

La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español

JOHN GRIFFITHS

I. INTRODUCCIÓN

La música española para instrumentos solistas no de tecla en el Renacimiento constituye un repertorio tan grande y diverso como impresionante y hermoso. La preocupación que me ha causado la preparación de esta ponencia viene del deseo de presentar un panorama histórico de una materia a la que falta una adecuada historia escrita. La presente oportunidad me ha tentado a llenar aquel espacio, ofreciendo lo que a mí me parece una base fundamental y resumen conciso. Pero no quiero reiterar demasiado lo bien sabido y aceptado. Será más útil si me dedico a los tres objetivos siguientes: 1) resumir los resultados y descubrimientos de la investigación reciente, colocándolos en su contexto; 2) reseñar las estrategias de la investigación actual, examinando cuáles de las posibles metodologías y bases de información quedan por ser estudiadas; y 3) presentar unas perspectivas de la música solista provenientes de mis investigaciones recientes. Respecto a este último punto, quiero dedicarme al concepto de «gusto musical», tema que nos acerca a la historia social de la música española del siglo XVI. Quiero seguir esta línea porque precisa una amplia perspectiva, útil en el presente contexto porque incorpora varios y distintos rincones de la investigación.

Como concepto, el «gusto musical» es una rúbrica para resumir la suma de las preferencias musicales de un definido grupo social. Tal grupo puede constar de cualquiera de los elementos de la sociedad que se elija estudiar, dentro de unos límites cronológicos que también son arbitrarios. En el presente caso, se entiende que tratamos del siglo XVI, pero por el otro lado, hay que decidir si nos sirve seguir la tradición historiográfica de la musicología, o si debemos caminar por otras pistas. En el caso de la música española, el énfasis

sis histórico se ha dirigido, sobre todo, hacia la vida musical religiosa y cortesana. Las historias escritas sobre la música española, como se ve, por ejemplo, en el libro reciente del P. Samuel Rubio¹, siguen esta línea, deteniéndose en esas zonas tradicionales de la historia musical. Las abundantes fuentes musicales y documentación histórica conservada en los archivos españoles, o sea, conservada en forma concentrada, ha facilitado el avance de este ramo de la investigación. No quiero menospreciar la labor que ha iluminado la vida musical en las catedrales y cortes de España; no obstante, hay que recordar que desde los principios del siglo XVI la música se convirtió en un fenómeno más amplio: la invención de la imprenta musical en los primeros años del siglo representa una revolución en la divulgación de la música. La música de la elevada tradición artística llegó a nuevas regiones de la sociedad; disfrutó de ella la educada clase alta media y no sólo los eclesiásticos, la corte regia y la nobleza. En esta nueva divulgación, la música instrumental tomó un papel muy decisivo. Admitiendo la música instrumental como representativa de este fenómeno y analizándola como tal, entramos en terrenos más amplios de la historia social musical. Así podemos extender las fronteras de la investigación, y cambiar los horizontes de nuestro entendimiento. Llegamos poco a poco hacia una comprensión integral de la música renacentista, la importancia de la música en la sociedad española y el impacto que tenía. Igualmente, se puede establecer más seguramente la identidad de la música española dentro de la tradición europea, aclarando el papel que asumieron los músicos españoles en la formación de las tradiciones internacionales europeas.

II. INSTRUMENTOS Y REPERTORIO: LOS LÍMITES

Por definición, los instrumentos solistas son los que son capaces de llevar la música polifónica sin necesidad de ningún acompañamiento. Dejando fuera de nuestra consideración los instrumentos de tecla, los que encontramos en España durante el siglo XVI corresponden principalmente a los siguientes: la vihuela de mano, la guitarra, la vihuela de arco o violón, y el arpa. Quizá podíamos incluir la bandurria, instrumento tratado por Bermudo², pero no voy a

1. Samuel RUBIO: *Historia de la música española: 2. Desde el «ars nova» hasta 1600*. Alianza: Madrid, 1983.

2. Juan BERMUDO: *Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales...* (Ossuna, 1555). Reimpresión ed. M. Santiago Kastner. Documenta Musicológica, 11. Bärenreiter: Kassel, 1957, fols. 97^v-98^r.

dedicarme aquí a ésta por no tener un repertorio conservado. Tampoco me dedico a la guitarra por tener su repertorio incluido en los libros de la vihuela de mano.

El que cabe con menos comodidad en esta definición es el violón que por costumbre se tocaba en conjunto. No obstante, merece nuestra atención, primero porque es capaz de tocar la música polifónica, y también porque posee un pequeño repertorio muy valioso.

El tamaño del repertorio de cada instrumento difiere enormemente. De la vihuela tenemos un total de 690 obras conservadas en los siete libros impresos entre los años 1536 y 1576 por los autores Luis Milán³, Luis de Narváez⁴, Alonso Mudarra⁵, Enríquez de Valderrábano⁶, Diego Pisador⁷, Miguel de Fuenllana⁸ y Esteban Daza⁹, citados por orden cronológico. A éstos podemos añadir un puñado de obras conservadas en manuscritos copiados en las últimas décadas del siglo. Sumando todos los vihuelistas cuyos nombres nos ha legado la historia en una forma u otra, conocemos alguna obra de cuarenta tañedores. Del violón tenemos solamente las veintinueve obras incluidas en el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz¹⁰. De esas, solamente cuatro son auténticamente obras sin acompañamiento. El caso del arpa es aún peor: sólo existe una obra escrita principalmente para el instrumento. Es el pequeño tiento de quince compases que escribe Mudarra al final de su libro de vihuela para demostrar una tablatura que inventó para el instrumento¹¹.

Toda la evidencia sugiere que la vihuela era el instrumento predilecto del siglo, y que los otros florecían con menor popularidad.

