

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ALONSO MUDARRA

Tres libros de música en cifra para vihuela

(SEVILLA, 1546)

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO

POR

EMILIO PUJOL

Colaborador del Instituto Español de Musicología

REIMPRESION

BARCELONA, 1984

ALONSO MUDARRA

TRES LIBROS DE MÚSICA EN CIFRA PARA VIHUELA

(Sevilla, 1546)

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

Monumentos de la Música Española

VII

B A R C E L O N A , 1984

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ALONSO MUDARRA

Tres libros de música en cifra para vihuela

(SEVILLA, 1546)

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO

POR

EMILIO PUJOL

Colaborador del Instituto Español de Musicología

REIMPRESION

B A R C E L O N A , 1984



ES PROPIEDAD

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1984

© CSIC

© de esta edición: herederos de Emilio Pujol, 2015

e-NIPO: 723-15-179-3

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Editorial CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: publ@csic.es)

© C. S. I. C.

I. S. B. N.: 84-00-05680-9.

Depósito legal: M. - 15.724 - 1984.

Impreso en España.

Printed in Spain.

Reimpresión en offset de la primera edición de 1949 (compuesta e impresa en los Talleres de Imprenta-Escuela de la Casa Provincial de Caridad, de Barcelona, el texto, y en los Talleres de grabado y estampación de música de A. Boileau y Bernasconi, de Barcelona, la parte musical) realizada por IMPRENTA AGUIRRE, General Alvarez de Castro, 38, MADRID.

ÍNDICE GENERAL

	Páginas
Prefacio	VII
Capítulo I. — La vihuela en la música instrumental del siglo XVI	I
Capítulo II. — La obra musical de Mudarra	16
Capítulo III. — Datos biográficos	25
Capítulo IV. — Contenido de los <i>Tres libros de música en cifra para vihuela</i>	37
Capítulo V. — Criterio seguido en la presente transcripción	50
Capítulo VI. — Comentario crítico de las obras contenidas en el presente volumen.	62
Capítulo VII. — Crítica de la edición	88

PARTE MUSICAL

1. Fantasía I, de pasos largos para desenboluer las manos	1
2. Fantasía II, para desenboluer las manos	2
3. Fantasía III, de pasos para desenboluer las manos	3
4. Fantasía IV, de pasos de contado	4
5. Fantasía V, fácil	6
6. Fantasía VI, fácil	7
7. Fantasía VII, fácil	8
8. Fantasía VIII	10
9. Fantasía IX	11
10. La segunda parte de la Gloria de la Misa de <i>Faysan regrés</i> , de Josquin	13
11. Pleni de la Misa de <i>Faysan regrés</i> , de Josquin	15
12. Fantasía X que contrahaze la harpa en la manera de Luduuico	16
13. Conde Claros	19
14. Romanesca I, o Guárdame las vacas	20
15. Pauana I	22
16. Pauana II, de Alexandre	23
17. Gallarda	24
18. Fantasía XI, del primer tono. Guitarra al temple viejo	25
19. Fantasía XII, del cuarto tono. Guitarra al temple nuevo	26
20. Fantasía XIII, del quinto tono. Guitarra al temple nuevo	27
21. Fantasía XIV, del primer tono. Guitarra al temple nuevo	28
22. Pauana III. Guitarra al temple nuevo	29
23. Romanesca II, o Guárdame las vacas. Guitarra al temple nuevo	30
24. Tiento I. Primer tono	31
25. Fantasía XV. Primer tono	31
26. Kyrie primero, de la Missa de <i>Beata Virgine</i> glosado. Primer tono	33
27. Fantasía XVI. Primer tono	35
28. Tiento II. Segundo tono	37

	Páginas
29. Fantasía XVII. Segundo tono.....	37
30. Fantasía XVIII de sobre <i>fa mi ut re</i> . Segundo tono.....	39
31. Tiento III. Tercer tono.....	40
32. Fantasía XIX. Tercer tono.....	41
33. Glosa sobre un Kyrie postrero de una Misa de Josquin que va sobre <i>Pange lingua</i>	43
34. Tiento IV. Cuarto tono.....	45
35. Fantasía XX.....	45
36. Glosa sobre un Benedictus de una Missa de Josquin que va sobre <i>la sol fa re mi</i>	47
37. Tiento V. Quinto tono.....	48
38. Fantasía XXI. Quinto tono.....	49
39. Fantasía XXII. Quinto tono.....	50
40. Tiento VI. Sexto tono.....	52
41. Fantasía XXIII. Sexto tono.....	52
42. Glosa sobre el primer Kyrie de una Misa de Fevin que va sobre <i>Ave María</i>	54
43. Tiento VII. Séptimo tono.....	56
44. Fantasía XXIV. Séptimo tono.....	57
45. Glosa sobre el «Cum Sancto Spiritu» de la Missa de <i>Beata Virgine</i> , de Josquin.....	59
46. Tiento VIII. Octavo tono.....	61
47. Fantasía XXV. Octavo tono.....	62
48. Fantasía XXVI. Octavo tono.....	64
49. Fantasía XXVII. Va sobre <i>fa mi fa re ut sol fa sol mi re</i> . Octavo tono.....	66
50. Motete I. Pater noster a quatro.....	67
51. Motete II. Respice in me, Deus.....	74
52. Motete III de la Cananea. Clamabat autem mulier.....	79
53. Romance I. Durmiendo iba el Señor.....	84
54. Romance II. Triste estaua el rey David.....	86
55. Romance III. Israel, mira tus montes.....	87
56. Canción I. Al milagro de la encarnación.....	89
57. Canción II. Recuerde el alma dormida.....	93
58. Canción III. Claros y frescos ríos.....	94
59. Soneto I. A la muerte de la Serenísima princesa Doña María nuestra Señora.....	96
60. Soneto II. Si por amar, el hombre.....	98
61. Soneto III. Por ásperos caminos.....	101
62. Verso I, en latín. A la muerte de la Serenísima Princesa Doña María Nuestra Señora.....	103
63. Verso II, en latín, del quarto de Virgilio. Dulces exuuiaie.....	105
64. Verso III, en latín, de Horacio. Beatus ille.....	108
65. Verso IV, en latín, de Ovidio. Hanc tua Penelope.....	109
66. Soneto IV, en italiano. La vita fugge.....	110
67. Soneto V, en italiano. Lassato a il Tago.....	113
68. Soneto VI, en italiano. O gelosia d'amanti.....	116
69. Soneto VII, en italiano. I tene al ombra.....	118
70. Villancico I. Dime a do tienes las mientes.....	119
71. Villancico II. Si me llaman a mí.....	122
72. Villancico III. Gentil cauallero.....	125
73. Villancico IV. Isabel, perdiste la tu faxa.....	128
74. Villancico V. Si uiesse e me leuasse.....	131
75. Salmo I por el séptimo tono.....	132
76. Salmo II por el primer tono.....	133
77. Tiento IX para harpa u órgano.....	135

