



# Hispanica Lyra

Revista de la Sociedad de la Vihuela



**NÚMERO 18** Enero de 2014



**DIRECCIÓN**

Francisco A. Valdivia

**CONSEJO DE REDACCIÓN**

José A. Benito  
Pablo Contreras  
John Griffiths  
Germán Lizondo  
Juan Nieto  
Francisco Roa  
César Rodríguez

**SECCIÓN DE ORGANOLÓGÍA**

Francisco Hervás

**SEPARATA MUSICAL**

David Hernández

**DISEÑO GRÁFICO**

José A. Benito  
David Hernández (separata)

**TRADUCCIONES**

Pablo Contreras  
César Rodríguez

**MAQUETACIÓN**

Juan R. Gómez

**COLABORAN EN ESTE NÚMERO**

Pablo Contreras  
Miguel Ángel García  
John Griffiths  
Monica Hall  
Francisco Hervás  
Juan Carlos Rivera  
César Rodríguez  
Pablo Zapico

**COLABORACIONES Y PUBLICIDAD**

revista@sociedaddelavihuela.com

**Dirección:**

Nuevo San García, 1ª fase, nº 3  
11207 Algeciras (Cádiz)

**Página web:**

www.sociedaddelavihuela.com

ISSN: 1698-9120

Depósito legal: MA-1680-004

La Sociedad de la Vihuela y la Redacción de Hispanica Lyra no comparten necesariamente las opiniones y/o criterios expresados en los artículos firmados.  
Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, quedando prohibida toda reproducción, distribución, plagio, en todo o en parte, en cualquier tipo de soporte, o su comunicación a través de cualquier medio, sin la autorización correspondiente.

## Sumario

Editorial	3
¿Era Foscarini también excéntrico?, por MONICA HALL	4
Extremos: desarrollo y declive de la vihuela, por JOHN GRIFFITHS	15
«Pavanas por la D, con partidas al aire español» de Gaspar Sanz. Edición interpretativa, por PABLO ZAPICO	23
Libros	28
Discos	29
Noticias	32

### Separata musical

*Tomás Luis de Victoria: Obras para canto y laúd y para laúd solo.*

EDICIÓN DE JUAN CARLOS RIVERA

### Suplemento iconográfico

*Las Sirenas de la Catedral de Puno, Perú*

texto y fotografías por FRANCISCO HERVÁS

## en portada

Ilustra nuestra portada la imagen de una de las Sirenas de la Catedral de Puno de Perú, a la cual dedicamos el suplemento iconográfico.

# Extremos: desarrollo y declive de la vihuela

John Griffiths

Al igual que sucede con el laúd, muchos tienen en mente a la vihuela como un mero símbolo de un pasado distante y romántico, un adorno cultural polivalente. Dentro de este laberinto de asociaciones poéticas, es difícil percibirla como una de las piedras angulares de la música instrumental occidental, incluso entre los estudiosos de la musicología que todavía lo ven como algo marginal a la cultura musical de Renacimiento europeo. A pesar de lo dicho el presente estudio no tiene pretensiones evangelizadoras, de hecho huye del área central de la vihuela en la España del siglo XVI para explorar los extremos de su propia tradición, los períodos que inmediatamente preceden y siguen los años del repertorio escrito del instrumento, aproximadamente 1465-1535 y 1575-1625. Esta contribución representa un trabajo en curso, una revisión y desarrollo de mis propias ideas previas, y un reto para alguna de las opiniones comúnmente aceptadas de la vihuela.

## La vihuela antes de Milán

Nos podemos referir fácilmente al período previo a la publicación de *El Maestro* de Luis Milán en 1536 como una especie de prehistoria de la vihuela, un período en el que dependemos de antigüedades arqueológicas para reconstruir su desarrollo y uso, un período en el que tenemos pocas evidencias concretas de su música. Todavía hay muchas preguntas sin contestar relativas al instrumento, su repertorio y la práctica interpretativa. No espero resumir aquí la información –mucho de ella reciente– en una imagen detallada coherente; pero intentaré exponer algunos hechos y algunos problemas.

Hoy está claro que en el medio siglo que precede al libro de Milán las vihuelas se utilizaban en diferentes estamentos de la sociedad por aficionados y profesionales, que se construían por los mismos fabricantes que construían laúdes, arpas, rabeles y monacordios, y que

se usaban para tocar distintos estilos musicales. Las vihuelas y las violas se usaban en España, Nápoles y otras partes de Italia para acompañar canciones, tocar a solo y tocar en grupo. Las canciones con acompañamiento de vihuela incluyen distintos estilos, desde el canto improvisado en la forma que Milán describe en *El Cortesano*<sup>1</sup> –semejante a las prácticas documentadas en Italia de improvisar versos en latín y lengua vernácula con el laúd–,<sup>2</sup> hasta el canto de romances –como declara haber escuchado Tinctoris<sup>3</sup> – usando los esquemas armónicos corrientes transmitidos por el Cancionero de Palacio y cantados por músicos, incluidos los oracioneros profesionales que cantaban plegarias y romances con la vihuela, una práctica ampliamente descrita en documentos conservados en Zaragoza.<sup>4</sup> La música a solo incluye improvisación libre del tipo que alcanzó su cénit en las fantasías de Milán;<sup>5</sup> improvisación sobre

