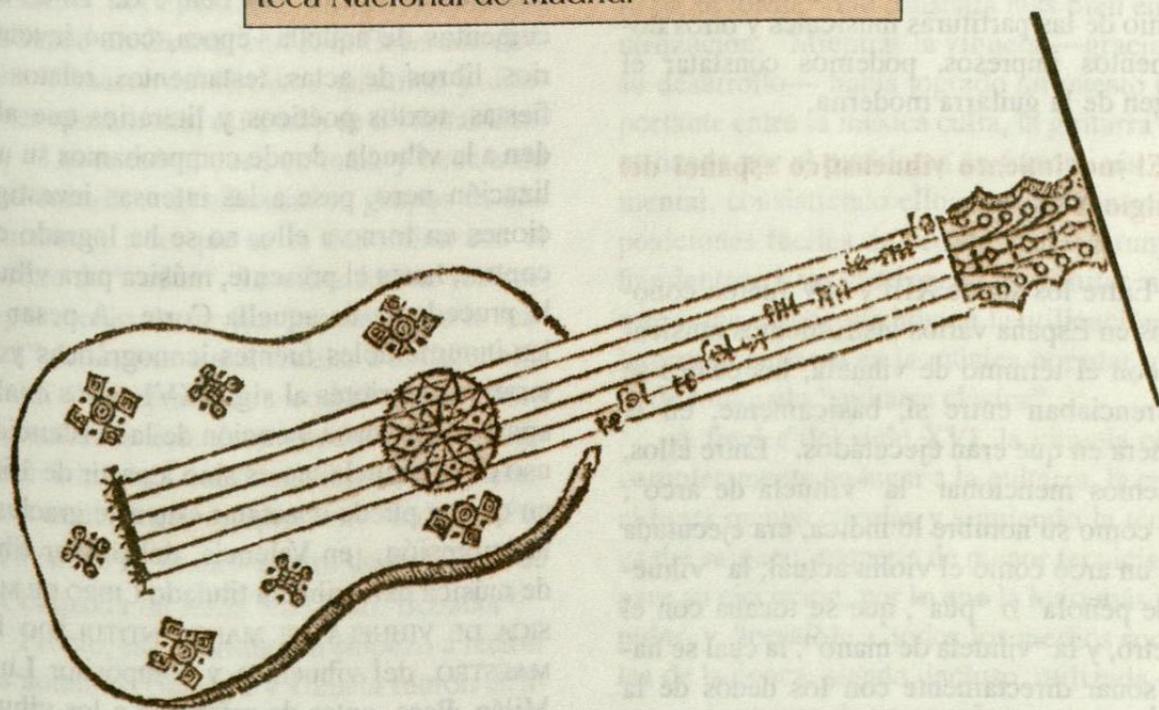


Antecedentes históricos de la guitarra

Luis Zumbado*

Este trabajo se realizó gracias a una beca otorgada por la Embajada de España y el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, para revisar documentos en la Biblioteca Nacional de Madrid.



La presencia de la guitarra en sus más variadas formas y ejecutada mediante los más diversos conceptos técnicos, es evidente en la mayoría de manifestaciones musicales de hoy. “Guitarra clásica”, “guitarra flamenca”, “guitarra fol-

clórica”, “guitarra eléctrica”, “guitarra folk”, y muchas otras, son las denominaciones utilizadas para nombrar al instrumento en diversas circunstancias. Muy profusas son también las derivaciones (charango, “requinto”, cuatro venezolano, etc.) que han surgido

* Profesor Escuela de Artes Musicales, U.C.R.

a partir de este instrumento, del cual, lo único que la gran mayoría acierta, es su origen español. En realidad, aún siendo el instrumento musical más ejecutado en la actualidad, poco o casi nada se sabe realmente sobre sus orígenes. Es, incluso, lamentable observar cómo estudiantes de guitarra de niveles superiores en nuestras universidades desconocen los más elementales antecedentes históricos del instrumento que han elegido para su futuro desempeño profesional. Con el presente trabajo deseo ofrecer un breve repaso al movimiento vihuelístico español del siglo XVI, período en la historia de la música española en el cual, gracias al testimonio de las partituras musicales y otros documentos impresos, podemos constatar el origen de la guitarra moderna.

1. El movimiento vihuelístico español del siglo XVI

Entre los siglos XIII y XV fueron conocidos en España varios instrumentos musicales con el término de vihuela, los cuales se diferenciaban entre sí, básicamente, en la manera en que eran ejecutados. Entre ellos, podemos mencionar la “vihuela de arco”, que como su nombre lo indica, era ejecutada con un arco como el violín actual; la “vihuela de péñola” o “púa”, que se tocaba con el plectro, y la “vihuela de mano”, la cual se hacía sonar directamente con los dedos de la mano. Es este último instrumento, el más remoto antecesor de la guitarra, el que logró un pleno desarrollo durante el siglo XVI en España. Es interesante anotar que, mientras en el resto de Europa el instrumento preferido era el laud,¹ instrumento preferido en España, fue la vihuela el instrumento que gozó de la preferencia de los músicos más refinados y cultos. A la obra de estos compositores es

a la que se le denomina el “movimiento vihuelístico español”, que se centra en el período comprendido entre 1535 y 1593. Estas fechas se establecen con base en la aparición de material impreso para la vihuela. A pesar de lo corto del período, es interesante señalar que en él se produjo un importante y rico repertorio y, sobre todo, se sentaron las bases para el posterior desarrollo de la música instrumental española.