P R E F A C I O

En la sonoridad noble y austera de vihuelas, arpas y monacordios; en la vibración eólica de órganos y voces acordadas; en rimas, ensayos, novelas y obras dramáticas, así como en piedras, lienzos, retablos y cuantos elementos fueron susceptibles de expresar el arte, quedaron engarzados, durante nuestro Siglo de Oro, la fantasía, sensibilidad e ingenio del espíritu hispánico, aportando a la fascinadora eclosión del Renacimiento, realizaciones de insospechada trascendencia.

Destruídas unas, veneradas otras, orilladas muchas de ellas hacia el olvido por la corriente incesante y variable de los años, quedó reducido a lejano eco lo que fué, en el período álgido de nuestra historia, vibrante clamoreo de ímpetu y de gloria.

Gracias a la investigación erudita, muchas de las particularidades ayer nebulosas en el trazado histórico de la Música, van recobrando hoy su natural relieve y justa significación.

Por ley equitativa de divina justicia, el investigador se ve recompensado casi siempre con la luz de la verdad. Todos los trabajos de reconstitución histórica, entre los que pueden ser consideradas las transcripciones a notación normal de las obras antiguas de música en cifra, llevan en su seno ese espíritu de serenidad ecuánime con que el tiempo suele realzar lo cierto y derribar lo equívoco, para dejar al fin triunfante sólo aquello que por su valor real resiste a todos los embates de la observación y de la crítica.

Los comentarios hechos hasta hoy por prestigiosos historiadores y musicólogos sobre la literatura instrumental ibérica de nuestro Siglo de Oro, salvo raras excepciones, entre las que merecen honorífica mención los libros de Santiago Kastner, *Música hispánica* (Lisboa, 1936) y *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (Lisboa, 1941), así como de *La Música en la Sociedad Europea*, de Adolfo Salazar, y su trabajo más reciente, titulado *Música, Instrumentos y Danzas en las obras de Cervantes* (México, 1945 y 1948, respectivamente), han sido apoyados, por lo general, en referencias, en tablas de materias o en transcripciones libremente realizadas de una parte fragmentaria de la obra vihuelística u organística total, que ha podido conservarse hasta nuestros días.

De ahí que tropecemos a menudo con apreciaciones vagas o extrañas cuando no erróneas, antes entrevistas por una luminosa intuición deductiva que por un examen detenido de su positivo valor con las irradiaciones de su verdadera significación en el desenvolvimiento histórico de la música.

Nuestros famosos vihuelistas, además de transmitirnos en sus adaptaciones instrumentales una copiosa selección de obras maestras de los más celebrados polifonistas de

las escuelas francobelga y veneciana, así como de nuestros gloriosos compositores nacionales, nos ofrecen en su obra personal autóctona, saturada de noble y sano lirismo, de dominio técnico y de inventiva, esa intensa emotividad que alienta en el fondo de toda manifestación espiritual hispánica, reflejando de paso en su estética, el neoclasicismo avasallador del Renacimiento.

Para que tal contenido pueda ser considerado en su total significación es necesario tener en cuenta, no sólo el aporte personal de cada autor y las fuentes en que se inspira, sino el de la obra colectiva dentro de la demás producción instrumental para alinearla con las del mismo género y carácter que en su época tomaban existencia en los demás países. Mientras un completo conocimiento de la obra cifrada que pudo resistir a los embates del tiempo no haga posible su franca observación, tanto en su contenido sonoro como en lo que en sí encierra de carácter técnico, espiritual y artístico, será aventurado determinar la importancia que alcanza desde cualquier aspecto que se pretenda enjuiciarla.

Gracias al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en cuyo seno trabaja afanoso el Instituto Español de Musicología, al lado de las reproducciones modernizadas de la música vocal de nuestros gloriosos polifonistas que anteriormente iniciaran Eslava, Barbieri, Pedrell, Mitjana, Elústiza y Anglés, hoy se ofrecen al estudioso de nuestra música nacional las transcripciones de las obras vocales de Juan Vásquez; las de Luys Venegas de Henestrosa, para órgano, arpa y vihuela; las de Luys de Narváez, para vihuela y para canto acompañado de este instrumento; las del organista Francisco Correa de Arauxo, y las del presente libro de Alonso Mudarra, mientras esperan su turno, entre los demás *Monumentos de la Música Española*, las obras completas de Antonio de Cabezón y las de Enríquez de Valderrábano (prontas a la impresión), verdaderas cúmbres, en su respectivo género, dentro de la música universal compuesta para instrumentos policordios.