<sup>1</sup> Analizado en TREND, J. B.: *Luis Milan and the Vihuelistas*. Hispanic Notes and Monographs, 11. Humphry Milford: Oxford University Press, 1925, y, más recientemente en GÁSSER, Luis: *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

<sup>2</sup> Ver GALLO, F. Alberto: *Musica nel castello: Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XII al XV secolo*. Bologna: Il Mulino, 1992.

<sup>3</sup> «(...) en Italia y España se utiliza con más frecuencia la viola sin arco. Por otro lado en la mayor parte del mundo la viola con arco se usa no sólo de esta forma, sino también para el recitado de epopeyas». Citado en BAINES, Anthony: «Fifteenth-century instruments in Tinctoris' De inventione et Usu Musicae». *Galpin Society Journal* 3 (1950), pp. 19-26.

<sup>4</sup> PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel: «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV», 5 partes: *Nassarre* 7/1 (1991), pp. 175-212; 7/2 (1991), pp. 171-212; 8/1 (1992), pp. 213-74; 8/2 (1992), pp. 171-244; 9/1 (1993), pp. 227-310.

<sup>5</sup> Ver GRIFFITHS, John: «The Vihuela Fantasia: A Comparative Study of Forms and Styles», Ph.D. diss., Monash University, 1983, capítulo 2.

fórmulas armónicas como supuestamente hacía el arpista Ludovico, inmortalizada en la famosa fantasía de Mudarra;<sup>6</sup> obras basadas en melodías de cantus firmus como las que aparecen el fragmento de Londres;<sup>7</sup> y danzas y adaptaciones de canciones como las obras españolas preservadas en el libro de laúd de Dalza.<sup>8</sup> Entre la práctica documentada de tocar en grupo hay por lo menos un ejemplo de un dúo de vihuela cuyo repertorio podría haber incluido versiones ornamentadas de ‘chansons’ de estilo francés como las que se conservan en el manuscrito de Segovia, o la pieza de Valderrábano ‘para discantar’ en dos vihuelas.<sup>9</sup> Los testimonios de estos grupos no son muy prolíficos, pero indican prácticas similares a las que elabora Keith Polk respecto a los dúos de laudistas alemanes activos en Italia y al norte de los Alpes.<sup>10</sup> En la mayoría de los casos parecen haber sido músicos pertenecientes a una tradición de improvisadores. Sólo en unos pocos casos, como el de Luis de Guzmán, tenemos conocimiento de que su música instrumental haya sido escrita.<sup>11</sup>

Tenemos que hacernos más preguntas sobre la identidad y estatus social de los músicos que tocaban los instrumentos y también sobre el tipo de vihuelas que tocaban. Conocemos los nombres de unos cincuenta vihuelistas activos en el período comprendido entre 1465 y 1535. Se incluyen oficiales de carrera, poetas como Garcilaso de la Vega, hombres de iglesia, aficionados de clase media urbana, además de profesionales de las clases bajas incluyendo músicos de las comunidades judías y arábigas de ciudades como Zaragoza. De manera similar, se conserva documentación relativa al menos a dieciséis violeros de la misma época.

<sup>6</sup> La relación de esta obra con la tradición improvisada está explicada en GRIFFITHS, John «La “Fantasía que contrahaze la harpa” de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico», *Revista de Musicología* 9 (1986), pp 29-40. Más detalles biográficos aparecen en BERMÚDEZ, Egoberito: «Sobre la identidad de Ludovico», *Nassarre* 10 (1994), pp. 9-16.

<sup>7</sup> Este fragmento aparece examinado en CORONA-ALCALDE, Antonio: «The earliest vihuela tablature: a recent discovery», *Early Music* 20 (1992), pp. 594-600.

<sup>8</sup> DALZA, Joan Ambrosio: *Intabulatura de Lauto*. Venecia: Petrucci, 1508. Véase en particular las obras «Caldibi castigliano» y las distintas «Calate ala spagnola».

<sup>9</sup> VALDERRÁBANO, Enríquez de: *Libro de Musica de Vihuela, intitulado Silva de sirenas*. Valladolid: 1547, «Musica para discantar sobre un punto», f. 103v.

<sup>10</sup> POLK, Keith: *German instrumental music of the late Middle Ages: players, patrons, and performance practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

<sup>11</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan Miguel: «Insights into Luis de Narváez and music publishing in 16th-century Spain», *Journal of the Lute Society of America* 26 (1993), pp. 1-11.