Algunos especialistas coinciden en que fue en la Corte de los Reyes Católicos donde se encuentran los precedentes de este movimiento musical que tanta boga alcanzó en los reinados de Carlos V y Felipe II. Es en documentos de aquella época, como inventarios, libros de actas, testamentos, relatos de fiestas, textos poéticos y literarios que aluden a la vihuela, donde comprobamos su utilización pero, pese a las intensas investigaciones en torno a ello, no se ha logrado encontrar, hasta el presente, música para vihuela procedente de aquella Corte. A pesar de las innumerables fuentes iconográficas y literarias anteriores al siglo XVI en las cuales aparece o se hace mención de la existencia y uso de la vihuela, no es sino a partir de 1535 en que se puede constatar este arte gracias a la impresión, en Valencia, del primer libro de música para vihuela titulado LIBRO DE MÚSICA DE VIHUELA DE MANO, INTITULADO EL MAESTRO, del vihuelista y compositor Luys Milán. Pero, antes de referirme a los vihuelistas y sus obras, deseo ofrecer una breve descripción del instrumento propiamente y su relación, desde entonces, con la guitarra.

2. La vihuela: instrumento musical culto

Sobre el origen y nombre de la vihuela, aún hoy los musicólogos y demás especialistas no se ponen de acuerdo, ya que mientras

para algunos procede de Oriente, otros opinan que su procedencia es de origen greco-latina, teniéndose esta última como la más aceptada y generalizada. Sobre esta base los especialistas afirman que su nombre se deriva de una serie de corrupciones de las palabras latinas "fides" y "fidula", voces que a través del latín medieval se transformaron en "fidula" y "vitula", luego en "citola", "figola", hasta desembocar en "vigüela" y, finalmente, en "vihuela".

Es el teórico musical franciscano Fray Juan Bermudo² quien describe de manera más profunda este instrumento en su LIBRO LLAMADO DECLARACIÓN DE INSTRUMENTOS publicado en Osuna, en 1555. Bermudo describe vihuelas de distintos tamaños y diferentes afinaciones, así como de distintas alturas. Las cuerdas, doce en total, y hechas de tripa animal, eran afinadas en grupos de dos al unísono, a lo que se le denomina con el nombre de "orden". La afinación se realizaba por medio de clavijas insertadas en la "cabeza" del instrumento, similar a la del violín actual. Dos ejemplares considerados como originales de este instrumento han logrado sobrevivir hasta nuestros días. Uno se conserva en el Museo Jacquermart-André de París, Francia³ y el otro dentro de la Iglesia de la Compañía de Jesús, en Quito, Ecuador⁴.

Pronto, ese instrumento empezó a recibir dos nombres. Guitarra y vihuela fueron utilizados como sinónimos durante el siglo XVI. Prácticamente eran el mismo instrumento de fondo plano y figura de ocho. La única diferencia de forma que existía entre una y otra lo determinaba la cantidad de "órdenes" de cuerdas que cada una tenía, ya que mientras la vihuela usaba siempre seis órdenes, la guitarra era utilizada en algunos casos con cuatro y en otros, con cinco órdenes.

No fue sino hasta en la colección TRES LIBROS DE MÚSICA EN CIFRA PARA VIHUELA de Alonso de Mudarra, publicada en Sevilla, en 1546, donde encontramos las primeras piezas en toda la historia de la música, para ser ejecutadas, de acuerdo con la solicitud expresa del compositor, en guitarra (de cuatro órdenes)⁵. En realidad, Mudarra se refería a la misma vihuela sin sus órdenes extremas, es decir, "quitadas la prima y la sexta" como escribió Bermudo en su DECLARACIÓN DE INSTRUMENTOS.⁶

Pero el factor más importante que diferenciaba la vihuela de la guitarra no fue tanto en su forma, sino consistía más bien en su utilización. Mientras la vihuela —gracias a su desarrollo— había logrado un puesto importante entre la música culta, la guitarra era utilizada por el pueblo en su forma más elemental, consistiendo ello en rasgueos sobre posiciones fáciles de acordes para acompañamientos. Esta diferencia es similar a la que sigue existiendo hoy en la utilización de la propia guitarra en la música popular y en la denominada "guitarra clásica".

A finales del siglo XVI, la vihuela cede completamente su lugar a la guitarra, la cual, al tener menos cuerdas y siguiendo la técnica del rasgueo, requería de menor tecnicismo para su ejecución, por lo que la hizo más popular y accesible a todos los medios sociales de la época, siendo, incluso, utilizada como instrumento de acompañamiento en danzas y cantos populares.

No todos estaban contentos con ese desplazamiento que sufría la vihuela a causa de la guitarra. En la definición de la "vigüela" que hace Sebastian de Cobarruvias en su diccionario TESORO DE LA LENGUA CASTELLANA, editado en 1611, podemos observar ese descontento y, a la vez, la popularidad

de que gozaba ya para ese entonces la guitarra:

“Este instrumento (la vihuela) ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha auido (sic) excellentísimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la viguela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música punteada, y aora (sic) la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de cavalllos (sic) que no sea músico de guitarra”.