Los *Tres libros de música en cifra para vihuela*, del canónigo Alonso Mudarra, dentro del valor que representan las obras de los instrumentistas españoles en la producción musical europea del Renacimiento, tienen una destacada significación (como se verá en el curso del presente trabajo), que las particulariza entre los similares de su género. Como es obra de múltiples facetas, para que todos sus aspectos hayan podido ser atendidos y cuidados en lo posible, hemos solicitado la valiosa cooperación de don Higinio Anglés, para determinados datos biográficos, así como la de los Rdos. PP. Francisco Baldelló y Donostia y la de nuestro amigo don Miguel Querol, ilustres colaboradores de este Instituto, para la corrección ortográfica y silabización de los textos en latín (dudosos a veces en el original). A todos damos desde estas páginas las gracias más expresivas, así como a don Pedro Longás, bibliotecario de la Sección de Manuscritos en la Nacional, y a los señores E. Vijande, M. de Zayas, J. Ludot y Poughéon, conservador del Museo Jacquemart-André de París, por habernos facilitado amablemente nuestras búsquedas y aportes necesarios.

Capítulo I

LA VIHUELA EN LA MÚSICA INSTRUMENTAL DEL SIGLO XVI

ANTECEDENTES HISTÓRICOS. — Desde los primeros balbuceos con que en los tiempos precristianos se pugnaba por asociar el sonido instrumental con la palabra cantada y el acoplamiento de distintos instrumentos entre sí, hasta el estado de lograda fusión en que aparecen ya en la época vihuelística, media un período de lento e incesante desarrollo a través de generaciones sucesivas y etapas de civilización que un mismo afán de dominio en la expresión impulsa.

A medida que el sentido de la simultaneidad sonora fué creando en la música vocal tras de la monodía litúrgica, la diafonía, el discante y la polifonía que ensanchan y enriquecen sus medios de expresión, los instrumentos fueron evolucionando paralelamente, perfeccionándose de acuerdo con el sentido musical de su época y ambiente.

En cada una de las corrientes litúrgica o profana en que la música se manifiesta, trató siempre el hombre de aportar el elemento instrumental que se transformara en expresión de su propio espíritu.

Cada grupo de instrumentos de sonoridad afín y carácter genérico, ciñéndose a las exigencias propias de la evolución técnica y estética del arte, fueron modificando sus cualidades organográficas en aras de una compenetración más íntima y perfecta con la misión que por sus propiedades peculiares les era encomendada. Transformaciones éstas que, a su vez, ofrecían a la música otros medios expresivos incitándola a nuevos pasos en su constante desarrollo.

La música instrumental, arraigada y difundida por Europa desde remotos siglos, había alcanzado en la Edad Media vigoroso impulso en todos los ámbitos de nuestra Península.

España fué, en el siglo VIII, el punto de confluencia de las dos corrientes instrumentales que, procedentes del Asia Menor, habíanse bifurcado con particulares caracteres, una a través de Grecia y Roma y otra, siguiendo distinta trayectoria, por Persia y Arabia.

Fué, pues, por las puertas de España por donde los árabes introdujeron principalmente sus instrumentos y el sentido característico de su música, especialmente en Andalucía, donde, bajo la protección del Califato, se instituyeron las más importantes escuelas de este arte, antes que su influencia irradiara al resto de Europa.

Fácil es deducir de la ideología, costumbres y sensibilidad musulmanas, y aun de esas mismas escuelas, una inclinación favorable a determinados instrumentos más propios para la música profana de cantos y danzas en los palacios y regios salones, que a los de grande y austera sonoridad dignos del templo.

Algo hay, sin embargo, en la constitución y propiedades de cada instrumento que se funde con el alma de quien con él se expresa; y, en la convivencia de dos espiritualidades tan distintas como la cristiana y la islámica, difícilmente confundibles, tenían que subsistir lógicamente los instrumentos de ambas procedencias.

Las tan aludidas y reproducidas enumeraciones de instrumentos reunidas y estudiadas por el Maestro Pedrell en su *Organografía Musical*,¹ al lado de los monumentos y documentos iconográficos de la Catedral de Santiago de Compostela y del Monasterio de Santa María de Ripoll; del *Beatus* de la Catedral de Seo de Urgel² y bajo relieves dispersos en diversos templos; de los inventarios de profusas y ricas colecciones de los reyes de Aragón y de Castilla, culminados por los tratados de música instrumental de los siglos XVI y XVII, son testimonios fidedignos del esplendor que la música instrumental logró en España en la época renacentista.

El Cancionero de Llavía, uno de los primeros Cancioneros que, según el Marqués de Pidal, aparecieron a fines del siglo XV después de la introducción de la imprenta en España, ofrece en el poema religioso *Una coronación de Nuestra Señora fecha por el bachiller Fernan Ruiz de Sevilla*, la relación siguiente, en la que figuran instrumentos raramente citados:³

«Jugavan de arpa e de chernubela⁴
guitarra, xabeva,⁵ de buen añafil,
de tuca bombardá, de cuarta viuela,⁶
de lira, de flauta, dulcanya⁷ gentil;
laud, monicordio, escaquer,⁸ donegil,⁹
órganos, tímpano, choro,¹⁰ baldosa,¹¹
vihuela de arco, e rota graciosa,
música trompa de París¹² sotil.
Las trompas, panderos, adrufes,¹³ sonajes,¹⁴
eran de todos los otros tenores;
bioresas fazian e muchas trebajas
con los atabales e con los atambores;
la gaita, palillos, bandurria, dulçores,
rabe, zinfonía, salterio, canón,
la citola con el agaripe,¹⁵ a su son,
con el duacorde¹⁶ le dan sus loores.

