud por los mismos temas que motivaron la práctica de los humanistas italianos, sobre todo en resucitar la canción órfica y emular a los cantos de la Antigüedad. Referencias clásicas abundan en los libros de vihuela, más notablemente en sus títulos pero también en sus prólogos y los grabados que los adornan. No sería mero accidente que *El Maestro* de Milán, y la fuente más antigua de canciones acompañadas, incluyera un grabado de Orfeo tañendo la vihuela²⁸. Tales referencias son indicaciones de una conciencia general por parte de los vihuelistas hacia la Antigüedad. Las canciones de Milán y Mudarra forman parte de las mismas tendencias intelectuales y culturales que, a pesar de la falta de fuentes intermediarias, se manifestaron décadas después en las canciones para canto y laúd que proliferaron en varias zonas europeas y la monodia florentina.

* * *

Las canciones de Milán y Mudarra se diferencian substancialmente aunque muchas se basan en los mismos géneros poéticos. Milán incluye veintidós canciones en *El Maestro*, más diez versiones alternativas con la parte de vihuela glosada. Son villancicos, romances y sonetos: cuatro romances en castellano, seis villancicos españoles y seis portugueses, y seis sonetos en italiano. Las melodías de los villancicos corresponden al lenguaje habitual de la época y, si no originales, pueden ser derivadas de melodías populares. Son los romances y sonetos que revelan características menos habituales y quizás asociables con prácticas improvisatorias. Algunas de ellas se

²⁶ Ibid.

²⁷ Knighton, *op. cit.*, págs. 64-5.

²⁸ Vid. Isabel Pope, «La Vihuela y su música en el ambiente humanístico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV (1961), págs. 395-402; y Jack Sage, «A new look at humanism in 16th-century lute and vihuela books», *Early Music*, XX (1992), págs. 633-43.

basan en fórmulas melódicas mientras que otras responden a estructuras construidas de frases cortas, quizás improvisadas, con repeticiones melódicas internas que no corresponden a las formas poéticas. Por consiguiente, muchas de ellas son poco memorables, sin un carácter notable, y muestran poco interés en elaborar melodías que respondan al contenido afectivo o retórico de los textos. Esta característica puede reflejar una orientación de Milán hacia un estilo en que la declamación predomina por encima de la sustancia musical.

Debido a las conexiones con la tradición oral, el romance ofrece un buen punto de partida para la exploración de las canciones de Milán. Según entendemos, la práctica habitual del recitado de romances era repetir la misma melodía para cada una de las múltiples estrofas. Debido a su carácter narrativo, muchos romances son de gran extensión y Gasser calcula, a base de los ejemplos que ofrece Milán en *El Maestro*, que la interpretación de un romance entero con todas sus estrofas podría durar más de una hora²⁹. Las únicas indicaciones que poseemos con respecto al estilo de improvisación que se aplicaba al romance son las versiones que sobreviven en forma polifónica y en los libros de vihuela, las variaciones sobre fórmulas procedentes de romances en el repertorio instrumental. Lo generalmente aceptado es que se recitaban los romances a melodías pertenecientes a canciones particulares o a fórmulas conocidas, variando la melodía o el acompañamiento de una estrofa a otra. Lo que queremos proponer aquí a base de la versión que ofrece Milán del romance *Sospirastes Baldovinos* es un modelo alternativo, o quizás una extensión de la misma práctica. Aunque lo propongamos con debida cautela por la falta de corroboración, corresponde a lo que entendemos de la práctica de los *improvisatori* italianos que describe Castiglione como «cantare alla viola per recitare», una práctica que implica cantar a base de fórmulas sencillas, quizás incluso de una manera más declamada que cantada. Sobre este tipo de práctica no tenemos más que sospechas y, en el caso de que fuera la costumbre, tampoco sabemos si existían tonos o fórmulas ampliamente conocidas y practicadas, si cada músico tenía sus fórmulas particulares, o si las inventaban espontáneamente durante sus actuaciones. No obstante, existe evidencia interna en algunas de las canciones de Milán que nos ofrece posibles indicios de tales prácticas.