Esa gran popularidad se demuestra también al comprobar cómo, entre 1596 y 1630, aparecen publicados al menos treinta libros de música para guitarra para ser ejecutados enteramente bajo la técnica de rasgueado.

El musicólogo mexicano Gerardo Arriaga explica el papel preponderante que adquiere la guitarra:

“...aparece con la guitarra de cinco órdenes el estilo rasgueado. Corren otros tiempos, los acordes comienzan a ser considerados como entidades verticales, más que como resultados sonoros de la marcha horizontal de las distintas voces. La guitarra –a su manera simple y popular– supo adaptarse muy pronto a esta revolución del lenguaje musical que hoy llamamos estilo barroco”⁷.

3. Los compositores de música para vihuela y sus obras

Todo el repertorio de música impresa para vihuela que ha llegado hasta nuestros días, proviene de siete colecciones de igual número de autores, obras todas del siglo XV y de autores españoles. Luys Milán, Luys de Narváez, Alonso Mudarra, Enríquez de Valderrabano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana y Esteban Daza, son los grandes autores de estos siete libros de música en cifra para vihuela y canto y vihuela sola, siendo estas las primeras obras de música instrumental impresas en España. Por tratarse de música impresa es que deseo referirme a esta cadena de siete grandes vihuelistas españoles, considerando el orden cronológico de publicación de sus obras.

3.1. El “Libro de música de vihuela, intitulado El maestro” (Valencia, 1535) de Luys Milán

La obra de Luys Milán, publicada en Valencia, en 1535, es la más antigua que conocemos; sin embargo, por la gran perfección del contenido mismo de esta obra, la cual denota una gran madurez, podemos fácilmente indicar que ella es producto de un desarrollo musical y técnico de siglos anteriores. Sobre Luys Milán se desconoce las fechas de su nacimiento y muerte pero se suelen ubicar ambos acontecimientos en la ciudad de Valencia en 1500 y 1561 respectivamente. Su vida transcurrió, principalmente, en esa misma ciudad, donde estuvo al servicio de la corte de Germana Foix, casada en segundas nupcias con Fernando El Católico, después de enviudar éste de la reina Isabel. Se argumen-

El grande Orpheo' primero inuentor

Que diou co de todos / de todo bazedor.

Por quien la ribuecia / parece en el mundo



Si el fue primero / no fue sin segundo

ta que Milán visitó en alguna ocasión Italia, dada la influencia de tipo veneciana con que fue impresa su obra; ello se fundamenta aun más si observamos la composición de sus seis pavanas al estilo italiano, así como los sonetos con textos en esa lengua. Son precisamente esas pavanas sus obras más conocidas actualmente ya que suelen ejecutarse con gran frecuencia en la guitarra de nuestro tiempo gracias, sobre todo, a las transcripciones modernas. Si un posible viaje de Luys Milán a Italia es mera conjetura, no lo es, sin lugar a dudas, su estadía en Portugal, donde sirvió en la Corte de Juan III, rey de esas tierras. Es precisamente a este monarca a quien Milán dedica su obra para vihuela, y éste, en agradecimiento, le recompensa con una pensión de 7000 cruzados y le honra otorgándole el título palaciego de gentilhomme.

“El maestro” son las dos últimas palabras del largo título original de su obra y es así como comúnmente se conoce esta colección de obras para vihuela. El volumen está dividido en dos libros y contiene fantasías, pavanas y tientos para vihuela sola, además de villancicos en castellano y portugués, romances en castellano y sonetos en italiano para canto y vihuela. De las 72 obras que aparecen en *EL MAESTRO*, 40 de ellas son “fantasías”. El término “fantasía” aparece por primera vez en la obra de Milán. Más tarde, esta manera de componer será usada también por el resto de los vihuelistas españoles. La explicación de qué es una fantasía nos la da el propio Milán en la introducción de su libro “...se intitula fantasía a respecto que solo procede de la fantasía e industria del autor que la hizo”⁸.

Con esta obra de Luys de Milán se inicia un corto, pero fecundo período, de gran significado para el futuro desarrollo de la música instrumental en los siglos posteriores y, por

ello, la trascendencia de su aporte a la historia de la música universal. Es, además, en esta obra donde algunos autores coinciden en reconocer las piezas para canto y vihuela como el más antiguo ejemplo de monodia acompañada. Después de esta obra aparecerán, durante este mismo siglo, únicamente otros seis grandes compositores para este instrumento, con lo que se cierra este glorioso período de la literatura vihuelística. Sin embargo, *EL MAESTRO*, de Luys Milán, además de ser la primera obra de música impresa en España, es la más original de todas, ya que ella es producto enteramente de la inspiración del propio Milán, no habiendo en ésta, ni una sola adaptación de obras polifónicas de otros autores, como sí hicieron sus colegas.