3. Luis MILÁN: *Libro de Música de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*. Valencia, 1536.

4. Luis de NARVÁEZ: *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer Vihuela*. Valladolid, 1538.

5. Alonso MUDARRA: *Tres libros de Música en cifras para Vihuela*. Sevilla, 1546.

6. Enriquez de VALDERRÁBANO: *Libro de Música de Vihuela, intitulado Silva de sirenas*. Valladolid, 1547.

7. Diego PISADOR: *Libro de Música de Vihuela*. Salamanca, 1552.

8. Miguel de FUENLLANA: *Libro de Música de Vihuela, intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla, 1554.

9. Esteban DAZA: *Libro de Música en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso*. Valladolid, 1576.

10. Diego ORTIZ: *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Roma, 1553.

11. MUDARRA: *Tres libros de Música*, fol. [114], transcrito en Alonso Mudarra: *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Ed. E. Pujol. Monumentos de la Música Española, 7. Instituto Español de Musicología: Barcelona, 1949, p. 135.

Para modificar la impresión que crean las cifras precedentes, hay que considerar otros dos factores. Es necesario considerar el papel de la improvisación y el intercambio de repertorio entre los distintos instrumentos. La improvisación era una norma de la música renacentista y formaba un componente importante del gusto musical, especialmente en Italia y España. En la música publicada en el siglo XVI, encontramos unos géneros de música instrumental que son, efectivamente, codificaciones de las fórmulas de una tradición improvisatoria, sobre todo, las glosas, las diferencias, y las fantasías. Lo que no sabemos concretamente es si esos estilos habían evolucionado hasta un punto en que prevalecieron ante todo estas fórmulas concretas, o si florecían simultáneamente dos niveles de la práctica, uno improvisado, el otro compuesto. Es el segundo el que me parece más cercano a la realidad según las alusiones que se ven en la documentación. Hay que recordar, por ejemplo, que las obras de Ortiz se presentaron como ejemplos del arte de la improvisación que es el primer motivo de su tratado. Igualmente, las obras para vihuela conservadas en el manuscrito *Ramillete de flores*¹² y el ejemplar de *Silva de sirenas* de Valderrábano en Viena¹³ están más cerca de esa práctica que los libros impresos.

De una relevancia muy singular para el arpa es la cuestión del intercambio de repertorio entre los instrumentos polifónicos. Aunque Bermudo nos indica que había en España pocos arpistas¹⁴, la ausencia de un repertorio es sorprendente. Tenemos que tomar en cuenta que la división que hacemos de los varios instrumentos es artificial. Es una división que está hecha según la organología en vez de según criterios sociales o musicales. No tenemos que buscar más lejos que las portadas de los libros destinados principalmente para instrumentos de tecla, los de Venegas de Henestrosa¹⁵, Tomás Luis de Santa María¹⁶ y Antonio de Cabezón¹⁷, para notar la equivalencia que gozaban la «Tecla... Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a mas» en palabras de Santa María. Indican que la música escrita para cualquiera de esos instru-

12. Madrid, Bibl. nac., MS 6001, fols. 263^v-283.

13. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

14. BERMUDO: *Declaración*, cap. 92, fol. 112.

15. Luis VENEGAS DE HENESTROSA: *Libro de cifra nueva para Tecla, Harpa y Vihuela*. Alcalá de Henares, 1557.

16. Tomás de SANTA MARÍA: *Libro llamado arte de tañer fantasía, assi para Tecla como para vihuela y todo instrumento*. Valladolid, 1565.

17. Antonio de CABEZÓN: *Obras de música para Tecla, Harpa y Vihuela*. Madrid, 1578.

mentos se podía transportar a los otros si no quedaba fuera de sus límites técnicos. Era cuestión de lo idiomático para cada instrumento y no tenía nada que ver con lo estético.

Creo que es una tradición que nace con Venegas en el sentido bibliográfico de los títulos de los libros. Su inclusión de la vihuela en su título viene de incorporar sus arreglos de veintidós obras vihuelísticas de Narváez, Mudarra, Valderrábano y Pisador, más una fantasía de Francesco da Milano, el célebre laudista italiano, en notación para tecla¹⁸. Incluir estas obras refleja la equivalencia estética de que hablamos. En el mismo espíritu, los consejos de Santa María referentes a la composición de la fantasía tenían el mismo provecho para el vihuelista como para el organista o clavecinista, aunque la orientación del autor favorece al tañedor de tecla en muchos otros aspectos. El libro de Cabezón me parece un libro que sirve muy poco al vihuelista. La notación no facilita la ejecución vihuelística, el ámbito melódico de las obras supera muchas veces las posibilidades de la vihuela, y muchas de las texturas idiomáticas van al contrario de lo vihuelístico. Así, el título que emplea Cabezón tiene más que ver con la tradición establecida por Venegas que con su propia intención.

La dificultad práctica para el intercambio entre instrumentos es que las tablaturas para vihuela e instrumentos de tecla son intrínsecamente diferentes. Están basadas sobre los instrumentos mismos en vez del estilo musical. Hubiera sido muy difícil para un vihuelista tocar de la tablatura de Venegas o Cabezón. La dificultad de tocar el órgano o clave de las cifras para vihuela hubiera sido aún más grande. En el caso del arpa, la tablatura para instrumentos de tecla sirve perfectamente al instrumentista, y por eso no podemos desconstar los libros y manuscritos para tecla cuando tratamos de reconstruir su historia musical.