La primera característica inusual de *Sospirastes Baldovinos* es que Milán proporciona música para dos estrofas, dos unidades independientes y relacionadas solamente de la forma más general. La melodía (ejemplo 1) está en el octavo tono transportada una quinta³⁰. La coherencia del estilo melódico se debe a la consistencia tonal, la predominancia de movimiento conjunto y la repetición del motivo inicial de la canción al comienzo de versos 4, 5, y 8.

²⁹ Gasser, *op. cit.*, págs. 25-8.

³⁰ Milán indica las melodías de sus canciones en la tablatura en cifras coloradas. Nuestras transcripciones de su música están realizadas para una vihuela en *la*.

Ejemplo 1, Luis Milán, *Sospirastes Baldovinos*, melodía:

1 Sos - pi - ras - tes Bal - do - vi - nos

2 Las co - sas que yo ms que - r - a

3 O te - neys mie - do a los mo - ros

4 O en Fran - cia te - ne - ys a - mi - ga.

5 Si te vas con - mi - go en Fran - ci - a

6 To - do nos se - r a - le - gr - a

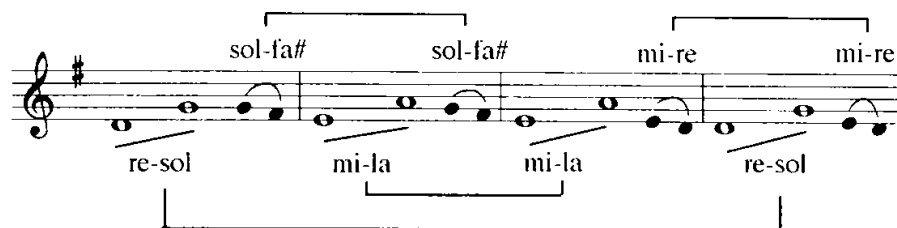
7 Ha - ve jus - tas y tor - ne - os

8 Por sér - vir - te ca - da'l d - a.

A pesar de su semejanza, las melodías de cada estrofa son bastante diferentes, y es la que corresponde a la primera estrofa (versos 1-4) la que muestra rasgos de proceder de una fórmula de recitado por su estructura, su sencillez y la carencia de un perfil memorable. Es una melodía que se podría emplear para cantar cualquier romance sobre cualquier tema, y sería fácil de manipular durante la interpretación

de una extendida canción estrófica para conseguir la variedad necesaria para una declamación retórica y dramática. En esta primera estrofa, la melodía de cada verso se basa en el mismo patrón: un ascenso de una cuarta seguido por una cadencia que desciende un tono o semitono (ejemplo 2). Los primeros y cuartos versos utilizan la cuarta ascendiente *re-sol*, mientras los versos interiores se cantan un tono superior, *mi-la*. Las cadencias de los primeros dos versos descienden el semitono *sol-fa#*, en el tercer grado del modo, mientras los dos versos siguientes vuelven al *finalis* con un descenso *mi-re*. Esta primera estrofa fácilmente puede ser derivada de una fórmula de recitado conocida por intérpretes como Milán. La melodía no tiene ninguna indicación de ser una línea tallada cuidadosamente, atenta a las necesidades de la canción.

Ejemplo 2, Luis Milán, *Sospirastes Baldovinos*, diseño melódico de la 1ª estrofa:



La segunda estrofa corresponde a un modelo menos asociable con un patrón esquemático. Cada verso comienza en *mi* y procede en dirección ascendente, con sus cadencias respectivas en *sol*, *re*, *do#* y *re*, típicas del modo 8 en un contexto armonizado. Debido a la carencia de fórmulas en su estructura melódica, es menos probable que proceda de un modelo de improvisación, aunque fácilmente podría ser el tipo de melodía que músicos como Milán improvisaban espontáneamente.