3.2. LOS SEYS LIBROS DEL DELPHIN DE MÚSICA DE CIFRAS PARA TAÑER VIHUELA (Valladolid, 1538, de Luys Narvaez)

Sobre su biografía se tienen pocos datos. Se sabe que nació en Granada. Emilio Pujol, eminente musicólogo español, deduce, de sus profundas investigaciones sobre este músico, que la fecha de su nacimiento se ha de haber producido a principios de siglo, hacia 1503 ó 1505; se desconoce en absoluto la fecha de su muerte. Fue vihuelista de Don Francisco de los Cobos, confidente del Emperador Carlos V y es probable que sirviera también en la Casa de la Emperatriz doña Isabel, donde debió alcanzar elevadísimo relieve. Es a Don Francisco de los Cobos a quien Narvéez dedica su colección de obras para vihuela titulada *LOS SEYS LIBROS DEL DELPHIN DE MÚSICA DE CIFRA PARA TAÑER VIHUELA*, publicada en Valladolid, en 1538. La obra consta de seis libros y como especifica su propio título, están reunidos en un solo volumen el cual contiene fantasías, adaptaciones para vihuela de obras

polifónicas, fragmentos de misas, canciones francesas y españolas, contrapuntos, diferencias y de último una danza llamada "baja de contrapunto". De sus obras, 52 en total, lo más interesante y novedoso lo constituyen sin duda alguna sus "diferencias" sobre temas religiosos y populares de la época. Gran parte de la obra de Narváez para vihuela consiste en adaptaciones de obras vocales de género sacro y profano de compositores extranjeros.

Es importante destacar que el término "diferencia" aparece por primera vez en la obra de Luys Narváez y es sinónimo de lo que más tarde se denominaría como variación, forma musical de gran fecundidad, probablemente insospechada en aquella época. Una de sus más hermosas "diferencias" son las realizadas sobre el tema del romance "Conde Claros de Montalbán" de gran popularidad en esta época. Como primeros ejemplos de melodía acompañada, en la que la parte instrumental está originalmente concebida para el instrumento, se consideran tanto los romances, villancicos y sonetos de Milán, como los romances, villancicos y fantasías de Narváez, monodias populares todas para cuyo sostén rítmico y armónico compusieron los vihuelistas una parte instrumental a dos, tres, cuatro o más voces, inspirándose en el texto de la canción y dando unas veces mayor importancia a la voz y otras a la vihuela.

3.3. TRES LIBROS DE MÚSICA EN CIFRA PARA VIHUELA (Sevilla, 1546) de Alonso Mudarra

Sobre la vida de Alonso de Mudarra pocos son los datos con que se cuenta. Se piensa que la fecha de su nacimiento ha de haber ocurrido entre 1506 y 1510; por el contrario,

de su muerte se puede afirmar que sucedió el viernes 1 de abril de 1580, como lo demuestran las actas capitulares de la Catedral de Sevilla. Fue Canónigo de la Catedral de Sevilla desde 1546, donde ejerció, por espacio de treinta y cuatro años, una notable influencia en muchos de los asuntos relacionados a ella como preparación de fiestas del Corpus, la adquisición e instalación de órganos, entre otros. Mudarra publicó su obra en 1546, la cual consta de tres libros reunidos en un solo volumen. En ellos se encuentran fantasías, tientos, romanescas, pavanas, gallardas, glosas, adaptaciones sobre fragmentos de misas y motetes, romances, sonetos, canciones, villancicos y, por último, un tiento para arpa u órgano.

Algunos vihuelistas, entre ellos Mudarra, distribuyeron el contenido de su obra tomando en cuenta el orden de creciente dificultad de cada una de las piezas, demostrando con ello cierto carácter didáctico. Así mismo, en algunas de sus fantasías, Mudarra da una pequeña indicación de carácter técnico-instrumental, tal es el caso de las Fantasías I, II y III en las que al lado del término fantasía escribe la frase "*para desenvolver las manos*"⁹, clara indicación de carácter pedagógico. Un contrapunto más denso y una mayor libertad en el uso de la disonancia es lo que marca una clara diferencia entre Alonso Mudarra y sus predecesores. Es sobre todo en su "*Fantasía X, que contrahaze la harpa a la manera de Ludovico*" (sic)¹⁰ donde podemos observar el uso de tales disonancias. Mudarra tampoco escapó a la atracción que el tema del romance "Conde Claros" ejerció sobre sus contemporáneos. Este tema fue tan popular en ese período, que varios fueron los compositores que escribieron basándose en esta popular melodía re-

nacentista. Tomando el tenor de este romance, Mudarra ofrece doce “diferencias” o variaciones ordenadas en grados de dificultad progresiva.

3.4. EL LIBRO DE MÚSICA DE VIHUELA, INTITULADO SILVA DE SIRENAS (Valladolid, 1547) de Enriquez de Valderrábano

Según la teoría del musicólogo catalán Emilio Pujol, Valderrábano nació alrededor de 1500, y no se ha podido determinar si ello ocurrió en Peñaranda del Duero o en la ciudad de Valderrábano de Valdavia, provincia de Palencia. El prólogo de su obra y el manejo contrapuntístico que demuestra en sus composiciones, hace suponer que gozaba de una gran formación humanística y musical. Doce años de trabajo dedicó Valderrábano a la composición de su obra LIBRO DE MÚSICA DE VIHUELA INTITULADO SILVA DE SIRENAS antes de que este fuera publicado en Valladolid, en 1547. Dedicada a Don Francisco de Zúñiga, Conde de Miranda, esta magna antología, que consta de siete libros, contiene un total de ciento sesenta y nueve piezas. Encontramos en ella gran cantidad de géneros como fugas, contrapuntos, fantasías, diferencias, sonetos, bajas, pавanas, discantes, canciones, proverbios, romances y villancicos.