1. FELIPE PEDRELL, *Organografía musical antigua española* (Juan Gili, Barcelona, 1901).

2. H. ANGLÉS, *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1935), figs. 12 y 13.

3. *Cancionero de Ramón de Llavía*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, (Madrid, 1945), págs. 299 ss.

4. *Chernubela* (= *Charumela*?). Ver CURT SACHS, *The History of Musical Instruments* (New York, 1940), pág. 213. — (= *Churumbela*?). Ver MIGUEL QUEROL, *La Música en las obras de Cervantes* (Ediciones Comtalia, Barcelona, 1948), pág. 151.

5. *Xabeva* (= *Axabeva*). Ver FELIPE PEDRELL, *Organografía musical*, págs. 48, 49, 50 y 59.

6. Probablemente *de mano*, puesto que en la misma relación se cita la *de arco*. Podría referirse a una vihuela templada cuarta alta o cuarta baja de la tesitura normal en *gesolvent*, como Valderrábano la usa en ciertas obras cifradas para dos vihuelas concertadas. Tal vez aluda a una vihuela aumentada o reducida de tamaño en una cuarta proporción. En el *Examen de violeros de la ciudad de Sevilla* (1502) se exigía del oficial violero «que sepa fazer un claviórgano, y un laúd y una vihuela de arco y una harpa, y una vihuela grande de piezas con sus atarces y otras vihuelas que

son menos que todo esto». Ver F. PEDRELL, op. cit., página 90.

7. (= *Dulzaina*). Vid. M. QUEROL, op. cit., pág. 151.

8. En francés *echiquier*; en catalán *exaquier* (siglo XIV). Cf. H. ANGLÉS, *La Música a Catalunya*, Barcelona, 1935, págs. 86 ss., y A. SALAZAR, *La Música en la Sociedad Europea* (México, 1944), t. II, página 237, n. 17.

9. Equivalente a «agraciado», según el *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Española* (Madrid, 1878). Siendo adjetivo derivado posiblemente de *donoso*, es de suponer que se refiere a *escaquer*; en este caso la coma interpuesta entre las dos palabras sería error de escritura o de impresión.

10. (= *Chorus*?). F. PEDRELL, op. cit., pág. 45.

11. (= *Badosa*?). F. PEDRELL, op. cit., págs. 43, 50, 60, 61, 62, 80 y 123.

12. Vid. M. QUEROL, op. cit., pág. 158.

13. (= *Adufes*). Panderero. Ver F. PEDRELL, op. cit., pág. 57, y JULIÁN RIBERA, *La música árabe y su influencia en la española* (Madrid, 1927), cap. II.

14. (= *Sonajas*). F. PEDRELL, op. cit., págs. 18 y 48.

15. (= *Galipe Francisco*). Vide F. PEDRELL, op. cit., págs. 48, 49 y 56.

16. Posiblemente instrumento de dos cuerdas.

De los instrumentos que aquí sobre se
e de sus tantas diversas fechoras,
si aquí se nombrassen, sin duda yo creo
que bien ocupassen asaz escripturas;
tocavan tenores de tantas figuras,
estampidas, valadías¹ e muchas cantiones,
motetes graciosos, las tres legiones
honrando la fiesta estas criaturas.»

De todo este material histórico surge el acoplamiento de instrumentos diversos, supuestamente usados, tendiendo a la obtención de sonoridades combinadas, cuyo principio estético había de conducir al conjunto de cámara y a la orquesta.

El carácter organográfico de cada instrumento, no sólo constituye en sí un elemento de particular significación en la música en general, sino que corresponde directamente en muchos casos a una inclinación de carácter personal o colectivo que lo revisten de una significación étnica e histórica.

Dentro de la evolución general de la música instrumental religiosa o profana, los instrumentos policordios, capaces de producir sonidos simultáneos, fueron ganando predilección entre los músicos de más amplia y sólida preparación.² Por su aptitud para el acompañamiento de la voz en la canción y en la danza, hiciéronlos suyos en la Edad Media, juglares y ministriles, fundiéndolos con la lírica trovadoresca al espíritu del pueblo. Por esta razón quizá, por mejor prestarse a la superposición de voces paralelas y por la fuerza incontrastable de tradicionales atavismos, los instrumentos que en la época renacentista tuvieron en España su principal emporio fueron las vihuelas y guitarras en su variedad de tipos, denominaciones y usos, al lado de los laúdes, bandurrias, rabeles, arpas, salterios, órganos y monacordios.³

LOS INSTRUMENTOS DE CUERDAS PULSADAS EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA. — Todas las esferas de la sociedad hispánica ampararon estos instrumentos sirviéndose de ellos, cuando no en el templo, en la Corte, en el hogar doméstico o en las manifestaciones públicas o privadas de expansión popular. Motetes, Misas enteras o fragmentadas, ejecutábanse en la vihuela, ya sola, ya acompañada de otra, o bien unida a una o más voces o instrumentos, como ocurría con el laúd en diferentes países europeos.⁴ Vihuelistas de mano y de arco figuran en los libros de Veeduría asalariados en las Cortes,⁵ y abundan en páginas literarias, poéticas o dramáticas, las alusiones o intervenciones de su existencia fundidas con las costumbres y el sentimiento lírico del pueblo.