Ejemplo 3, Luis Milán, *Sospirastes Baldovinos*, diseño melódico de la 2ª estrofa:



Es evidente que la mayoría de los cantantes se acompañaban a sí mismos con sus laúdes y vihuelas, como es evidente por el formato en que se editaron la mayoría de las canciones de vihuela, con las notas de la melodía indicadas dentro de la cifra instrumental en rojo o con puntillos. El autorretrato que Milán dibuja en las palabras de *El Cortesano* es clara evidencia de que esta norma también se aplica a él y, por consiguiente, podemos ver el acompañamiento de *Sospirastes Baldovinos* (ejemplo 4) como música concebida para el instrumentista cantante. El acompañamiento de cada

verso es sencillo, inicialmente de acordes simples, pero progresivamente se añaden breves pasos melódicos para entretejer los acordes. Los redobles instrumentales que separan los versos cantados tienen mayor sentido cuando es el cantante el que los toca, como la continuación o terminación del gesto musical de cada verso. La música que añade Milán al final de los tres primeros versos de la canción es solamente una prolongación de la última nota cantada, mientras que el pasaje que remata al cuarto verso funciona como una pequeña coda para separar las estrofas.

Ejemplo 4, Luis Milán, *Sospirastes Baldovinos*, estrofa 1:

The musical score is presented in four systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are as follows:

Sos - pi - ras - tes Bal - do - vi - nos

Las co - sas que yo más que - r - a

O te - neys mie - do a los mo - ros

O en Fran - cia te - ne - ys a - mi - ga.

The piano accompaniment features a steady bass line and a more active treble line with frequent sixteenth-note passages, particularly in the instrumental interludes between stanzas.

La composición de la música para un soneto presenta desafíos diversos a los de romances y villancicos. La música para un romance debe tener un carácter compatible con el tono general del texto pero con la flexibilidad suficiente que permite su adaptación a las necesidades de cada estrofa. El éxito de un villancico, por otra parte, depende de la melodía de su estribillo y su capacidad de grabarse en la mente del oyente después de pocas repeticiones. Ninguna de estas características es aplicable al soneto, no solamente por ser una forma que por naturaleza admite pocas posibilidades de repetición, sino también debido a su concisión textual y las interrelaciones internas entre imágenes e ideas. En la música, el soneto era típicamente el dominio de madrigalistas durante el S. XVI y sus versiones musicales a lo largo del periodo se caracterizan por la ausencia de repetición musical, y la estrecha relación que forjaron entre el significado textual y el contenido musical, bien sea el perfil melódico, la textura de las voces o sus manipulaciones tonales. Entre los vihuelistas, Milán y Mudarra son los únicos que componen música para sonetos literarios, pero cada uno desde sus propios criterios. Mudarra siempre sigue la forma poética, utilizando la misma música para ambos cuartetos en la mayoría de sus versiones, e intenta reflejar musicalmente el sentido general del texto, prestando cuidadosa atención en muchos casos a palabras individuales. Esta deliberada relación entre música y texto está ausente en la música de Milán y es precisamente su falta la que representa la evidencia más convincente para afirmar que sus versiones procedan de una práctica improvisatoria. Ward indica las deficiencias de los sonetos de Milán y describe su versión de *O gelosia d'amanti* del napolitano Jacopo Sannazzaro como una obra ambiciosa, si no monótona, sin su típica finura y primor. También alude a posibles raíces improvisatorias, «una música de fórmulas que el vihuelista había utilizado muchas veces cantando a sus amigos y en la corte³¹». Este soneto es doblemente interesante porque también fue musicado por Mudarra y la comparación de las dos versiones revela claramente sus distintas orientaciones³².

En común con sus otros sonetos, la música que compone Milán para *O gelosia d'amanti* comprende una melodía con un acompañamiento mayormente homofónico, adornado con redobles cadenciales al final de cada verso, y con algunos pasajes cadenciales añadidos al final de cada cinco de ellos. La estructura principal de la música se revela a través de la melodía que Milán construye de seis frases, empleando varias repeticiones y reiteraciones para musicar el poema completo. La falta de correspondencia estructural y dramática entre música y texto es la causa principal para sospechar que la melodía procede de la improvisación, si no de una adaptación de otra melodía preexistente, quizás ajustada al nuevo texto durante

³¹ Ward, *op. cit.*, págs. 289-90: «a music of formulas that had been used many times by the vihuelist in singing for friends and at court».