Otro aporte interesante en la obra de Valderrábano lo constituye, sin duda, el manejo que demuestra en cuanto a la forma “diferencias”. En su obra dedica un capítulo entero a las fantasías, en el cual encontramos treinta y dos en total, con lo que se demuestra una marcada predilección por este género. Las “diferencias” de Valderrábano en las que logra un interesante tejido contrapuntístico y cálida expresividad, se pueden considerar como la apoteosis de este género, ya que, por ejemplo, sobre el tema “Conde Claros” llegó a escribir

ciento veintitrés de ellas. Los sonetos compuestos por Valderrábano al igual que los de sus contemporáneos, no tienen relación alguna con la métrica del soneto literario. El término soneto lo usó para composiciones breves, ligeras y con glosas o remembranzas de canciones populares.

La obra de Valderrábano es la única en toda la literatura vihuelística en que aparecen piezas escritas para dos vihuelas. Son estas páginas las que confirman musicalmente el uso de vihuelas de diferente tamaño, ya que algunos de estos dúos han de ser ejecutados con vihuelas de muy diferente tesitura, llegando a ser hasta una quinta justa la diferencia interválica entre ambos instrumentos.

3.5. EL LIBRO DE MÚSICA DE VIHUELA (Salamanca, 1552) de Diego Pisador

Pocos son los datos biográficos que se tienen acerca de Diego Pisador. Se cree que la fecha de nacimiento pudo haber sido entre 1509 y 1510 y su muerte después de 1557; se desconoce el lugar de ambos acontecimientos. Por el título de su libro se sabe que era “vezino” de Salamanca, donde al parecer desempeñaba, desde 1532, el oficio de mayordomo del Rey Felipe II, a quien dedicó su obra. Quince años tardó Pisador en ver publicada su obra para vihuela, la cual consta de siete libros donde hallamos un total de ciento ochenta y seis piezas, siendo la obra más extensa de toda la literatura vihuelística del siglo XVI. Contiene esta obra: romances, “diferencias”, canciones, endechas de Canarias, sonetos, fantasías, una pavana, villancicos, salmos, himnos, villanescas y gran cantidad de adaptaciones de obras vocales de otros autores, tanto españoles como extranjeros.

La obra de Pisador, comparada con las del resto de vihuelistas, es, quizás, la de me-

nor calidad, además de ser la que más errores contiene. Sus adaptaciones para vihuela de obras vocales carecen del ingenio que caracterizó al resto de los vihuelistas españoles. Sin embargo, son sus obras de género ligero las que presentan una particular expresividad, sobre todo en sus villancicos. La forma musical del villancico fue utilizada por todos los vihuelistas españoles. Esta forma musical toma su nombre y se construye en función de la estructura poética del villancico literario que generalmente consta de dos partes. Pisador incluye, en su segundo libro, quince villancicos de carácter profano de varios autores.

En el prólogo de su obra, Pisador mismo escribe: *“Quiero declarar al lector la intención que tuve particular de hacer este libro de vihuela. De manera que uno con sólo entender el arte de la cifra, sin otro maestro alguno, puede comenzar a tañer, y ser músico acabado, y así, en estos seis libros están puestas cosas claras, medianas y dificultosas; músicas de pocas voces y muchas, y discante, y contrapunto”*.¹¹ De esta cita quiero aclarar que, aunque Pisador menciona seis libros, en realidad son siete los que conforman su voluminosa obra para vihuela, pero es en realidad la referencia de carácter didáctica que le otorga Pisador a su obra la que me interesa resaltar. Al igual que otros vihuelistas, Pisador clasifica el contenido de sus libros en forma que éste sirva, a su vez, de método para aprender a tocar la vihuela sin maestro.

3.6. EL LIBRO DE MÚSICA PARA VIHUELA INTITULADO ORPHENICA LIRA (Sevilla, 1547) de Miguel de Fuenllana

Miguel de Fuenllana es el sexto de estos prolíferos compositores en lograr imprimir su colección de obras para vihuela. Sobre la

vida de Miguel de Fuenllana pocos son los datos con que se cuenta. Se cree que pudo haber nacido en la ciudad de Navalcarnero; se desconoce en absoluto el año de tal acontecimiento. Sobre su muerte, se especula que sucedió en Madrid y se le asignan como posibles los años 1568 ó 1579. De acuerdo con la dedicatoria de su obra para vihuela, sabemos que fue ciego desde su infancia. Es gracias a los escritos del teórico de la época, Fray Juan Bermudo, y documentos provenientes del archivo de Simancas que podemos afirmar que Miguel de Fuenllana estuvo, a partir de 1562, al servicio de la Corte de Isabel de Valois y devengaba un salario de 50.000 maravedises.