Así se entiende unas de las limitaciones de los distintos repertorios que impiden la interpretación de las fuentes musicales como la verdadera historia de la música instrumental. En todo caso, hay que admitir que lo conservado no representa más que un poco de lo que fue practicado en la época. El arpa no posee un repertorio propio, aunque recurriendo a la música para instrumentos de tecla podemos reconstruir una cierta parte de su vida musical. El violón presenta unas condiciones aún más difíciles. El único repertorio que tenemos

18. John WARD: «The Editorial Methods of Venegas de Henestrosa», en *Música Disciplina*, 6 (1952), p. 108.

es la obra de una sola persona, una circunstancia que hace muy difícil extenderlo para cualquier generalización nacional o de la época entera. Además, tratamos de un hombre español por nacionalidad, pero residente en el extranjero. Debemos tener cuidado con el libro de Ortiz como ejemplo de la música puramente española sabiendo que su autor pasó gran parte de su vida trabajando en Italia, país que influyó mucho en el desarrollo de la música renacentista. Queda por ser determinado cuándo su libro refleja tendencias españolas o italianas. Volveré a este tema más adelante.

Es únicamente la música para vihuela la que nos ofrece un repertorio bastante grande para poder desarrollar un argumento sobre el gusto musical en España. Es un repertorio que refleja más de cuarenta años de actividad musical, que atraviesa un gran territorio geográfico, y que representa la obra de músicos de carreras y circunstancias muy diversas. Los vihuelistas forman un corte transversal de la vida española, y su música representa un microcosmos de un gusto musical más general. La inclusión en sus libros de tantos arreglos de la música vocal de compositores españoles y extranjeros nos permite medir la fuerza de las tradiciones indígenas y la influencia de la música extranjera. Las conclusiones que sacamos de tal estudio pueden ser modificadas, no obstante, por el entendimiento que tenemos de los otros sobredichos instrumentos.

La última consideración preliminar que merece la atención se refiere al tipo de repertorio que incluyeron los instrumentistas en sus libros impresos. Trata de unos rasgos del carácter humano; de las dos caras que tiene el ser humano. Los libros impresos para vihuela representan para mí el aspecto del carácter español que le hace comportarse muy formalmente y muy correctamente en su vida pública y en sus gestos públicos. En este sentido, dado que «publicar» significa «echar al público», la publicación de los libros representa una acción pública. Es bien entendido que los libros impresos en España tenían que ser autorizados por el rey y fueron editados con una licencia que dio fe tanto de su provecho como de su calidad. Parece lógico, pues, que los libros impresos representan el aspecto más formal y correcto del instrumentista. Por el otro lado, el carácter español puede ser muy distinto. Con él se identifica todo lo espontáneo, lo extrovertido y lo improvisatorio. Es parte importante del ser, que no vemos con gran frecuencia en los libros impresos, pero que no debemos descuidar en nuestras evaluaciones. Lo vemos en las obras de Ortiz, en las diferencias y danzas de los vihuelistas y aún más fuertemente en los manuscritos vihuelísticos. También es pre-

ciso tomar este parámetro en consideración cuando venimos a generalizar desde lo sabido a lo desconocido de estos repertorios.

III. LAS FUENTES DE INFORMACIÓN Y LA INVESTIGACIÓN ACTUAL

La investigación musicológica reúne información de una variedad de fuentes. La interpretación de esa información es lo que se suele llamar la historia musical. En las investigaciones sobre la música instrumental del siglo XVI, hay cinco bases principales: la música conservada de la época, los escritos teóricos sobre la música, la iconografía, la documentación histórica, y las referencias literarias sobre la música. Aquí no quiero resumir lo que corresponde a cada base de información, sino mencionar algunas contribuciones destacadas en la investigación actual.

En las fuentes musicales y las transcripciones de ellas es donde comienza nuestro entendimiento de la música. Por eso, la producción de ediciones en notación moderna ha sido la exigencia principal musicológica. No hay que repasar las ediciones de Emilio Pujol, Leo Schrade y Max Schneider que estimularon la generación actual. Durante los últimos quince años hemos visto una nueva energía en la investigación que ha producido una nueva edición de la obra de Luis Milán por Charles Jacobs¹⁹, otra de Narváez de Rodrigo de Zayas²⁰, y las primeras ediciones de la obra de Fuenllana por Jacobs²¹, dos de Esteban Daza por el presente autor²² y por Rodrigo de Zayas²³, más dos ediciones del manuscrito *Ramillete de flores* por Juan José Rey²⁴ y Javier Hinojosa con Frederick Cook²⁵. Del repertorio instrumental, solamente quedan inéditos el *Libro de música* de Diego Pisador y parte de *Silva de sirenas* de Valderrábano. Una edición de

19. Luis de [sic] Milán: *El Maestro*. Pennsylvania State University Press: University Park y Londres, 1971.

20. Rodrigo de ZAYAS: *Luys de Narváez*. Alpuerto: Madrid, 1981.

21. Miguel de FUENLLANA: *Orphénica Lyra*. Ed. Charles Jacobs. Oxford University Press: Oxford, 1978.

22. Esteban DAZA: *The Fantasias for Vihuela*. Ed. John Griffiths. Recent Researches in Music of the Renaissance, 54. A-R Editions: Madison, 1982.

23. Rodrigo de ZAYAS: *Los vihuelistas: Esteban Daça*. Alpuerto: Madrid, 1983.

24. Juan José REY: *Ramillete de flores: Colección inédita de piezas para vihuela (1593)*. Alpuerto: Madrid, 1975.

25. Javier HINOJOSA y Frederick COOK: *Ramillete de flores nuevas*. Editio Vio-
lae: Zürich, 1981.

Pisador está realizándose a cargo del profesor W. E. Hultberg de Potsdam, Nueva York.