³² Una transcripción de la pieza completa está publicada en la edición de Pujol, *op. cit.*, págs. 116-8.

una interpretación improvisada. Sea cual sea el caso, lo significativo es que Milán pensaba en su melodía como una serie de unidades cuya ensamblaje evidentemente consideraba hasta cierto punto flexible y mudable. Si pensamos en el proceso de la improvisación de una canción, creo que la estrategia de un improvisador experimentado como Milán sería de comenzar su nueva creación a base de algo conocido, de una idea premeditada, por lo menos para iniciar su interpretación, teniendo el texto delante de sí, si no memorizado. Al iniciar así, sería casi imposible que un vihuelista cantante evitara pensar en la melodía y el acompañamiento en conjunto, en vez de crear una melodía a secas sin esbozar paralelamente su armonización. Si fuese éste realmente el proceso utilizado por Milán, sería una explicación lógica del inicio de su versión de *O gelosia d'amanti*, que se arranca a partir del esquema melódico-armónico de *Guárdame las vacas*, entre las fórmulas más relacionadas con la improvisación de la época, y utilizando tanto la melodía como la secuencia armónica para su primera frase (ejemplo 5). Este gesto inicial podría ser intencionado o inconsciente, si no una mera coincidencia atribuible a la semejanza entre dicha fórmula y el típico lenguaje musical de la época.

Ejemplo 5. Luis Milán, *O gelosia d'amanti*, comienzo:

The image shows a musical score for two pieces. The first piece, 'O gelosia d'amanti', is written in a single system with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a common time signature (C). The lyrics are: 'O ge - lo - si - a d'a - man - ti hor - ri - bil fre - no'. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with chords and moving lines. The second piece, 'Guárdame las vacas', is shown in a separate system below, also in a treble clef with a common time signature. It features a simple melody with four notes. Below the notes are Roman numerals: III, VII, i, and V.

La frase inicial está nuevamente elaborada para el segundo verso del texto. El primero de los dos motivos del primer verso, indicado con una (x) en el ejemplo 6, se transporta un tono inferior, pero la misma conclusión cadencial (y) se repite a la misma altura y con idéntica armonización. Otras semejanzas melódicas que contribuyen a la coherencia de la melodía completa no son más que giros comunes del lenguaje de la época y no hay evidencia de un consciente desarrollo del material inicial en las frases subsiguientes. Igualmente, hay poca indicación de que Milán se preocupaba en dibujar una melodía distintiva y memorable. Aparte del carácter algo

insípido de la melodía, lo que más apoya esta hipótesis es la falta de correspondencia formal entre las repeticiones musicales y el texto. Milán repite dos veces su melodía pero no conforme a la estructura poética. Como se ve a continuación, la melodía inicial, el conjunto de las frases *a-e*, se repite desde el verso 7, en medio del segundo cuarteto, pero con la frase *b* repetida tres veces y una nueva frase *f* sustituyendo a la *e* para proporcionar una conclusión más adecuada.

<i>verso</i>		<i>música</i>
1	O gelosia d'amanti, horribil freno	<i>a</i>
2	Che in un punto mi volggi e tien si forte;	<i>a'</i>
3	O sorella di le empia et amara morte,	<i>b</i>
4	Che con tua vista turbi il ciel sereno;	<i>c</i>
5	O serpente nascosto in dolci seno	<i>d</i>
6	Che i lieti fior de mie speranze hai morte;	<i>e</i>
7	Tra prosperi successi, adversa sorte;	<i>a</i>
8	Tra soavi vivande aspro veneno.	<i>a'</i>
9	Di qual furia infernal nel mondo uscisti,	<i>b</i>
10	O crudel mostro, O pesti dei mortali,	<i>b'</i>
11	Che hai fatti gli giorni miei si amari e tristi?	<i>b''</i>
12	Tornati in giu, non rradopia miei mali;	<i>c</i>
13	Infelice paura ad che venisti?	<i>d</i>
14	Hor non bastaba amor con li suoi strali?	<i>f</i>