La obra de Miguel de Fuenllana es la segunda de mayor contenido de todas las colecciones escritas para la vihuela; un total de ciento ochenta piezas distribuidas en seis libros componen esta magna obra, considerada por algunos especialistas como la más valiosa de su género. En ella encontramos: partes de misas, contrapuntos, fantasías, motetes, estrambotes, sonetos, romances, villancicos, himnos, dúos, ensaladas, canciones y tientos. Es sobre todo en sus fantasías donde Fuenllana demostró su gran formación musical y evidenció ser un extraordinario polifonista. Es interesante resaltar la fascinación que produjo el género “fantasía” en todos los vihuelistas, al cual dedicaron gran cantidad de páginas en sus colecciones. Fuenllana incluye un total de 52 fantasías en su obra, todas ellas de su propia creación, las cuales algunas veces intercala, a modo de “remedo”(imitación), después de cada pieza vocal.

Miguel de Fuenllana fue uno de los primeros autores del siglo XVI en utilizar la barra de compás y ofrece al inicio de su obra una interesante explicación del uso que ésta

debía desempeñar. Otro dato importante en la obra de Fuenllana, en lo cual coinciden los especialistas, lo constituye la importancia que otorgó al acorde como entidad propia en el acompañamiento de melodías populares, ya no como resultado de un discurso polifónico, dando así los primeros pasos de lo que más tarde sería la melodía acompañada.

Miguel de Fuenllana dedica su ORPHENICA LIRA a Felipe II, quien el 11 de agosto de 1553 firma la licencia para que se imprima dicha obra. Después del prólogo, Fuenllana escribe una serie de indicaciones bajo el título "Síguense los avisos y documentos que en este libro se contienen"¹². En este apartado el autor brinda una serie de conceptos de orden técnico y musical muy interesantes. Entre los avisos se hace mención a detalles como el orden de las piezas, de los redobles, de tañer con limpieza, de los tonos y otros as-

pectos que Fuenllana consideraba indispensables para la mejor comprensión de su obra.

De sus propias palabras, sabemos que Fuenllana prefiere el canto acompañado a la música para vihuela sola. Al respecto escribe:

*"viniendo pues a tratar de la música compuesta digo, que en todas estas obras, así a tres como a cuatro, a cinco y a seis, con todas las demás que en el libro se contienen (excepto dúo), fue mi intención ponerles letra, porque me parece que la letra es el ánima de cualquiera compostura, pues aunque cualquier obra compuesta de música sea muy buena, faltándole la letra parece que carece de verdadero espíritu"*¹³.

LIBRO. I.

The image displays three systems of musical notation for a vihuela piece. Each system consists of a staff with rhythmic notation above and tablature below. The first system is in treble clef and common time, featuring a melody with various rhythmic values and fingerings. The second system is in bass clef, providing a harmonic accompaniment. The third system is also in treble clef, continuing the melodic line. The notation is characteristic of the 16th-century Spanish vihuela style, using letters and numbers to indicate fret positions and fingerings.

El contenido de esta colección finaliza con ocho tientos, cada uno de ellos en un tono diferente y abarcan, por lo tanto, todos los tonos o modos existentes en la teoría musical de la época. Sobre el género "tiento", coinciden los especialistas que su nombre proviene de "tentar" refiriéndose a la acción de mover los dedos sobre el instrumento. Es este género de orden puramente instrumental y fue usado a manera de preludeo o introducción.

3.7. EL LIBRO DE MÚSICA EN CIFRAS PARA VIHUELA INTITULADO EL PARNASO (Valladolid, 1576) de Esteban Daza

Prácticamente nada se sabe sobre la vida de este compositor; el único dato que se tiene sobre él es que era vecino de Valladolid, según consta en la licencia que le otorga el Rey Felipe II para la publicación de su obra fechada el 29 de junio de 1575. El no disponer hoy de muchos datos biográficos de los músicos de esta época, es cosa que no nos debe sorprender. Debemos recordar que, en ese tiempo, al artista se le consideraba más como artesano que como artista, siendo, por lo tanto, importante solamente la obra, no así el propio creador.

LIBRO DE MÚSICA EN CIFRAS PARA VIHUELA, INTITULADO EL PARNASO es el título que le da Esteban Daza a su colección de obras para vihuela, el cual fue publicado en la ciudad de Valladolid, en 1576. Esta colección de piezas para vihuela es la más pequeña de cuantas fueron publicadas en España durante el período en que mantuvo vigencia este instrumento. Un total de sesenta y siete piezas distribuidas en tres libros (o capítulos para usar un término moderno), es el contenido de esta obra. Al igual que el resto de vihuelistas de su tiempo, Esteban Daza no escapa a

la fascinación que debió ejercer el componer sobre la forma "fantasía". Es enteramente a la "fantasía", esta forma musical de carácter libre, que dedica Daza el primer capítulo de su obra para vihuela de mano, compuesto por un total de veintidós fantasías. Algunas de éstas ofrecen la posibilidad de ser cantadas y cuatro de ellas son "*de pasos largos para desenvolver los dedos*", referencia más bien de carácter técnico-instrumental.