Vihuela era todavía, en el siglo XVI, nombre genérico con el que se designaba de un modo general a los instrumentos de cuerda provistos de mango, y aun por extensión, sus predecesores genealógicos.⁶ Al decir Bermudo, en su *Declaración de Instrumentos* (lib. II, cap. 36), que «Mercurio hizo la vihuela», no hay duda que designaba con

1. Probablemente de baladas.

2. SANTIAGO KASTNER, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (Lisboa, 1941), pág. 63.

3. ADOLFO SALAZAR, *La Música en la Sociedad Europea* (1942), t. I, págs. 365 ss.

4. «Según cuenta Lutero (véase J. WOLF, *Historia de la Música* (Barcelona, 1934), pág. 142), en pequeñas iglesias rurales el laúd suplía la falta de órgano, sin olvidar, además, el papel importante que desempeñaba dicho instrumento en las oraciones y actos de devoción que se celebraban en el hogar doméstico.» La gran cantidad de composiciones de carácter religioso que contienen los libros de música para vihuela permiten suponer, en cambio, que nuestros vihuelistas, ansiosos de

aportar a su arte las composiciones polifónicas de excelentes músicos españoles y extranjeros ejecutadas en las mejores capillas de la Corte, darian variedad a sus audiciones palaciegas alternando las obras religiosas con las de género profano.

5. H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V* (Barcelona, 1944), pág. 65.

6. LUIS DE NARVÁEZ, *Los seys libros del delphin*. Transcripción y estudio de E. Pujol (Barcelona, 1945), pág. 8. — Ver GILBERT CHASE, *The International Encyclopedia of Music and Musicians* (New York, 1946) «Vihuela». — ADOLFO SALAZAR, «Música», *Instrumentos y Danzas en las obras de Cervantes* (México, 1948), página 28.

el nombre de vihuela la lira primitiva cuya invención atribuye la mitología griega al heraldo de los dioses.¹ En la misma denominación coinciden Mudarra, Valderrábano, Fuenllana y, en general, todos los autores del siglo xvi y principios del xvii. Juan de Mena, en *La Coronación* dirigida al Marqués de Santillana (copla xxxi), escribía en el siglo xv:

«O tu, Orfenica lira,²
Son de Febea vihuela,
Ven, ven, venida de vira
Y de tus cantos espira
Pues que mi seso recela.»³

Luego, Bermudo, en la misma obra citada (lib. iv, cap. 30) añade: «Porque hay muchos géneros de vihuela, sólo trataré de la que es dicha vihuela, de guitarra y de bandurria y rabel».

Abundan en las páginas literarias narrativas, poéticas o dramáticas, las alusiones a estos instrumentos como exponentes del espíritu musical de la sociedad hispánica.

Suero de Ribera, en sus *Coplas sobre la gala*, decía:

«Flautas, laúd y vihuela⁴
al galán son muy amigos.
Cantares tristes antiguos
es lo más que lo consuelan.»⁵

Bartolomé de Torres Naharro, a principios del siglo xvi, inserta, en su comedia *Ymenea* (Jornada i), el diálogo siguiente:

«Ymeneo. Mas, vame por la viuela,
quicá diré una canción
tan enbuelta en mi pasión,
que todo el mundo se duela,
sino aquella
que dolor no cabe en ella.
Boreas. No podrás, señor, tañer
porque le falta la prima
y están las bozes gastadas.
Ymeneo. No cures, hazla traer,
que el dolor que me lastima
las tiene bien concertadas.»⁶

Conviene observar, sin embargo, que la vihuela, tantas veces referida en manos de ministriles y juglares en la lírica trovadoresca, es por lo general la de arco. Los instrumentos medievales pulsados con los dedos son llamados con el nombre simple de guitarras, arpas, laúdes o compuesto de alguno de sus derivados, como son: guitarra latina, morisca, serranista y llaüt guitarrenc.

1. SALVADOR DANIEL, *La musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant Gregorien* (Alger, 1863), pág. 70.

2. Verso que sugirió probablemente a Fuenllana el título de *Orphénica Lyra* para su obra. «Aprovechándose de las historias del gran músico Orpheo — dice en su dedicatoria al muy alto y muy poderoso señ.º don Philippe principe de España —, que después sucedió, que con la suavidad de su vihuela [a] los ministros de Pluton hizo cessar su justicia. A cuya imitación y memoria me pareció conveniente cosa intitular esta obra Orphenica

Lyra.» Y más adelante añade: «el famoso poeta Juan de Mena en su coronación no dexó de invocar esta lyra».

3. El mismo Juan de Mena afirmaba que Orfeo tañía muy bien la cítola o vihuela. Ver A. SALAZAR, *La Mús. en la S. E.*, t. I, pág. 373.

4. De arco, es de suponer, en razón del conjunto instrumental al que aparece unida.

5. *Cancionero general de Castilla*, Toledo, 1527, fol. 43.

6. BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO, *Propalladia* (Nápoles, 1517).

PREPONDERANCIA DE LA VIHUELA EN ESPAÑA. — Mientras el laúd esparcido por casi todos los países de Europa recoge y da vida en sus cuerdas, por manos hábiles de excelentes músicos, al desarrollo que la canción y la danza dan a la música instrumental, poco figura ya en España este instrumento desde principios del siglo XVI.¹ Ciertamente que en algunos inventarios de colecciones reales se encuentran varios *laúdes de costillas*, o sea diferentes ejemplares del laúd propiamente dicho, de procedencia árabe, con su fondo combado;² pero el instrumento que en su lugar impera en nuestra Península es grecorromano por su procedencia; tiene fondo plano e incurvaciones laterales; consta de doce cuerdas (no de once), distribuidas en seis órdenes afinadas en unísonos, diez trastes y se llama *vihuela de mano* o *vihuela común*.³ Si en realidad, la disposición de cuerdas y de trastes en ambos instrumentos admite una misma técnica músicoinstrumental, la sonoridad y su timbre inherente, en cambio, a causa de la diferencia entre ambas cajas de resonancia y el montaje de sus cuerdas, así como la conveniencia práctica de su configuración y dimensiones, había de acusar particularidades determinantes en la preferencia de los músicos españoles.

El *laúd* y la *kuitra* o *guitarra morisca*,⁴ ambos de fondo combado, montados con cuatro y tres órdenes de cuerdas respectivamente, convivieron en España durante la dominación musulmana, con instrumentos de supuesto origen grecolatino, al cual pertenecían la *vihuela* de seis órdenes y la *guitarra* de cuatro, que, por oposición a la de origen árabe, se designaba con el epíteto de *latina*.

Esta convivencia ha sido causa de que entre los nombres de *vihuela*, *laúd* y *guitarra* haya existido hasta nuestros días cierta confusión que sólo a través de hipotéticas deducciones fundadas en datos y documentos históricos se ha logrado distinguirlos con relativa claridad.⁵

Al decir Bermudo que había *muchos géneros de vihuela* agrupaba bajo la misma denominación, no solamente las vihuelas de mano, de arco y de plectro, sino también los

1. CURT SACHS, op. cit., pág. 345: «Though a favorite instrument all over Europe, the lute was never popular in Spain, in spite of its having come through that country.» — Cf. H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, donde transcribe las listas de los instrumentos que figuraban en la Corte de Carlos V. — ADOLFO SALAZAR, op. cit., t. I, pág. 373: «Parece como si desde Bermudo, poco más o menos, el laúd apenas fuera ya un tipo de instrumento que iría retirándose de la circulación en favor de la vihuela, cuya realidad material no era sino la vieja guitarra tradicional, algo modificada para que cupiere en su limitado ámbito la música, más exigente, que venía de fuera con el laúd». Aparte del respeto que nos merece la autorizada opinión del señor Salazar, creemos que el sentido autóctono que campea en la obra general de nuestros vihuelistas no se ajusta a este concepto sin reservas dignas de ser consideradas.

2. F. A. BARBIERI, *Concionero musical de los siglos XV y XVI* (Madrid, 1890). Extracto del inventario que la reina Isabel la Católica mandó hacer en noviembre del año 1503 (un año antes de morir) de todos los objetos que tenía en el Alcázar de Segovia; inventario que se conserva en el archivo de Simancas. Capítulo de *laudes e cosas de música*. — H. ANGLÉS, *La Música en la Corte del rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo* (años 1413-1420), en *Spanische Forschungen* 1. Reihe, 8. Band (1939), págs. 346-8. — EDMOND VANDER STRAETEN, *La musique aux pays bas*, t. VII, pág. 349. Inventario de instrumentos pertenecientes a María de Hungría.

3. El laúd normal constaba de ocho trastes, de once cuerdas; cinco órdenes dobles y uno sencillo en la prima. El 6.º, 5.º y 4.º orden eran afinados en octavas; y el 3.º y 2.º, en unísonos. — Aunque COVARRUBIAS dice, en su *Tesoro de la lengua Castellana*, que la vihuela

tiene la prima sencilla, todas las reproducciones de grabados de la época que hemos visto, así como el ejemplar del Museo Jacquemar-André de París, constan de doce clavijas.

4. F. PEDRELL, *Organografía musical*, pág. 50. — H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, cita a un Lope Fernández, *tañedor de la morisca* (o *morysa*). págs. 68, 74 y 78. — Véase también *La Música en la Corte del rey Alfonso V de Aragón, el Magnánimo*, del mismo autor, pág. 352. — CURT SACHS, en su obra *The History of Musical Instruments* (págs. 251 ss.), homologa la guitarra morisca con un instrumento que llama *short lute* (laúd corto), aparecido por primera vez en Irán y transportado a España a través de Persia y Arabia. Aparece con frecuencia en miniaturas del siglo XIII en España, introduciéndose en Europa antes por nuestra Península que por Italia. En el siglo XVI toma el nombre de mandola o mandora. En el mismo criterio coincide HENRI GEORGE FARMER, en sus *Notas sobre la musique arabe*, de Salvador Daniel. — A. SALAZAR, *La M. en la S. E.*, t. III, pág. 477. — MARIA RITA BRONDI, *Il liuto e la chitarra* (Torino, 1926), pág. 81. — MARIO DE SAMPAYO RIBEIRO, *As guitarras de Al-cácer e a «guitarra portuguesa»* (Lisboa, 1936), pág. 22.