Si consideramos por qué no existe una relación formal entre la poesía y la música, hay dos explicaciones más factibles. La primera es que Milán estaba adaptando una melodía ya existente a un poema nuevo, una melodía originalmente concebida para un texto de otro género y probablemente de un número diferente de versos. A su favor hay varios argumentos: explicaría por qué hay varios sitios en los que la adecuación de la melodía al texto es torpe y la acentuación musical y poética no coinciden, igual que la carencia de gestos melódicos que ilustran o embellecen el significado de la letra. También explicaría la triple repetición de la frase *b* en los versos 9-11 como el resultado de la necesidad de extender la melodía para no acabarla antes de llegar a la conclusión del poema. La otra explicación igualmente razonable sería a base de una lectura del poema más desde su retórica que desde su estructura. Así, la posible explicación de por qué Milán decidiera repetir su melodía a partir del séptimo verso se podría atribuir a los versos pareados 7 y 8 que se prestan al estilo de sus dos motivos iniciales y relacionados:

Tra prosperi successi, adversa sorte;
Tra soavi vivande aspro veneno.

En este caso, la triple repetición de la frase *b*, bastante modificada en su tercera repetición para formar una cadencia, tiene más sentido, no solamente porque corresponde al primer terceto en su totalidad, sino que también refuerza la insistente interrogación de estos versos.

Ejemplo 6, Luis Milán, *O gelosia d'amanti*, melodía:

1 a  O ge - lo - si - a d'a - man - ti, hor - ri - bil fre - no

2 a'  Che in un pun - to mi vol - ggi e tien si for - te;

3 b  O so - rel - la delem - pi - a et a - ma - ra mor - te,

4 c  Che con tu - a vi - sta tur - bi il ciel se - re - no;

5 d  O ser - pen - te nas - co - sto in dol - ce se - no

6 e  Che i lie - ti fior de mi - e spe - ran - ce hai mor - te;

7 a  Tra pro - spe - ri su - cce - ssi, ad - ver - sa sor - te;

8 a'  Tra so - a - ve vi - van - de a - spro ve - ne - no.

9 b  Da qual fu - ria in - fer - na - le al mon - do u sei - sti,

10 b'  - O cru - del mon - stro, o pe - ste di mor - ta - li,

11 b''  Che ha fat - ti li gior - ni mie - i a - ma ri e tri - sti?

12 c  Tor - na - ti non rra - dop - pia mie - i ma - li;

13 d  In - fe - li ce pa - u - ra ad che ve - ni - sti?

14 f  Hor non ba - sta - va a - mor con li suo - i stra - li?

La colección de canciones de los *Tres libros de música* de Alonso Mudarra presenta una mayor variedad de géneros que las de Milán. Incluye catorce canciones en castellano, entre ellas romances, villancicos y sonetos en castellano e italiano, y seis textos en latín de fuentes contemporáneas, bíblicas y clásicas. Muestran un compositor capaz de crear canciones de notable diversidad, sencillas pero expresivas, y uniformemente de alta calidad. Sus textos incluyen desde obras de renombrados poetas contemporáneos y antiguos hasta versos anónimos de origen tradicional o popular.