La mayoría de lo que acabo de afirmar en el breve texto precedente lo he esbozado de documentación ya conocida. Se apoya tanto en material publicado por otros musicólogos, muchos de los cuáles presentan la información en un contexto indirecto al objeto principal, y en mi propia lectura de fuentes antiguas. Si tiene algún valor especial es sólo porque hace algunas observaciones generales que intentan dar una síntesis de la situación musical y social de la vihuela a finales del siglo XV y en el siglo XVI. En el caso de los instrumentos la situación es distinta. Las recientes investigaciones y estudios iconográficos han sido mucho más activos en este campo. Es quizá aquí donde puedo meterme más en cuestiones relativas al origen y primera evolución de la vihuela.

¿Qué eran estas primeras vihuelas? Mucha investigación sobre las primeras vihuelas es básicamente deficiente porque los especialistas no han resuelto esta cuestión de forma satisfactoria. Para el español del siglo XV una vihuela era cualquier instrumento de cuerda que constaba de un fondo plano con aros curvados o con escotaduras, un mango y un clavijero – nada más y nada menos. Sus otros elementos podrían tener gran variedad de formas pero no eran determinantes para su identificación. Era un instrumento flexible y variable que podía tocarse de varias maneras – pulsado o con arco- pulsado con los dedos o con un plectro, sostenido en el hombro y tocado con el arco por encima, o sostenido entre las piernas y con el arco por debajo a la manera de un rabel. En pocas palabras, la vihuela del siglo quince podría describirse como la “vihuela multiusos”. Dos obstáculos principales han entorpecido nuestro entendimiento de la auténtica naturaleza genérica de la vihuela del siglo XV. En primer lugar, estamos demasiado encasillados por los sistemas modernos de clasificación para poder admitir que un mismo instrumento podía ser simultáneamente un “violín”, una “viola da gamba”, y una “guitarra”. En segundo lugar, hemos estado demasiado dispuestos a clasificar las primeras vihuelas en las categorías de vihuela de mano y vihuela de arco, términos pertinentes para los instrumentos expresamente construidos que empezaron a aparecer aproximadamente en la década de 1490, pero no apropiados para instrumentos más antiguos. La iconografía del siglo XV está llena de vihuelas prácticamente idénticas que sólo se pueden nombrar como “de mano” o “de arco” por la forma en que se tocaban, no por sus características físicas.

Los estudios de estos instrumentos más antiguos han producido todo tipo de categorías y descripciones confusas por la aplicación de terminología o nombres descriptivos erróneos. Hay que resaltar que el término vihuela de arco se utilizó en la literatura española

mucho tiempo antes de que surgiera la vihuela tocada 'da gamba', y es probable que originalmente describiera lo que en otros idiomas sería una 'vielle' o 'fiddle'. La mayoría de referencias literarias y documentales a las vihuelas primitivas no le añaden calificativos y, de hecho, lo que parece ser la referencia más antigua a una vihuela de mano procede de la relación de instrumentos musicales de la casa del príncipe heredero Juan, hijo de los Reyes Católicos en la última década del s. XV, pero no publicado hasta 1548.<sup>12</sup>

Mientras que muchos especialistas han contribuido recientemente a la expansión de nuestro conocimiento de representaciones iconográficas individuales de la vihuela, el intento más importante de aclarar la historia inicial de la vihuela ha sido el libro de *Ian Woodfield The Early History of the Viol*.<sup>13</sup> Sin embargo, es evidente que la visión de la vihuela que plantea Woodfield necesita una revisión, especialmente en relación con los instrumentos de cuerda pulsada. Hay que reconocerle que ha proporcionado la explicación global más coherente hasta la fecha del desarrollo de la vihuela y, dentro del contexto de la viola da gamba en general, no solamente limitado al contexto español, y ha aportado muchas observaciones astutas tales como la intercambiabilidad entre vihuelas de cuerda pulsada y frotada en el siglo XV. Sin embargo, como casi todos los demás, ha cometido el grave error de excluir sin más de su categoría de vihuelas a los instrumentos que se tocan sobre el hombro. Categóricamente excluye de su estudio los instrumentos que, según él, corresponden con el recién acuñado término en castellano 'fidula'. Por no haber tomado en consideración ninguna evidencia documental, ignora que los términos que existían en otros idiomas para designar instrumentos tocados en el hombro, entre ellos 'vielle', 'lira da braccio' o 'Fiedel', carecían de equivalentes directos en el castellano del siglo XV. Para el hispanoparlante de la época, todos se llamaban vihuelas. Además, estos instrumentos representados en la iconografía tocados 'da braccio' muestran la misma forma fundamental que las demás vihuelas, y muestran exactamente las mismas variables en su estilo de construcción. Estas vihuelas, sin duda, fueron construidas por los mismos fabricantes que hicieron las otras vihuelas que vemos representadas tocadas con arco sobre las rodillas o pulsadas con los dedos. Forman parte del proceso de experimentación y desarrollo que incluyen todas las vihuelas, y hace

falta que esto se refleje en futuros estudios. La consecuencia más significativa de esto para la investigación es que inmediatamente duplica la cantidad de material iconográfico a nuestra disposición y permite trazar una evolución de la vihuela con mucha más precisión. De las cerca de 120 representaciones iconográficas de vihuelas primitivas que he catalogado, casi la mitad de ellas se tocaban 'da braccio'.