Las más valiosas ediciones también contienen estudios críticos o históricos de sus repertorios. Aquellos prefacios han servido como referencias primarias de la música en la ausencia de otros estudios estilísticos y analíticos. Hay una notable excepción, la tesis doctoral de un musicólogo norteamericano, John Ward, profesor emérito de Harvard University. «*The Vihuela de mano and its music (1536-1576)*», presentado en 1953, es un tesoro rico y enciclopédico, una referencia sin igual de la vihuela y su música²⁶. Es lamentable que no haya tenido la resonancia debida en los países de habla hispana: no hay musicólogo serio que pueda existir sin esta obra fundamental. Recientemente han aparecido otros dos estudios estilísticos, el de Louis Jambou sobre el tiento²⁷, y la obra del presente autor sobre la fantasía para la vihuela²⁸.

No podemos dejar de hablar de la música conservada sin mencionar los fragmentos manuscritos de la vihuela como el *Ramillete de flores* ya mencionado. Hay que vivir en espera de nuevos hallazgos que extenderán nuestros horizontes. No me parece lógico que una tradición como la vihuelística haya dejado tan poca música en forma manuscrita. Me han comunicado la existencia de otros manuscritos o fragmentos inéditos, y me parece que todos estos nos pueden abrir mucho terreno, incluso el destino de la vihuela durante su período de decadencia.

Como adjunto inseparable a la música, los libros teóricos añaden muchos detalles que enriquecen nuestro entendimiento. Entre otros estudios, son los de Stevenson²⁹, Hultberg³⁰, y la reciente traducción en castellano de Salinas por Ismael Fernández de la Cuesta, los que llaman la atención³¹. Todavía faltan estudios equivalentes a los de

26. John WARD: «*The Vihuela de mano and its Music (1536-1576)*». Tesis doctoral. New York University, 1953.

27. Louis JAMBOU: *Les origines du Tiento*. CNRS: París, 1982.

28. John GRIFFITHS: *The Vihuela Fantasia: a Comparative Study of Forms and Styles*. Tesis doctoral. Monash University, 1983.

29. Robert STEVENSON: *Juan Bermudo*. The Hague, 1964.

30. Warren E. HULTBERG: *Sancta Maria's Libro llamado Arte de Tañer Fantasia: A Critical Evaluation*. Tesis doctoral. University of Southern California, 1964.

31. Francisco SALINAS: *Siete libros sobre la música*. Primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta. Alpuerto: Madrid, 1983.

Jacobs³² y María Ester Sala³³, que tratan de la práctica de la ejecución de los instrumentos de tecla. Dos excepciones son el capítulo que dedica Ward al tema³⁴, y un artículo de Joan Myers sobre la técnica de la vihuela³⁵.

Por razón de no haber conservado instrumentos de la época, la iconografía sirve de más utilidad que la organología. Hasta hace poco tiempo, había una laguna enorme en la historia de los instrumentos solistas. Dos artículos de Rafael Pérez-Arroyo han iluminado ciertos datos referentes al arpa y al violón³⁶. En el caso del arpa, ahora entendemos que había dos instrumentos, el arpa diatónica empleada en Europa desde la edad media, y el arpa doble con su segundo rango de cuerdas cromáticas. Este último se menciona en documentos españoles a partir de 1424. Respecto al repertorio del arpa, he propuesto recientemente que la fantasía de vihuela de Alonso Mudarra «que contrahace la harpa», y que está basada sobre la folía, nos indica la opinión de su autor sobre el modo de improvisar en el arpa durante las últimas décadas del siglo XV³⁷.

Es el nuevo libro del musicólogo británico Ian Woodfield el que ha contribuido de manera muy significativa a la historia de las dos vihuelas, la de arco y la de mano³⁸. La parte que trata de los instrumentos españoles en *The Early History of the Viol* está basada en un estudio iconográfico. Según él, la vihuela es el antecedente del violón, desarrollándose en la provincia de Valencia en el segundo cuarto del siglo XV, y llegando a una forma estable a mediados del siglo. El mismo instrumento se tocaba con arco, con púa o con la mano, sin ninguna diferencia en su construcción. Era un instrumento con un mango largo y un puente plano. Tocado con el arco, los tañedores

32. Charles JACOBS: *The Performance Practice of Spanish Renaissance Keyboard Music*. Tesis doctoral. New York University, 1962; y la versión castellana, *La interpretación del siglo XVI para instrumentos de teclado*. 2 tomos. Dirección General de Relaciones Culturales: Madrid, 1959.

33. María A. ESTER SALA: *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI*. SEM: Madrid, 1980.

34. WARD, «The Vihuela de mano», pp. 64-129.

35. Joan MYERS: «Vihuela Technique», en *Journal of the Lute Society of America*, 1 (1968), pp. 15-18.

36. Rafael PÉREZ-ARROYO: «La Vihuela de Arco», en *Revista de Musicología*, 3 (1980), y «El Arpa de dos Ordenes», en *Revista de Musicología*, 2 (1979).

37. John GRIFFITHS: «La Fantasía que contrahace la harpa de Alonso Mudarra: estudio histórico-analítico», en *Revista de Musicología*, 9 (1986), pp. 29-40.

38. Ian WOODFIELD: *The Early History of the Viol*. Cambridge Musical Texts and Monographs. Cambridge University Press: Cambridge, 1984.

adoptaron la posición vertical del rebab, instrumento árabe que sobrevivió en el reino de Aragón, especialmente en la provincia de Zaragoza después de haber caído su uso en el resto de la península ibérica. Emigró a Italia durante el pontificado del valenciano Rodrigo Borgia (Papa Alejandro VI) entre 1492 a 1503, primero a Roma y los Estados Papales. La primera evidencia de la vihuela en Italia se asocia con nada menos que Isabella d'Este en Mantua. Al mismo tiempo, la vihuela fue introducida en Italia por vía de la corte aragonesa en Nápoles. En Italia, el instrumento frotado cambió su forma, adquiriendo su puente curvado, el apéndice para atar las cuerdas y otros rasgos corporales provenientes de los violeros italianos. De ahí, pasó rápidamente a Alemania, Francia e Inglaterra. En su nueva forma, también cambió el modo de ejecución, haciéndose un instrumento más para tocar la música polifónica en conjunto que para tocar en plan solista.