Las dos elegidas en esta ocasión se distinguen por su estilo declamatorio. Aunque haya cierta relación entre el estilo melódico de estas canciones y algunos géneros polifónicos de la época, especialmente obras con textos asociados con lamentos, es posible que ambos surjan de tradiciones monofónicas desde cantos religiosos hasta populares. Así, las mismas cuestiones de procedencia se aplican nuevamente: ¿es un estilo original de Mudarra o puede reflejar algo de las tradiciones orales o populares de recitado musical? Las dos que ahora nos ocupan son su conocido romance *Triste estaba el rey David* y su versión exquisita del lamento de Dido de la *Eneida* de Virgilio, *Dulces exuviae*. No son las únicas de Mudarra que exhiben las mismas características; entre las otras en que las mismas o parecidas técnicas están presentes, figuran el romance *Israel mira tus montes*, las famosas coplas de Jorge Manrique *Recuerde el alma dormida*, los sonetos *¿Qué llantos son aquestos?* y *Si amar por el hombre*, más su versión del salmo 126 *Nisi Dominus* y algunos versos del salmo 43 que corresponden en la liturgia al introito de la Domínica de Sexagésima, *Exsurge quare*.

Triste estaba el rey David es un romance bíblico que expresa en dolor del salmista al enterarse de la muerte de su hijo Absalón. El comienzo de la canción (ejemplo 7) recuerda especialmente a las entonaciones eclesiásticas y a los lamentos tradicionales españoles aunque desconozcamos los orígenes históricos de éstos. Los demás versos de la canción no mantienen la misma forma de recitación sobre un solo tono decorado, salvo la cadencia final. No obstante, el sencillo perfil melódico de la canción, reducido en ejemplo 8 a su forma esquemática, muestra una estructura arcaica que se asocia más con el diseño melódico de canciones medievales que con las del S. XVI. Después de su inicio, la melodía se desarrolla a base de frases que se dirigen en línea recta, ascendente y descendente, entre puntos claramente definidos en vez de trazar los arcos melódicos que caracterizan la melodía renacentista. La frase inicial, esencialmente una *mi* adornada por sus notas superiores e inferiores, define el carácter frigio de la melodía, y se desarrolla casi exclusivamente empleando el tetracordio inferior que corresponde al cuarto modo. El uso de las notas *do*, *sol* y *la* como notas terminales de las frases también es una característica de este tono.

Ejemplo 7, Alonso Mudarra, *Triste estaba el rey David*:

1

Triste es - ta - ba, el rey Da - vid

2 3

Triste y con gran pa - sión. Quan - do le vi - nie - ron nue - vas.

4

De la muer - te d'Ab - sa - lon De Ab - sa - lon, de Ab - sa - lon, de Ab - sa - lon.

El acompañamiento de la canción muestra la misma sencillez que su melodía, con algunos breves pasos decorando momentáneamente una textura esencialmente homofónica. Si, de hecho, la intención de Mudarra era emular un estilo popular de la tradición oral, arcaico o no, el lenguaje armónico que emplea se corresponde perfectamente con lo que sabemos de él a través del repertorio de los cancioneros y las fórmulas de romances conservadas. Esta dimensión se revela más claramente si consideramos la pieza no en el modo 4, sino de una manera menos ortodoxa, en *la menor*, terminando en el dominante. En el cuarto modo, los acordes principales, los que empiezan y concluyen cada una de las cuatro frases, serían I, iv, III y VI, mientras en *la menor* estos mismos acordes son V, i, VII y III, el mismo vocabulario armónico de esquemas como *Guárdame las vacas* y *la pavana-folia*. De hecho, la secuencia formada por el acorde inicial de las cuatro frases de la pieza (*Mi, la menor, Sol, Do*) es idéntica a la fórmula V-i-VII-III con que se comienza la *pavana-folia*, la misma que emplea Mudarra en su deliberadamente retrospectiva *Fantasia que contrahaze la harpa*. Las estructuras melódicas y armónicas de la canción se ven en la siguiente reducción analítica.