Una segunda crítica al tratamiento de Woodfield de los instrumentos españoles es que su información de base es demasiado pequeña. Depende exclusivamente de material iconográfico sin acudir a ninguna fuente literaria ni documental. Sus ejemplos iconográficos son demasiado limitados y casi por completo restringidos a obras de arte de procedencia aragonesa. Cuando se añaden las vihuelas tocadas en el brazo y la abundante iconografía castellana, el panorama se amplía considerablemente, y la trayectoria de desarrollo de la llamada "viola valenciana" no es tan solitaria como podría suponerse, aunque su conclusión de que Valencia fue el centro de desarrollo de la vihuela con mango largo, sostenida en las rodillas, cintura con escotaduras y frotado con un arco sigue valiendo.

La tercera área en la que la explicación de Woodfield requiere una revisión trata específicamente de la vihuela de mano, y es consecuencia directa de los dos puntos anteriores. De nuevo, realiza muchas observaciones válidas pero su explicación del proceso por el que la vihuela de mano de cuerda exclusivamente pulsada se separó de la antigua vihuela multiusos es insostenible. En primer lugar, excluye algunos instrumentos de cuerda pulsada por considerarlos más "fidulas pulsadas" que verdaderas vihuelas, o *violas de mano* en el caso de ejemplos italianos. Intenta sostener su argumento basándose en la falsa hipótesis de que «uno de los problemas de tratar sobre el desarrollo de la *vihuela* a finales del siglo XV es saber distinguir entre ejemplos antiguos de la verdadera vihuela renacentista y representaciones de fidulas medievales pulsadas con los dedos»<sup>14</sup>. Sobre este razonamiento, excluye de consideración iconografía altamente instructiva como la ilustración florentina (Florencia, Bibl. Riccardiana ms 492, Eneida 745-7, fol. 75), un instrumento que desde luego un observador español contemporáneo hubiera descrito como una vihuela pulsada.<sup>15</sup>

Una de las conclusiones de Woodfield es que el impulso para el desarrollo de la vihuela de mano como instrumento independiente fue también un logro valenciano. Esto supone demasiada estrechez de miras.

<sup>12</sup> FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Gobierno y oficios de la casa del señor príncipe D. Juan, hijo de los muy altos Reyes Católicos D. Fernando y Doña Isabel*. Sevilla: 1548. El pasaje hace referencia a la casa del príncipe en el periodo anterior a su muerte en 1497.

<sup>13</sup> WOODFIELD, Ian: *The Early History of the Viol*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

<sup>14</sup> WOODFIELD (1984), p. 38.

<sup>15</sup> Reproducida en WOODFIELD (1984), p. 40.

Desde luego, es verdad que el mayor porcentaje de obras de arte conservadas son de origen valenciano, pero las representaciones de instrumentos se extienden por todo el territorio español, incluyendo los dominios aragoneses en Italia y las áreas fuertemente conectadas con el Papado. Teniendo en cuenta además otras evidencias, otros centros españoles también fueron prolíficos y, según las actuales investigaciones, también incluyen Zaragoza, Toledo y Sevilla. Éstas deben incluirse también entre las localizaciones donde 'hacedores de vihuelas' experimentaban con el diseño del instrumento. Además, dada la movilidad de los constructores e intérpretes dentro de España, el desarrollo de los instrumentos probablemente conllevó un cruce de ideas entre distintos constructores de distintas localizaciones.

Todo esto deja ver que intervinieron varias líneas paralelas de desarrollo, cada una avanzando a su propio ritmo. Inconsciente de esto, Woodfield propone la hipótesis lineal de que los constructores valencianos desarrollaron instrumentos con escotaduras en su cintura, que inicialmente se tocaban igualmente pulsándolas o frotándolas con un arco, y que estos constructores más tarde "volvieron" a un diseño más antiguo usando cinturas curvadas para producir la vihuela de mano definitiva. Esta explicación es metodológica e históricamente ingenua. La evidencia —si incluimos las supuestas "fídulas" y las aportaciones de las fuentes documentales— apuntan a que durante el período c.1460-c.1500 se usaron cinturas tanto con escotaduras como curvadas, que se construyeron instrumentos de muchas formas y en muchos lugares, y que hubo muchos experimentos simultáneos. Eventualmente se produjo un tipo de consenso, casi un proceso de estandarización, por medio del cual predominaría una combinación particular de elementos constructivos, calificado entre todos como el mejor diseño de una vihuela de cuerda pulsada. El patrón estándar de la vihuela de mano del siglo XVI surgió, por tanto, de una experimentación polifacética. Es imposible aceptar como conceptualmente válido el argumento lineal ni la noción historiográfica de que los constructores valencianos «volvieron a la forma de guitarra y abandonaron el uso de escotaduras» para desarrollar la vihuela de mano.<sup>16</sup>