5. J. UYS DE NARVÁEZ, *Los seys libros del delphin*. Transcripción y estudio de E. Pujol (Barcelona, 1945), págs. 7 ss. — ADOLFO SALAZAR: «No caben dudas acerca de la similitud entre guitarra y vihuela, por una parte, y entre laúd y vihuela por otra, no sólo porque los tratadistas muestran lo primero en sus grabados con toda claridad, sino porque escritores del momento, como Mateo Alemán, en su curiosa *Ortografía Castellana*, impresa en México en 1609, declara textualmente que la vihuela y el laúd «son todo uno, aunque no en la hechura». (Ver op. cit., t. I, pág. 394.)

laúdes de Flandes y de Italia; y, de tal manera homologaba la vihuela con la guitarra, que determinaba su diferencia por la simple condición de contener o no la prima y el bordón.¹

Entre los instrumentos que pertenecieron a nuestra reina Católica figuran varios *laúdes de costillas*, dos *vihuelas de arco* y otro *laúd viejo* con *ataraceas* (adornos de filetería).² El hecho de que la especificación *de costillas* (duelas o tiras de madera unidas entre sí lateralmente dando incurvación al dorso del instrumento) acompañase o no a la palabra *laúd*, induce a suponer que existirían otros laúdes *sin costillas*, o sea de fondo plano, en cuyo caso podría admitirse que el nombre *laúd* fuese igualmente aplicado a la *vihuela*. Juan Ruiz (siglo XIV), en su famosa relación de instrumentos del *Libro del Buen Amor*, cita la *vihuela de arco* y la de *pénola*, pero no mienta la *de mano*; en cambio, cita la *guitarra latina*, dándonos la impresión de referirse a *aquella*.³ Por tratarse de una exposición organográfica tan minuciosa y de un elemento cuya significación en la música instrumental de ningún modo podía escapar al sagaz poeta, no cabe creer en un olvido, sino suponer que por *vihuela de mano* y *guitarra latina* se designase un mismo instrumento. Fuenllana viene a confirmarlo en cierto modo en el prólogo de su *Orphénica lyra*, declarando que incluye en su libro varias composiciones para *vihuela de quatro ordenes*, a la que comúnmente llaman *guitarra*.⁴

1. FR. J. BERMUDO, *Libro llamado Declaración de instrumentos musicales* (Ossuna, 1555), libro segundo, cap. XXXII.

2. Véase el *Inventario* de instrumentos de la reina Católica, antes citado.

3. F. PEDRELL, *Organografía musical antigua española*, págs. 43-44. — H. ANGLÉS, *La Música en la Corte del rey Alfonso V de Aragón, el Magnánimo*, págs. 23-36. Es muy curioso lo que pasa con el instrumento de cuerda conocido con el nombre de *vihuela*. Ésta, que tan apreciada había sido en España, a lo menos desde el siglo X, desaparece de los documentos de la Cancillería de Aragón desde el siglo XIV y no la encontramos nunca durante el siglo XV. Véase igualmente *La Música fins al segle XIII*, del mismo autor (pág. 90), donde se citan los *laúts guitarrenchs*, entre los instrumentos del palacio del *Infant Joan*, sin que figuren en dicha relación las *vihuelas de mano*.

4. El mismo autor, sin embargo, al empezar la cifra para este instrumento, lo mismo que en la *Tabla del libro sexto*, dice: «Comiença la música de Guitarra», y sólo nombra la vihuela cuando ésta consta de cinco o seis ordenes de cuerdas.

Guitarra y vihuela son dos vocablos distintos que fundamentalmente designan un mismo instrumento. La raíz filológica del primero se remonta a la *kytara* griega de origen caldeoasirio, modificada a través de sucesivas transformaciones orgánicas y nominales en *cithara romana*, en *rota*, *crotta* o *crouth* de los celtas y bretones, que viene a determinarse durante la Edad Media en *guitarra*, *guiterre*, *guiterne*, *githern* y *guitar*. La equivalencia de «cithara» en latín, que da San Isidoro, es el nombre «fidicula» (diminutivo de *fides*), cuya alteración sucesiva en *fithelle*, *vielle*, *virole*, *viola*, *vigola*, *viola*, *viuella*, *vyuela*, *viçuela* termina al fin en *vihuela*. Para Salazar, *vihuela* sería la españolización del término italiano «viola» (véase *La M. en la S. E.*, t. III, página 473), adoptado por los tañedores españoles del XVI con el propósito de dar más elevada significación artística al instrumento y a su arte. Esta sutil deducción, apoyada en amplia y erudita consideración de la vida artísticosocial española del Renacimiento, tiene en su favor el hecho de que no encontramos aplicado el vocablo «vihuela» a la *de mano* hasta fines del siglo XV; pero ¿basta ello para probar tal aserto?

Los cuatro ordenes de cuerdas de que constaba el tipo de guitarra corriente hasta mediados del siglo XVI estaban dispuestos por dos intervalos de cuarta separados por uno de tercera mayor. El tipo de vihuela

común constaba de seis ordenes, distribuídos igualmente en intervalos de cuarta a un lado y otro (agudo y grave), de un intervalo de tercera mayor. Los cuatro ordenes centrales de este instrumento eran, como sabemos por Bermudo, los mismos de la guitarra (ver *Declaración de Instrumentos*, cap. XXXII). «No es otra cosa esta guitarra que una vihuela quitada la sexta y la prima». Al mismo tiempo que la guitarra de cuatro ordenes, se usaban otras de cinco, o sea, con un intervalo más agudo igual al que separa la prima de la segunda cuerda en la vihuela; «Fácilmente esta música se puede tañer en guitarra — dice Bermudo —, si le ponen otra cuerda que esté sobre la prima un diatessaron (cap. XXXII)». En la misma época Fuenllana dedica, en su *Orphénica lyra*, composiciones para vihuela de cinco ordenes, que son los mismos de la vihuela común sin la prima. Hay, pues, entre la guitarra de cinco ordenes y esta vihuela, no sólo una diferencia de tésitura en sus cuerdas, sino también en su disposición interior, ya que en el temple de la guitarra, el intervalo de tercera mayor se encuentra entre las cuerdas cuarta y tercera; y, en la vihuela, entre la tercera y segunda. Es conveniente retener que la guitarra difundida por Europa con el epíteto de española, tiene el temple (si no la afinación o número de vibraciones acústicas) de la guitarra de cinco cuerdas a que alude Bermudo, pero con el cuarto y quinto ordenes doblados a la octava y no al unísono.