En España, la ya antigua vihuela valenciana seguía su vida como instrumento pulsado, pero cayó rápidamente su uso como instrumento frotado hasta la reintroducción del modelo italiano. Woodfield opina que la vihuela de arco valenciana se solía emplear para acompañar la declamación de romances, análogo a la tradición italiana de la *lira da braccio*. Del nuevo violón, sabemos que se tocaba en la corte de Felipe el Hermoso ya en el año 1504, que Carlos I aprendió el instrumento desde 1512 en la casa de su tía Marguerite de Austria, y que luego Carlos mantenía un conjunto de tañedores en su casa imperial³⁹. Varios otros documentos atestiguan la continuada presencia y popularidad del instrumento en España.

Estas revelaciones ponen en otro relieve la obra de Diego Ortiz. Ahora cuando intentamos evaluar su producción, tenemos que darnos cuenta que tratamos de un español que residía en Nápoles, y que su instrumento fue al estilo italiano, solamente con parentesco español. La técnica del instrumento también es italiana de origen, aunque no sabemos dónde aprendió el músico toledano, ni las influencias que formaron su lenguaje musical. Si tratamos de averiguar el motivo de la publicación del *Tratado de glosas*, hay que preguntar sobre el público para el cual fue destinado. La publicación simultánea de versiones castellanas e italianas sugiere que pensaba en un público italiano y napolitano-aragonés tanto como un público español, aunque no es sabido cuándo representa una codificación de una

39. *Ibid.*, p. 196 ss.

práctica existente o una novedad de la improvisación. Al mismo tiempo, no se puede descontar la semejanza estilística entre las recercadas de Ortiz y las glosas de Antonio de Cabezón, ni la presencia de bastantes violones en España. Tomando una posición conservadora, diría que su tratado representa la práctica napolitana o italiana en primer lugar, y aunque tenga cierta correspondencia con tradiciones españolas, se lo puede demostrar solamente con recurso a evidencia circunstancial.

Es la documentación histórica y las referencias a la música en la literatura las que clarifican el ambiente de la vida musical, las personalidades de los músicos y su vida cotidiana. La investigación documental en España se ha concentrado en la vida musical de las cortes y las catedrales. Pero hay también en España ricos depósitos de documentos civiles que ofrecen al investigador la posibilidad de otros hallazgos importantes. Creo que la información escondida en estas fuentes es la que tiene la posibilidad de ampliar el panorama de la vida musical. Podemos decir lo mismo de la literatura española sin buscar más lejos que un Pacheco o un Espinel. Quiero ejemplificar la riqueza de la documentación civil con referencia a dos proyectos que tengo en adelante. Primero me refiero a la imprenta instrumental.

Los contratos que he descubierto entre compositores e impresores confirman tiradas de hasta 1.500 ejemplares de libros de vihuela y de clave, una cifra que indica que el fenómeno de la música instrumental era realmente amplio, y que la producción de una ciudad era destinada a la divulgación por todo el país. Todavía no podemos establecer con seguridad quiénes adquirieron esos libros, pero a lo mejor los inventarios que abundan en los legajos civiles contengan datos relevantes. Sabemos por lo menos que se vendieron los libros por un precio razonable. En el caso de *El Parnasso* de Esteban Daza, del cual sabemos que se imprimieron 1.500, aunque solamente sabemos el destino de dos ejemplares. Uno llegó a Méjico el año de su publicación⁴⁰, y otro lo poseía Pedro Cerone que copió su introducción casi palabra por palabra para formar el capítulo de *El Mellopeo y Maestro* que trata de la tablatura de la vihuela⁴¹.

40. WARD, «The Vihuela de mano», p. 363.

41. Pedro CERONE: «*El Mellopeo y Maestro. Tractado de Música theorica y practica...* Nápoles, 1613. Lib. 22, cap. 20, pp. 1059-60.

El segundo ejemplo de la utilidad de los archivos civiles se refiere también a Esteban Daza cuya biografía es otro proyecto que he realizado con bastante éxito, aunque todavía no está en imprenta. Tan recientemente como en 1983, el P. Samuel Rubio reitera que «la oscuridad más absoluta envuelve la vida de este vihuelista»⁴². Mis búsquedas en documentos civiles han revelado más de setenta documentos referentes a los primeros 48 años de su vida, y son tan concretos que me han permitido hallar hasta la tumba familiar. Una vez publicada esta biografía, Daza pasará de la oscuridad a ser el vihuelista más iluminado en la historia española. Su vida afecta a la actividad musical de familias no relacionadas con la vida cortesana, y los hallazgos señalan lo que puede esperar aquel que se dedica a buscar.