### El declive de la vihuela

Omitiendo el período central que representa el apogeo de la tradición vihuelística, deseo ahora abordar algunas cuestiones todavía sin resolver relativas a los años alrededor de 1600, cuando la popularidad de la vihuela empezó a declinar. Está aceptado que la vihuela

empezó su declive en los últimos años del siglo XVI, suplantada rápidamente por la guitarra con su quinta cuerda recién añadida, un instrumento, una música, un estilo interpretativo y una estética infinitamente diferentes a la vihuela. Ningún estudio especializado se ha dirigido a la cuestión de cómo y cuándo tuvo lugar ese cambio particular. No ha habido ninguna tentativa seria de explicar el fenómeno de la sustitución, ningún intento de catalogar, sintetizar e interpretar la información que tenemos a nuestra disposición. Me gustaría ofrecer algunas observaciones preliminares a las cuestiones que rodean la desaparición de la vihuela.

Hay varios indicios que empiezan a cubrir el vacío, muchos de ellos bastante nuevos y variados, nunca agrupados en una síntesis coherente. El corpus musical es reducido, así como las pruebas documentales sobre instrumentos, intérpretes y realización de música. En lo relativo a instrumentos y constructores, los estudios publicados por Bordas,<sup>17</sup> Romanillos,<sup>18</sup> y Reynaud,<sup>19</sup> así como la información que ha salido de nuestras búsquedas deja claro que en las últimas décadas del siglo XVI, las guitarras y vihuelas se construían por los mismos fabricantes, que eran esencialmente iguales en diseño y construcción, así como en decoración, aunque se distinguían en el encordado, y posiblemente también en el tamaño. De hecho, la nueva información que tenemos a mano deja claro que las vihuelas de las décadas de 1580 y 1590 probablemente parecían idénticas a las guitarras barrocas —probablemente similar al instrumento de Quito— posiblemente con puentes similares, indudablemente con rosas de pergamino, a veces en forma de embudo, y algunas veces con el mismo fondo acanalado que tiene la famosa guitarra de Belchior Dias o las guitarras 'battentes' italianas. Se conoce la identidad de unos cuarenta vihuelistas del período inmediatamente posterior a la publicación de *El Parnaso* de Daza en 1576 hasta alrededor de 1625. En términos reales es una cantidad pequeña, pero en términos documentales es muy significativa. Además, ocho de estos intérpretes (20%) tocaban o poseían tanto guitarras como vihuelas. Estas cantidades obviamente no son representativas en términos reales porque se conserva información relativa a más de sesenta violeros activos durante el mismo período, así como de muchos fabricantes de cuerdas. La documentación señala expresamente una proporción similar de fabricantes dedicados a la construcción tanto de guitarras

<sup>17</sup> BORDÁS, Cristina: «La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII», *La guitarra en la historia* 6 (1995), pp. 47-67.

<sup>18</sup> ROMANILLOS, José Luis: «The Vihuela Makers of Toledo, 1617», *American Lutherie*, 32 (Winter, 1992), pp. 48-51.

<sup>19</sup> REYNAUD, François: *La Polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*. Paris: CNRS, 1996.

16 WOODFIELD (1984), p. 49.

como de vihuelas, aunque imagino que en la realidad esto habría ocurrido en la gran mayoría de los casos.

Se conserva en manuscrito un pequeño repertorio de música para vihuela posterior a las fuentes impresas: Madrid, Biblioteca Nacional MS 6001 *Ramillete de flores* (1593),<sup>20</sup> y Cracovia MS Mus. 40032 recopilada en su mayor parte en Nápoles alrededor de 1580-1611.<sup>21</sup> Pueden considerarse posteriores con certeza, y también probablemente las adiciones manuscritas al ejemplar de Viena de *Silva de Sirenas* de Valderrábano.<sup>22</sup> Junto a otros fragmentos manuscritos de fecha anterior contienen un repertorio particularmente distinto de la música contenida en las fuentes impresas.<sup>23</sup> Hace más de una década, en un estudio del problema estético y sociológico del gusto en el repertorio de vihuela, propuse que el repertorio publicado de la vihuela probablemente sólo represente una faceta de la práctica instrumental de la España del siglo XVI. En general, representa la cara oficial de la vihuela, la que es a la vez más próxima a la corriente musical de la polifonía vocal y también satisface los códigos morales asociados a la publicación de libros.<sup>24</sup> Por otra parte, las fuentes manuscritas ofrecen un escenario diferente, quizá orientado más abiertamente a la diversión recreativa. El género musical predominante en estas fuentes son las variaciones, música que es más idiomática en su estilo, más ligera de carácter y menos exigente intelectualmente. Por una parte, estas fuentes

manuscritas que datan por lo general de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII podrían representar un cambio de estética, sin embargo, es igualmente posible que representen una corriente que existió junto a la música más formal publicada a lo largo del siglo XVI. Desde que presenté esta hipótesis, he encontrado considerables pruebas extras para apoyarla y pocas contradicciones.