El segundo capítulo de la obra de Esteban Daza está dedicado a motetes de autores varios y el tercero contiene un romance, sonetos, villanescas, villancicos y dos canciones francesas para vihuela sola, obras también de autores varios. Aunque sus composiciones para vihuela no desmerecen en nada en comparación con las del resto de vihuelistas españoles del mismo período, Daza es, quizá, entre todos ellos el menos conocido hoy, ya que pocas son las transcripciones para la guitarra moderna que se han hecho de las obras de este compositor.

Esteban Daza fue, en 1575, el último de los compositores en publicar su obra para vihuela, y con él concluye este corto período iniciado en 1535 en donde aparecerán publicadas las siete grandes colecciones de música dedicadas exclusivamente a la vihuela de mano que conocemos en la actualidad.

4. Otras obras para vihuela

Toda la música escrita exclusivamente para vihuela que ha llegado hasta nuestros días fue realizada durante el siglo XVI y proviene principalmente de las siete colecciones descritas anteriormente; no obstante, recientemente fue descubierto, en la Biblioteca Nacional de Madrid, un manuscrito fechado en 1593 y titulado "**Ramillete de Flores**", el cual pasa a ser el último vestigio de la litera-

tura musical para vihuela que existe actualmente. A pesar de ser una antología pequeña¹⁴ y de haber llegado hasta nuestros días incompleta, con ella se amplía en 20 años el período en el cual podemos constatar la vigencia de la música para vihuela durante ese siglo. Los nombres de los autores que aparecen son los siguientes: Fabricio, Francisco Páez, Luys Narváez, Mendoza y, por último, López. En el caso de Fabricio, Mendoza y López no aparece más que sus apellidos. Los musicólogos creen que posiblemente existieron también muchas otras obras manuscritas para vihuela que, precisamente, por no tener la suerte de pasar a la imprenta, no lograron conservarse hasta nuestros días.

Durante el mismo período en que fueron publicadas las colecciones de los siete grandes vihuelistas ya citados, aparecieron también, en España, otras tres colecciones de música impresa destinadas a la ejecución indistintamente en "tecla, arpa, o vihuela". Aunque en su título estas tres colecciones de música incluyen a la vihuela como uno de los tres instrumentos destinatarios, la cifra o tipo de escritura con que fue impresa se adapta con dificultad a este instrumento; se ajusta, por el contrario, perfectamente al teclado. A pesar de ello creo justo referirme en forma general a estos tres autores.

De la vida de Luis Venegas de Henestrosa no se tiene ninguna información. Su obra, titulada LIBRO DE CIFRA NUEVA PARA TECLA, HARPA Y VIHUELA fue impresa en Alcalá de Henares, en 1557. Un total de 138 piezas conforman su magna antología. El segundo compositor, Fray Tomás de Santa María, nace en fecha desconocida y muere en Valladolid en 1570. Su obra LIBRO LLAMADO, ARTE DE TAÑER FANTASÍA, ASÍ PARA TECLA COMO PARA VIHUELA Y TODO INSTRUMENTO EN QUE SE PUDIERE TAÑER A TRES, Y A CUATRO VOCEZ Y A

MÁS, fue publicada en 1565. Por último, tenemos a Antonio de Cabezón, quien nació en Burgos, en 1510 y murió en Madrid, en 1566. Su libro titulado OBRAS DE MÚSICA PARA TECLA, HARPA Y VIHUELA, fue publicado en 1578.

5. La guitarra española

Los compositores del movimiento vihuelístico español, a pesar del escaso material biográfico que tenemos de ellos, sentaron las bases de la técnica actual para la guitarra moderna y, con ello, contribuyeron de forma definitiva al posterior desarrollo de la música instrumental. Es también gracias a sus profundos conceptos expresivos y a la riqueza del material melódico y rítmico que hoy estas obras son, además, una rica fuente etnomusicológica.

Inmediatamente después de este período, será la guitarra el instrumento que ocupe el lugar de preferencia entre los músicos y el público, lugar que había gozado la vihuela anteriormente. Recordemos que entre la vihuela y la guitarra no existían grandes diferencias, más bien fue la utilización la que establecía la pequeña diferencia, es decir, mientras el instrumento con seis cuerdas destinado a los ambientes aristocráticos y para quien los músicos cultos dedicaron sus composiciones era llamado vihuela, el mismo instrumento con dos cuerdas menos y ejecutado en forma más elemental y en ambientes populares fue llamado guitarra.

Ya para el siglo XVII la guitarra, con cuatro y cinco órdenes, era popular en toda Europa, especialmente la de cinco órdenes en Francia e Italia donde se le conocía con el nombre de "guitarra española". Es, también, desde principios del siglo XVII que la guitarra de cuatro órdenes cede terreno a la de cin-

co, la cual, a lo largo de los siguientes dos siglos, sufrirían gran cantidad de transformaciones en su construcción debido a los experimentos e innovaciones de los constructores. Sin embargo, uno de los cambios más importantes lo constituye la variante en el número de cuerdas, ya que se desechará el sistema de cuerdas dobles para generalizarse el de cuerdas simples, siendo ello de vital importancia y de lo que dependerá el desarrollo posterior del instrumento que ha llegado hasta nuestros días y que seguimos conociendo con el nombre de guitarra.