Ejemplo 8, Alonso Mudarra, *Triste estaba el rey David*, reducción analítica:

1

Tono 4: I

La menor: V

2

iv

3

4

III VII VI (VII) I III (IV) V

La inclusión de versiones musicales de poesía de Virgilio, Horacio y Ovidio en la antología de Mudarra es única entre las canciones acompañadas de la primera mitad del S. XVI, pero probablemente indicativa de prácticas españolas y europeas más extendidas. Recuerda inmediatamente a los humanistas italianos y sus improvisaciones musicales anteriormente citadas, y a la misma práctica en España. De hecho, es la misma edición de 1539 de las *Harmoniae poeticae* de Hofhaimer y Senfl que adquiere Felipe II para su biblioteca la que le proporciona a Mudarra la versión de Hofhaimer del *Beatus ille* de Horacio que arregla para canto y vihuela. Quizás el estilo sencillo y métrico del poema bucólico de Horacio se aproxima a lo que se improvisaba en España, pero la versión de *Dulces exuviae* que figura en su libro es de un estilo declamatorio que no tiene igual en el repertorio de las primeras canciones acompañadas y cuyos orígenes y tradiciones son todavía un enigma. El rasgo principal del estilo melódico —quizás mejor denominado un recitado monódico— son aquellos pasajes de notas repetidas, generalmente acompañados por armonía estática. El más llamativo de ellos ocurre al comienzo de la última estrofa de la canción (ejemplo 9), aunque episodios parecidos se encuentran en los compases 6-8, 19-23 y 27-9.

Ejemplo 9, Alonso Mudarra, *Dulces exuviae*, compases 33-46:

Di - xe - rat, at - que il - lam me - dia in - ter ta - lia fer - ro col - lap - sam a - spi - ciunt co - mi -

tes, en - sem que cru - o - re spu - man - tem, spar - sas - que ma - nus.

Aunque los pasajes señalados parezcan breves, el uso de notas reiteradas o tonos de recitado con ligeras inflexiones domina la melodía entera (ejemplo 10). La primera parte de la canción, hasta el compás 23, se basa principalmente en frases que oscilan alrededor de las notas *la* y *sol*, descendiendo a *fa* en terminaciones, de una manera parecida a salmodia del sexto modo. Otras características del estilo declamatorio son los largos silencios entre frase y frase rellenos en el acompañamiento por fórmulas cadenciales, el salto imprevisto y dramático a *re* en el compás 17, y el *re* grave que funciona como nota de recitado desde el compás 33. Empleando un modelo parecido al que Mudarra utiliza para sus sonetos, la primera sección musical (compases 1-32) se repite tres veces para los tres primeros cuartetos del texto, seguida por el terceto con su nueva música. En su totalidad, la música da la impresión de intentar emular la declamación hablada en forma cantada, aumentando así el importe dramático del texto. Parece basarse en los mismos principios que el estilo monódico italiano de finales del S. XVI y aunque las conclusiones sean tentativas, ésta y las otras canciones que hemos examinado aquí indican un estilo bastante alejado de la polifonía vocal. Con estas primeras tentativas, es imposible llegar a conclusiones definitivas en cuanto a la procedencia exacta de las canciones acompañadas de estos dos vihuelistas de entre las varias posibles fuentes propuestas aquí. Aunque este estudio revele algunas de las características de las canciones originales de Milán y Mudarra, que las distinguen de las demás canciones que sobreviven del primer S. XVI, todavía quedan muchas incógnitas que impiden un conocimiento más profundo de su procedencia, bien sea de la canción popular, de las prácticas de recitado musical, de las técnicas de improvisación de ministriles o cantores humanistas, o simplemente de su visión imaginaria de los cantares de los legendarios bardos de la Antigüedad.

Ejemplo 10, Alonso Mudarra, *Dulces exuviae*, melodía:

7 Dul - ces ex - u - viae dul - ces ex - u - vi - ae, dum
 14 fa - ta de - us - que si - ne - bant ax - ci - pi - te hanc a - ni - mam, me - que
 21 his ex - ol - vi - te cu - ris, Vi - xi, vi - xi, et quem
 28 de - de - rat cur - sum for - tu - na, pe - re - gi, et
 34 nunc ma - gna mei su ter - ras i - bit i - ma - go. Di - xe - rat, at -
 41 que il - lam me - dia in - ter ta - lia fer - ro col - lap - sam a - spi - ciunt co - mi - tes,
 en - sem - que cru - o - re spu - man - tem, spar - sas - que ma - nus.

JOHN GRIFFITHS
 (Universidad de Melbourne)