Desde un punto de vista estilístico, la música de estas fuentes manuscritas arroja considerable luz sobre la vihuela durante su decadencia y sobre su relación con la tradición guitarrística. En términos generales, el repertorio impreso de la vihuela está dominado por el estilo y estética de la música vocal, usando formas continuas basadas en el discurso retórico, expresadas por medio de polifonía imitativa. La música de danza, las variaciones y piezas cortas variadas forman menos del cinco por ciento del repertorio. El repertorio de guitarra del siglo XVII, por otra parte, está concebido de forma mucho más idiomática, usando recursos como acordes rasgueados y campanelas, y está basado principalmente en la textura de una melodía acompañada. La forma predilecta es la de las variaciones sobre danzas populares, un rasgo que tiene correspondencia con las composiciones de vihuela conservadas en manuscrito. Estas breves observaciones nos dan un punto de referencia para hacer comparaciones y una herramienta analítica útil con la que examinar la música que sobrevive en el repertorio tardío de vihuela. Su estilo las pone al descubierto como un repertorio de transición que completa alguna de las lagunas que separan los repertorios fuertemente diferenciados de la vihuela y la guitarra.

Con tres ejemplos representativos es posible expresar algo del carácter del repertorio manuscrito más tardío. Los dos primeros son ejemplos antitéticos del manuscrito hispano-napolitano Cracovia 40032. El EJEMPLO 1 es el comienzo de lo que parece ser una adaptación de una versión sin identificar del canto llano «Conditor alme», atribuido a Castillo, posiblemente el organista Diego de Castillo, activo durante algún tiempo en Nápoles, o el músico alabado por Vicente Espinel en sus *Diversas rimas*, aunque hay poderosas razones para dudar de ambas conjeturas. No obstante, esta pieza pertenece al estrato original del manuscrito, una copia de otra fuente desconocida, el manuscrito *Flores de tañer* del desconocido vihuelista Luys Maymón. El comienzo de esta pieza muestra que los manuscritos más tardíos no huyen de la música derivada de la imitación y el contrapunto.

<sup>20</sup> REY, Juan José: *Ramillete de flores: Colección inédita de piezas para vihuela* (1593). Madrid: Alpuerto, 1975.

<sup>21</sup> Una selección de piezas está editada en «Obras del manuscrito 'Barbarino' (Nápoles[?] c. 1580-1610) Manuscrito Ms Mus 40032 de la Biblioteca Jagiellonska de Cracovia (olim Berlin, Deutsche Staatsbibliothek). *Obras para laúd o vihuela de 6 o 7 órdenes. Transcritas y editadas por John Griffiths*», *Hispanica Lyra*, Nº 4 (2006), Separata musical. Existe un inventario completo del manuscrito en KIRSCH, Dieter: *Berliner Lautentabulaturen in Krakau*. Mainz: Schott 1992, y un estudio inicial de su contexto hispánico en GRIFFITHS, John: «Berlin Mus. MS 40032 y otros nuevos hallazgos en el repertorio para vihuela», *España en la Música del Occidente*. Ed. E. Casares et al. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, I, pp. 323-324.

<sup>22</sup> Es la copia custodiada en la Osterreichische Nationalbibliothek.

<sup>23</sup> En relación al antiguo fragmento de Londres véase la nota 7; unas cuantas piezas están copiadas al final de la copia de *Tres Libros de Musica en Cifras para Vihuela* de Alonso Mudarra de la Biblioteca Nacional de Madrid (Sevilla: Juan de León, 1546; ed. facs. Monaco: Chanterelle, 1980), recogido principalmente de la *Orphenica Lyra* de Fuenllana (Sevilla, 1554); y un manuscrito de mediados de siglo se muestra en CORONA-ALCALDE, Antonio: «A Vihuela Manuscript in the Archivo de Simancas», *The Lute* 26 (1986), pp. 3-20;

<sup>24</sup> Las licencias que incluyen todos estos libros de vihuela insisten en que los autores han declarado el provecho o beneficio que se deriva de ellos.



EJEMPLO 1. Castillo, «Conditor alme sobre il canto llano», comienzo.