NOTAS

1. La mayoría de estudiosos concuerdan en el origen árabe de este instrumento musical, cuyo nombre deriva del término "alúd" que significa madera. Se cree que llegó a Occidente por medio de las grandes emigraciones árabes medievales a través de España.
2. Teórico y compositor español de la orden franciscana. Su obra DECLARACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS es obligatoria para todo aquel que quiera conocer a fondo la música española del siglo XVI.
3. Contruido probablemente en la primera mitad del siglo XVI.
4. Instrumento sujeto a controversia; la forma y ornamentación permiten indicar que es una vihuela. Se cree que fue construida a principios del siglo XVII.
5. Alonso Mudarra. Folio Aii, tabla de contenido.
6. Bermudo, folio XXVIII vuelto.
7. Gerardo Arriaga. La guitarra de cuatro órdenes en el siglo XVI. **Revista Música y Educación**. 1988.

8. Luis de Milán. **El Maestro**. Folio sin número, letra B, introducción.
9. Alonso de Mudarra. **Tres libros de...** folio I.
10. El título de esta fantasía indica que ella fue compuesta tratando de imitar el arpa de la manera como era ejecutada por Ludovico, posiblemente un gran arpista de esa época.
11. Diego Pisador. **Libro de música de vihuela**. Prólogo al lector, folio Aij.
12. Miguel de Fuenllana. **Libro de música de vihuela**. Avisos, folio "cruz" v.
13. Miguel de Fuenllana. **Libro de música de vihuela**. Avisos, folio "cruz" vi.
14. Solamente 10 obras componen este manuscrito.

FUENTES PRIMARIAS

Barbieri, Francisco

Cancionero musical de los siglos XV y XVI. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Bermudo, Juan

1555 **DECLARACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES**. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Daza, Esteban

1576 **LIBRO DE MÚSICA EN CIFRAS PARA VIHUELA INTITULADO EL PARNASO**. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Fuenllana, Miguel de

1981 **LIBRO DE MÚSICA PARA VIHUELA INTITULADO ORPHENICA LYRA (1554)**. Edición facsímil por Minkoff Reprint, Ginebra.

- Milán, Luys
1975 LIBRO DE MÚSICA DE VIHUELA DE MANO INTITULADO EL MAESTRO (1536) Edición facsímil por Minkoff Reprint, Ginebra.
- Mudarra, Alonso
1980 TRES LIBROS DE MÚSICA EN CIFRAS PARA VIHUELA (1546). Edición facsímil por Editions Chanterelle, Mónaco.
- Narváez, Luys de
1980 LOS SEIS LIBROS DEL DELPHIN DE MÚSICA DE CIFRAS PARA TAÑER VIHUELA (1536). Edición facsímil por Minkoff Reprint, Ginebra.
- Pisador, Diego
1973 LIBRO DE MÚSICA DE VIHUELA (1552). Edición facsímil por Minkoff Reprint, Ginebra.
- Rey, Juan José
1982 RAMILLETE DE FLORES Transcripción y edición del manuscrito original. Segunda edición. Editorial Alpuerto S.A. Madrid.
- Valderrabano, Enríquez de
1981 "LIBRO DE MÚSICA DE VIHUELA INTITULADO SILVA DE SIRENAS" (1547) Edición facsímil por Minkoff Reprint, Ginebra.
- Cruz, Eloy
1993 **La casa de los once muertos.** Historia y repertorio de la guitarra. Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México: México D. F.
- Fernández Oria, Javier
1980 Alonso Mudarra. Monografía homenaje, Agrupación Guitarrística Galega, Vigo.
- Griffiths, John
1983 **La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico.** Tesis doctoral. Universidad de Melbourne, Australia.
- Kastner, Santiagoç
1941 **Contribución al estudio de la música española y portuguesa.** Editorial Atica, Lda: Lisboa.
- Osuna, María Isabel
1983 **La guitarra en la historia.** Editorial Alpuerto: Madrid.
- Pope, Isabel
1961 *La vihuela y su música en el ambiente humanístico.* Nueva Revista de Filología Hispánica. XV Pgs. 365-376.
- Pujol, Emilio
1965 **Transcripción y estudio sobre la obra "Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas" de Enríquez de Valderrabano (1547).** Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona.
- Radole, Giuseppe
1982 **Laúd, guitarra y vihuela. Historia y literatura.** Ediciones Don Bosco: Barcelona.
- Rubio, Samuel
1988 **Historia de la música española.** Alianza Editorial: Madrid.
- Villar Rodríguez, José
1985 **La guitarra española.** Clivis publicacions: Barcelona.

BIBLIOGRAFIA

- Amat, Joan Charles
1980 **Guitarra española y vandola...** (c.1761) edición facsímil. Editions Chanterelle: Monte Carlo.
- Arriaga, Gerardo
1988 *La guitarra de cuatro órdenes en el siglo XVI.* Revista Música y Educación. Vol.I N.2 - Madrid.
- Azpiazu, José de
1961 **La guitarra y los guitarristas Ricordi Americana.** Buenos Aires.