IV. EL GUSTO MUSICAL

El argumento propuesto arriba según el cual la música para vihuela representa un microcosmos del gusto español, está basado sobre la observación de que los vihuelistas forman un corte transversal de la sociedad española. Así se confirman los detalles biográficos que sobreviven⁴³. Milán fue miembro de la corte de Germaine de Foix en Valencia, autor de dos libros sobre la vida cortesana, su *Libro de motes* (1535) y *el Cortesano* (1561), su versión del *Cortegiano* del italiano Castiglione. Narváez sirvió en la casa de Castilla como músico de cámara, acompañando al príncipe Felipe, luego Felipe II, en su primer viaje al extranjero en 1548. Entre sus responsabilidades se incluía la educación musical de los mozos de coro. Mudarra pasó sus últimos treinta y cuatro años como canónigo en la catedral de Sevilla, después de haber sido criado para el tercer y cuarto Duque del Infantado. La vida de Enríquez de Valderrábano es poco conocida. Aunque Bermudo le cita como músico del conde de Miranda en Peñaranda del Duero, la ausencia de otra documentación causa dudas. Al contrario, la importancia de la familia Enríquez de Valderrábano en Valladolid en aquellos años me hace sospechar que no vivió como músico profesional. Pisador fue un aficionado cuya falta de formación musical se ve claramente en su libro para vihuela. Vivió

42. RUBIO: *Historia...*, p. 231.

43. Si no está citado al contrario, los detalles biográficos (aparte de los de Daza) se encuentra en WARD, «*The Vihuela de mano*», Cap. 4.

en Salamanca donde administró los asuntos de su familia durante la larga ausencia de su padre en Galicia. Fue un mayordomo de la ciudad de Salamanca. Fuenllana fue músico de la marquesa de Tarifa y más tarde de Isabel de Valois, tercera mujer de Felipe II. Existe un documento, una carta de una hija suya, que se refiere a su servicio a Felipe II y Felipe III durante más de cuarenta y seis años⁴⁴. Daza perteneció a una familia de categoría vallisoletana, primero de trece hijos, y de tales circunstancias que no le obligaron trabajar para ganarse la vida. En suma, los vihuelistas representan músicos profesionales, un clérigo, y ciudadanos de la clase media, activos en Castilla la Vieja, Andalucía y Aragón.

Las categorías de las obras y su distribución es el primer factor que establece la identidad del repertorio de la vihuela. Los compositores y las categorías están presentados en la Tabla 1. Las intabulaciones de obras vocales constituyen el grupo más extenso⁴⁵. Las fantasías forman el segundo grupo grande, y junto con las intabulaciones suponen casi el 90 % del repertorio total. Entre las formas menores se encuentran las variaciones o diferencias, danzas y obras misceláneas. La ausencia de mucha música de danza es un rasgo muy característico que no se encuentra en los repertorios correspondientes de otros países, y puede ser un reflejo o de una tradición improvisatoria, o de la austeridad española de la época. La inclusión de variaciones ya en 1538 ha sido comentada muchas veces.

Los libros de laúd de otros países muestran tendencias distintas a las españolas. En los países del norte, donde nació la polifonía franco-flamenca, vemos muchas intabulaciones de canciones de compositores nacionales con textos en su lengua vernácula y una preferencia para las danzas. En los libros alemanes encontramos unas obras llamadas Priamel, o sea fantasías o ricercares, mientras que en los libros franceses esas formas abstractas están ausentes, aparte de las fantasías de Albert de Rippe, un emigrado italiano. Los libros italianos presentan una enormidad de danzas, también muchas intabulaciones y fantasías o ricercares. La cantidad de danzas y la preferencia por intabulaciones de madrigales es la característica italiana que separa la tradición italiana de la española.

44. Véase *Orphénica Lyra*, ed. Jacobs, pp. XXIII-XXV.

45. Las intabulaciones y canciones están agrupadas juntas a causa de su manera de ejecución con vihuela y canto. Todas las de Milán son canciones originales, mientras que Mudarra y Valderrábano contribuyeron con obras de las dos categorías. En el caso de estos últimos, es imposible distinguir con toda seguridad las unas de las otras. Los otros vihuelistas aparentemente incluyeron solamente intabulaciones.

TABLA 1

EL REPERTORIO DE LA VIHUELA

I = intabulaciones y canciones	F = fantasías
V = variaciones	D = danzas
T = tientos	Du = dúos
G = glosas	Fu = fugas
S = sonetos (obras sin título y sin texto)	

Compositor	I	F	V	D	T	Du	G	Fu	S	Total
Milán	22	44	—	6	—	—	—	—	—	72
Narváez	12	14	6	1	—	—	—	—	—	33
Mudarra . . .	28	27	3	4	8	—	5	—	—	75
Valderrábano	111	33	8	—	—	—	1	2	16	171
Pisador	66	26	3	—	—	—	—	—	—	95
Fuenllana . .	121	51	—	—	8	2	—	—	—	182
Daza	40	22	—	—	—	—	—	—	—	62
<i>Total</i>	400	217	20	11	16	2	6	2	16	690
Porcentaje . .	58	31	3	2	2	0,5	1	0,5	2	—

Las intabulaciones son arreglos de obras vocales en tablatura. Su importancia para el instrumentista del siglo XVI es muy clara por su preeminencia en el repertorio. Servían para dos funciones. Primero, servían para la diversión personal del instrumentista. Se podía disfrutar de la música para conjunto en un instrumento solista, en un ambiente cortesano o doméstico. Para la divulgación musical entre un amplio sector de la sociedad, la vihuela servía, como el piano en el siglo XIX, para la transmisión de la música de los mejores maestros de la época.

La segunda función de las intabulaciones fue didáctica. El hacer intabulaciones fue la educación del instrumentista. Fue su contacto con las mejores obras de la época y la manera de empaparse de los procedimientos y la técnica de la composición. Bermudo aconseja a los vihuelistas cómo debían proceder, empezando por intabular un contrapunto sencillo a dos voces hasta llegar a obras más comple-

jas como motetes y partes de misas, añadiendo que todo esto es preliminar a «tañer fantasía», o sea al empezar a componer⁴⁶.