Por otra parte, los compases iniciales del «Matáchin con sus diferencias» muestran una estética musical enormemente distinta. A pesar de que en el manuscrito está atribuido por una mano posterior a Lorenzino, es sospechoso que el título esté en español en vez de en italiano. Basado en una secuencia repetida de dos compases de tónica-dominante, la pieza está caracterizada por una figuración rítmica punteada, y el uso regular de la nota Mi como la principal nota melódica usada en conjunción con el cambio al acorde de dominante Do. A pesar de que no tiene una gran semejanza armónica o melódica con otros Matáchines como los de Sanz, son extraordinariamente parecidos con respecto a los motivos rítmicos punteados y la textura que destaca la voz más aguda, incluso cuando es de hecho el bajo o una voz interior.<sup>25</sup>



EJEMPLO 2. Anon., «Matáchin con sus diferencias», comienzo

Las anónimas «Diferencias de la çarabanda» (EJEMPLO 3) del añadido anónimo al ejemplar de *Silva de sirenas* de Valderrábano conservado en Viena consta de once variaciones sobre el bien conocido tema de la zarabanda española, la misma que aparece en el libro de guitarra de Gaspar Sanz supuestamente más

<sup>25</sup> SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza: 1674, lib 2, p. 4.

de medio siglo más tarde (EJEMPLO 4).<sup>26</sup> En esta pieza encontramos muchos de los ingredientes que llegaron a ser esenciales del estilo guitarrístico barroco, y pocas de las texturas típicas de la anterior música de vihuela. El propio tema (variación 1) está tratado como una melodía acompañada. A diferencia de la música de vihuela del siglo XVI, el modelo a variar es una melodía armonizada, en vez de un esquema de acordes que sostiene un patrón melódico.<sup>27</sup> Esta melodía reaparece varias veces, en la variación 7 por ejemplo, con su frase inicial repetida en la octava inferior, pero aún así como la voz más aguda de la textura. Las otras variaciones incluidas en el ejemplo son las que más se acercan al estilo de la música de guitarra. Las variaciones 6 y 11 son secuencias a una voz derivadas de una célula melódica sencilla, mientras que la variación 10 procede de un movimiento en tercetas paralelas con unas pocas notas de paso. Ninguno de estos recursos aparece en los libros de vihuela del siglo XVI.



EJEMPLO 3. Anon., «Diferencias de la çarabanda», extractos



EJEMPLO 4. G. Sanz *Zarabanda*, comienzo

<sup>26</sup> SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza: 1674, lib 2, p. 4.

<sup>27</sup> La diferencia radica en que en el último caso hay una única nota del modelo por acorde, mientras que aquí la melodía avanza en corcheas y tiene una identidad melódica y rítmica diferente.

Sobre la base de la música tratada aquí, apoyada por la información sobre instrumentos e intérpretes, el declive de la vihuela se puede seguir con más precisión y sutileza. Como poco, podemos llegar considerablemente más a fondo que la simple aceptación indiscutida e inexplicable de su desaparición. Mi tesis sobre las fantasías para vihuela ofreció, probablemente por primera vez, un breve intento de explicar su desaparición insinuando que la vihuela perdió su relevancia cultural, y que el cambio de gusto coincidente con el auge de la guitarra fue por reacción contra unos valores estéticos anticuados:<sup>28</sup>

El rápido declive de la vihuela en los últimos años del siglo XVI es la señal de que los vihuelistas permanecieron insensibles a las nuevas tendencias, incapaces de reaccionar a las situaciones cambiantes. La música de vihuela alcanzó su cima de perfección y complejidad. La fantasía evolucionó hasta convertirse en un género sofisticado al alcance técnico de sólo unos pocos intérpretes avanzados. Fue incapaz de reformarse y de responder a las nuevas tendencias culturales y artísticas. En vez de una evolución similar a la de la 'canzona' en Italia que abrió el camino para la transformación de la fantasía en un género nuevo, en España se experimentó una reacción a la tradición cortesana de la vihuela, suplantada por la guitarra de cinco órdenes con una música simple de base vertical y de espíritu popular. Después de un desarrollo vigoroso, la fantasía alcanzó la perfección, sólo para morir de conservadurismo, obsolescencia y desinterés cultural.

La única verdadera objeción que encuentro ahora a este pasaje es la descripción de la vihuela como un instrumento "cortesano". En estudios más recientes he intentado instigar una reevaluación de la vihuela en el siglo XVI, cambiando su imagen de un instrumento fundamentalmente cortesano a una base social mucho más amplia: un instrumento tocado tanto por la clase media como por la nobleza, un instrumento que amplió los cimientos de un repertorio que una vez estuvo restringido exclusivamente a la elite social más elevada.

¿Qué justifica el argumento de que fue una reacción estilística lo que llevó a la muerte a la vihuela? Junto al descenso de la composición de nuevas obras, la prueba más influyente ha sido la definición de vihuela dada por Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua Castellana o Española* (Madrid, 1611). En su muy extravagante estilo lexicográfico, nos dice que

Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha avido excelentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada,

y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra.