En su estilo, las intabulaciones para vihuela son poco más que reproducciones de sus modelos vocales. Aunque vemos muchas obras glosadas en el repertorio para instrumentos de tecla, los vihuelistas desistieron de hacer tales glosas. Podemos ofrecer dos motivos, uno estético, el otro técnico. Glosar significa cambiar el modelo vocal, alterar su espíritu, transformarlo en otra cosa. La voz que lleva la glosa necesariamente esconde el movimiento de las otras voces mientras la estética fundamental de la polifonía renacentista es la igualdad de las voces y el primor de su enlace. En segundo lugar, la técnica instrumental precisa que las obras glosadas procedan más despacio que los modelos vocales. Aparentemente los vihuelistas estaban de acuerdo con Bermudo, quien expresó su actitud de una manera definitiva en sus avisos para tañedores de órgano:

El tañedor que echa glosas va enmendando, o por mejor dezir borrando, todas las bozes. Entendido tengo, que algunos las hechan porque no gustan del harmonia, y trauazon que lleua la Musica de estos tiempos. Confiessan en ello su grande ygnorancia, deshaziendo con importunas glosas la buena Musica, quitandole el buen ayre, y las graciosas fugas⁴⁷.

Esta actitud es muy distinta a la italiana: en la música italiana para laúd, las intabulaciones glosadas se encuentran como un rasgo típico. También hay que sospechar que la actitud de los vihuelistas es un reflejo del clima cultural nacional. Las intabulaciones llanas corresponden a la austeridad de los reyes Carlos I y Felipe II y el mundo cortesano que les emulaba.

Las obras intabuladas por los vihuelistas son una buena muestra de su gusto musical. Todos los géneros están representados, con una distribución igual de obras sagradas y profanas. Los números de obras nacionales y extranjeras también son muy equilibrados. Se han identificado obras de más de cincuenta y cinco compositores, o citados en las fuentes o identificados por la investigación musicológica. Esta cifra incluye obras parodiadas en las fantasías. En la Tabla 2 se ven los diez compositores más favorecidos con los números de obras adaptadas o intabuladas.

46. BERMUDO: *Declaración*, fol. 99^v.

47. BERMUDO: *Declaración*, fol. 84^v.

TABLA 2

AUTORES MÁS INTABULADOS POR LOS VIHUELISTAS	
1. Morales	28
2. Josquin	22
3. Gombert	20
4. Vásquez	19
5. Verdelot	17
6. F. Guerrero	13
7. Willaert	10
8. Arcadelt	9
9. P. Guerrero	8
10. Flecha	7

De los diez, cinco son españoles y cinco son franco-flamencos. Todos los extranjeros que figuran tenían mucho contacto con los países del sur de Europa, pero es la ausencia de autores italianos en esta lista lo que merece ser notado. Aunque seis obras de Vincenzo Fontana se encuentran en las tablaturas de vihuela, es el único entre veinticuatro autores italianos representado por más de una sola obra de un total de 206 modelos vocales. La preferencia por los citados compositores se comprende más claramente al examinar los géneros intabulados.

Setenta y cinco obras están basadas sobre misas, incluyendo ocho misas enteras de Josquin intabuladas por Pisador. De las treinta y ocho misas empleadas por los vihuelistas, incluyendo diez que quedan anónimas, vemos seis compositores franco-flamencos entre las obras atribuidas. De ellos, Josquin fue el más popular. Se emplearon partes de once de sus misas. Morales es el único español que figura en este género, proporcionando ocho misas.

Los motetes forman el grupo más extenso entre las obras religiosas intabuladas. Se encuentran 132 motetes, en algunos casos en versiones de más de un vihuelista. Otra vez, la preferencia es para las obras franco-flamencas. Expresado en porcentajes, el 57 % son de compositores franco-flamencos, un 37 % de españoles, otro 5 % son anónimas y un motete de Vincenzo Ruffo es la única obra italiana.

La preeminencia de las obras indica claramente el gusto español por el contrapunto franco-flamenco. No fueron solamente los vihuelistas los que eligieron a ese estilo como el modelo para sus propias composiciones, sino también los polifonistas españoles.

De un total de 222 obras profanas, se encuentran textos en cinco idiomas. 140 obras, más de la mitad, son de origen español, 54 tienen letras italianas, diecisiete están en francés, seis en portugués y cinco en latín. Entre las obras españolas, setenta y cuatro son villancicos, aproximadamente la mitad. Muchos de ellos están en el estilo antiguo a tres voces como se encuentra en el Cancionero de Palacio, y menos en el estilo imitativo de Juan Vásquez y su generación. Veinticinco son los romances incluidos, y cuatro las ensaladas. Son esas obras, especialmente los romances, las que preservan un estilo típicamente nativo con sus melodías sencillas y declamatorias y su armonía vertical. Es el género que más que ningún otro resistió la fuerza del movimiento musical internacional. El caso es al revés en las obras españolas del género del madrigal que abundan en las últimas publicaciones. Hay un total de treinta y una composiciones que llevan por título villanesca, soneto o canción. Aquellas son obras con textos basados sobre modelos italianos en las que predomina la poesía de Garcilaso y Boscán.

Entre las obras con textos en otros idiomas, la gran preferencia es para el madrigal ante la chanson. Es claro que los españoles se identificaron más con el estilo literario italiano, pero con la música del norte. La inclusión o ausencia de textos en los libros de vihuela afirma la preferencia para la literatura italiana, y atestigua que el gusto para las canciones extranjeras fue determinado más por sus textos que por su música. De las cincuenta y cuatro obras italianas, solamente tres se encuentran sin texto, mientras que hay solamente una sola obra, entre las diecisiete chansons francesas, que lleva su texto. Aún con más certeza ello se puede confirmar observando que los autores italianos compusieron solamente un 20 % de las obras con letra italiana, un 44 % son por autores flamencos, otro 19 % son la obra de los mismos vihuelistas y un 17 % quedan anónimas hasta el momento.