¿Pero qué autoridad histórica tiene Covarrubias? En apariencia parece ser una fuente fiable, su *Tesoro* es un libro venerado, la obra de un académico y todo lo sólido y erudito que pueda esperar cualquier musicólogo. Sin embargo, difícilmente podemos considerar a Covarrubias un testigo imparcial. Por lo menos en lo referente a la vihuela muestra un descarado prejuicio a favor suyo, apenas muestra la objetividad que se espera de un lexicógrafo. No contrastada por otros escritores contemporáneos, la definición de Covarrubias debe por eso interpretarse como el testimonio conservador de un hombre que se resistió al cambio de sociedad y que lamentó el amanecer de una nueva era.

Incluso se puede dar una interpretación más matizada sobre declive de la vihuela que la que deriva de fiarse incuestionablemente de Covarrubias. Parece que durante el tiempo en el que estaba compilando su diccionario prevaleció una realidad musical mucho más pluralista. Se puede interpretar a Covarrubias como un atrincherado que no quería someterse al cambio, aferrándose mejor al 'stile antico' conservador de la vihuela y el intelectualismo humanista de su polifonía. Contemporáneos como Vicente Espinel, en cambio, muestran una actitud mucho más moderna y acogieron con entusiasmo lo novedoso de la guitarra, lo moderno de su imagen popular, y su técnica de rasgueo que tan bien se adaptaba al renovado estilo de canción cortesana-popular que dominó los *cancioneros* del cambio de siglo.<sup>29</sup>

En las primeras décadas del siglo XVII se siguieron comprando y vendiendo ejemplares de libros de vihuela, y los fabricantes de instrumentos fueron capaces de satisfacer ambos extremos del mercado con vihuelas y guitarras construidas esencialmente según los mismos modelos, pero encordadas y tocadas según las distintas necesidades. Dentro de las actividades de los fabricantes de instrumentos no es inverosímil pensar que algunas viejas vihuelas se reconvirtieron en guitarras, simplemente con modificaciones en el puente y el clavijero. La vihuela Jacquemart-André es la mejor prueba de esto. Su puente se recolocó y, como Joël Dugot ha demostrado recientemente, su cuello probablemente

29 Sobre Espinel como músico véase NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto: *Vicente Espinel: «Músico, Poeta y Novelista Andaluz»*, Acta salamanticensia, Filosofía y Letras, 101. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977; sobre los cancioneros véase. ETZION, Judith: *El Cancionero de la Sablonara: A Critical Edition*. London: Tamesis Books, 1996.

28 GRIFFITHS (1983), pp. 538-39.

se acortó.<sup>30</sup> Las indicaciones de afinación de guitarra barroca grabadas en la tapa armónica –hoy considerablemente menos visibles que antes de la restauración del instrumento– se escribieron obviamente para ayudar al dueño a recordar cómo afinarlo. Este dueño debió haber sido un antiguo vihuelista que sucumbió a los encantos de la música de guitarra, o un posterior intérprete inexperto que heredó un instrumento viejo y decidió usarlo como guitarra.

Entre los dos extremos representados por Covarrubias y Espinel obviamente tuvo que haber un lugar intermedio, vihuelistas a los que las novedades del primer siglo XVII no supuso ninguna amenaza para el amor que seguían sintiendo por el viejo repertorio de la vihuela. Intérpretes como el compilador del manuscrito de Cracovia –fuera en Nápoles, Valencia o Madrid– fueron capaces de continuar tocando y creando sofisticada música polifónica, mientras también creaban o interpretaban nuevas piezas para su instrumento que

adoptaban muchos de los rasgos estilísticos de la nueva era. Así, el propietario de la copia de *Silva de sirenas* de Viena podía tocar variaciones de la folía o zarabanda al mismo tiempo que podía tocar la música de Valdegrábano de unos cincuenta años antes, y sus transcripciones de Josquin y Morales. Poco a poco, sin embargo, los cambios fueron surtiendo efecto y se redujo el número de intérpretes como éstos. Quizá a mediados del siglo XVII sólo en las lejanas colonias de América los compases de la vihuela continuaron acompañando la tranquilidad del aire crepuscular. 🎻

\*El original de este artículo pareció publicado en *Luths et luthistes en Occident: Actes du Colloque (Paris, Cité de la Musique 13-15 mai 1998)*. Paris: Musée de la Musique, 1999, pp. 51-61. Traducción: César Rodríguez y Pablo Contreras.

30 DUGOT, Joël: «La Vihuela de Paris: Retour aux sources», *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI: Los instrumentos musicales en el siglo XVI, Ávila, mayo de 1993*. Ávila: Fundación Cultural Sta Teresa, 1997, pp. 113-21.

## • ARS ANTIQVA • especialistas en música antigua •



- Partituras y libros de música en facsímil y edición moderna
- Cuerdas de tripa y accesorios
- Instrumentos barrocos y renacentistas:  
(flautas de pico, traversos, violas de gamba, arcos barrocos...)
- Taller propio de instrumentos de cuerda pulsada:  
(guitarras renacentistas, barrocas y románticas, laúdes, tiorbas...)

C/ de la INDEPENDENCIA, 2. Local lzq. 28013 MADRID

METRO ÓPERA

<http://www.ars-antiqva.com>