Si el análisis de las intabulaciones nos indica el gusto de los vihuelistas referente a la música de otros autores, son sus fantasías las que transmiten sus propios impulsos creativos. Las fantasías manifiestan el impacto de estilos importados tanto en la obra vihuelística como en la de los polifonistas españoles. Las intabulaciones

tomaron un papel decisivo en la formación musical de los vihuelistas. Como se ha descrito muchas veces, la fantasía es en efecto un motete instrumental, aunque sea más abstracta por no tener un texto. En las fantasías de vihuela se observa la misma estética que caracteriza todas las artes en el renacimiento. Son obras equilibradas y arquitectónicas, basadas muchas veces sobre estructuras paralelas o simétricas y proporciones simples.

La evolución de la fantasía a través del siglo XVI también está muy ligada a la polifonía importada. Su desarrollo era un proceso de incremento gradual hacia su conformidad al estilo franco-flamenco desde los orígenes en el mundo de la improvisación y la espontaneidad. Las fantasías de Luis Milán muestran un estilo muy cercano a la improvisación, empleando técnicas imitativas relativamente crudas, y con frecuente recurso a los pasajes o fragmentos memorizados que formaban el repertorio del improvisador. Las fantasías de Esteban Daza, publicadas cuarenta años más tarde, manifiestan una polifonía estricta, premeditada y refinada; es música dominada completamente por la imitación y la forma del motete. Entre los dos autores, podemos trazar una línea directa de evolución, un poco para tomar en cuenta rasgos idiosincráticos de cada compositor. Las fantasías de Mudarra y Narváez son muy semejantes: ligeras y transparentes, basadas en la estética de la generación de Josquin. Las de Valderrábano y Pisador son las menos normativas: Valderrábano por su gusto de evitar la imitación, y Pisador por la torpeza de su técnica. Es posiblemente a éste a quien Bermudo se refiere en su tratado:

Si los buenos componedores de canto de organo que ay en España supiesen sacar, y mudar las cifras en punto: verian la Musica que algunas lleuan, indigna de nombre de Musica. Digo verdad, que contrapunto de tañedor de vihuela (y no de los mal afamados) puesto en cifras, he sacado en punto: que se ha reydo entre cantores no poco. Y porque no tengo officio para dezir mal: callo el nombre de tal tañedor⁴⁸.

Las fantasías de Fuenllana se pueden comparar con las de Narváez, notando el mismo aumento en su densidad y fuga que caracteriza la comparación de Josquin con Gombert.

La evolución de la fantasía en España la veo como paralela a su desarrollo en Italia, y no que fuera una derivada de la otra. Los

48. BERMUDO: *Declaración*, fol. 100^v.

ricercares para laúd editados en la primera década del siglo XVI por Petrucci ejemplifican el estilo improvisatorio de cuyo desarrollo Luis Milán representa el punto terminal. En Italia no vemos el estilo imitativo y arquitectónico hasta las ediciones a partir de 1536. Es imposible sostener la hipótesis según la cual los españoles imitaron a los italianos de la generación de Francesco da Milano. Los primeros ejemplos del nuevo estilo aparecieron en España dos años después en 1538 en *Los seys libros del Delphin* de Narváez. Son fantasías de un estilo efectivamente idéntico, cuya madurez, integridad y perfección no puede ser interpretada como la asimilación rápida de una tradición importada. Las semejanzas principales entre las fantasías italianas y españolas son las melodías de sus temas, el empleo de recursos imitativos, la estructura arquitectónica, y su lenguaje armónico y polifónico. Sus diferencias son más sutiles. Las fantasías españolas son más abstractas. Se desarrollan con menor recurso a procedimientos patentes como secuencias para la extensión de los pasajes de imitación. También, las texturas de las fantasías españolas son más densas. Aunque no me he detenido en un estudio sistemático comparativo, veo una preferencia española hacia la intensidad de la expresión dentro de la misma corriente de la influencia franco-flamenca.

Esta discusión me ha llevado a las siguientes conclusiones en cuanto al gusto musical de los vihuelistas. Es claro que el gusto español fue influido por las corrientes extranjeras, especialmente las de los países bajos y de Italia. De los compositores flamencos tomaron los españoles su técnica contrapuntística, mientras los italianos influyeron en España en términos literarios. Ambos países, Italia y España, asumieron un papel importante en el desarrollo de una vigorosa tradición europea de la música instrumental. Ni la polifonía franco-flamenca ni la poesía musical italiana ejercieron una dominación total: la influencia entre las tres regiones fue recíproca. Así, la música española para instrumentos solistas no fue simplemente una derivación de influencias extranjeras, sino que contribuyó al desarrollo europeo. La propagación de la forma de la variación, por ejemplo, se ve muy unida al contacto de músicos españoles y extranjeros. Con toda probabilidad se desarrolló desde el acompañamiento de los romances, algunos de los cuales se conservaron en la literatura para vihuela igual que las variaciones. Fueron éstas, las formas nativas, las que quedaron relativamente ajenas a las fuerzas externas.

Volvemos a la consideración inicial de este estudio, el gusto musical. Vemos a través de los vihuelistas una tradición nativa encadenada a otra importada. La tradición poético-musical española, con sus temas nacionales y sus avanzadas construcciones verticales, se ve al lado de la severa polifonía franco-flamenca. De este matrimonio musical se creó la música renacentista española, cada obra representando su propia síntesis de las dos corrientes, dentro de una progresión histórica hacia la tradición importada. Tomando la música improvisada junto con la compuesta, se ve un ancho ámbito de la expresión en cuyos extremos residían la espontaneidad atrevida y la más profunda intensidad.

La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español

JOHN GRIFFITHS



Separata de
NASSARRE
Revista Aragonesa de Musicología
IV,1-2

Institución Fernando el Católico
Zaragoza, 1988