Aparte de las diferentes encordaduras, existían en la familia de vihuelas o guitarras como en la del laúd, varios tipos con relación a distintas tésituras. Al mismo tiempo que Bermudo nos habla de vihuelas pequeñas y de una vihuela tenor, Valderrábano incluye en su *Silva de Sirenas* composiciones para dos vihuelas afinadas al unísono y a distancias de tercera, cuarta y quinta (que corresponden, como es natural, a distinto tamaño), y llama a la más aguda «vihuela menor», y a la más grave, «vihuela mayor».

El ejemplar que se conserva en el Museo Jacquemart-André de París (único tenido por auténtico en nuestros días), mide 110 cm. desde el clavijero al borde inferior de la caja armónica; 29 y 31 cm. las partes torácica y abdominal, respectivamente, de la misma caja, y 7 cm. de altura los aros que unen la tapa con el fondo; dimensiones que acusan una tésitura grave, ya que las cuerdas de tal longitud no podían dar la entonación que corresponde a la vihuela común (en Gesolreut o en Are), y menos aún a las de menor tamaño.

Guitarra era entonces la vihuela de cuatro órdenes de cuerdas que al adquirir un orden o dos más, y, como es de suponer, mayor tamaño, era llamada *vihuela*.¹ Lo que le daba esta categoría era, pues, la extensión dilatada de su ámbito, y con ello la posibilidad de contener un tejido interno entre las voces más de acuerdo con la composición contrapuntística de la época.

De ahí puede inferirse que, así como en la Antigua Grecia se concedía a la *kethara* una categoría superior, a pesar de su íntimo parentesco con la lira por ser aquélla preferida en la celebración de actos de mayor solemnidad, así la vihuela era entre nuestros antecesores del Renacimiento, instrumento de la más alta significación artística.²

Esa vihuela plebeya, pues, que el vulgo llamaba guitarra, era tratada de dos maneras: *rasgueada y punteada*.³ El pueblo se servía de ella rasgueándola para acompañar con simples acordes en posiciones fáciles para los dedos, música *golpeada* (como dice Bermudo), o sea en la misma forma con que se tocaba tanto en España como en Italia la *guitarrilla*,⁴ o punteándola cuando las facultades y buen gusto del tañedor se lo aconsejaban y permitían.⁵ Por eso quizá no la desdeñaban los músicos; Mudarra, Fuenllana y Valderrábano lo demuestran incluyendo en sus libros, fantasías, motetes, danzas, contrapuntos y discantes expresamente compuestos para este instrumento.

LA GUITARRA ESPAÑOLA Y EL ALFABETO ITALIANO. — A fines del siglo XVI la inclinación progresiva hacia la monodia acompañada que fué determinando el abandono del trazado contrapuntístico instrumental para dar preponderancia al sentido armónico del acorde, acabó por extinguir el arte vihuelístico propiamente dicho, para refugiarse transfigurado, en la guitarra; pero no en la guitarra de cuatro cuerdas como la de Mudarra y de Fuenllana, sino en una guitarra de cinco órdenes, igual en su disposición interior a la vihuela de cinco (para la cual este último había cifrado dos motetes de Morales, un villancico de Juan Vásquez y seis fantasías en su *Orphenica Lyra*), con la diferencia de que la prima en esta guitarra era sencilla en vez de ser doble, y las cuerdas cuarta y quinta estaban dobladas a la octava y no al unísono.

Esta guitarra-vihuela tenía en sus cuerdas la misma disposición de intervalos que la de Vicente Espinel, a quien algunos escritores atribuyeron la invención de la quinta cuerda. Adopción tal vez, y no invención, que para unos se refiere a la cuerda más

1. En Portugal, donde en el siglo XVI, según Luys Milán, un libro de música en cifra para vihuela de mano podía ser *entendido mejor que en otro lugar*, sigue hoy designándose con el nombre *viola la guitarra española*. Ver MARIO SAMPAIO RIBEIRO, *As guitarras de Alcaçev e a guitarra portuguesa* (Lisboa, 1936).

2. K. SCHLESINGER, *The precursors of the violin family* (William Reeves, Londres, 1910).

3. LUCAS RUIZ DE RIBAYAZ, *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y harpa* (Madrid, 1677), pág. 8, «... para tañer de rasgado, como arrastrando por las puntas de los dedos sobre ellas, con golpe, sea azia abaxo o sea azia arriba, al mismo tiempo que se forman los puntos con la izquierda o herirlas cuando se tañe de punteado, como pellizcándolas».

4. En italiano *guitarriglia*. Ver MARIA RITA BRONDI, *Il liuto e la chitarra* (Torino, 1926). — F. FUJOL, *Encyclopédie de la musique*; Deuxième partie (Paris, 1926), páginas 2006 ss. Para Covarrubias, *guitarrilla* equivale a *guitarra pequeña de cuatro órdenes*. — F. PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, t. II (1909), pág. 179 — MATEO FLECHA, en su ensalada *La Viuda*, se refiere a la guitarrilla en estos términos:

«Y del vulgo en general
Me querello,

Porque tiende más el cuello
Al tin tin de la guitarrilla
Que a lo que es por maravilla
Delicado.»

F. PEDRELL, refiriéndose a Góngora, dice: Se salva de una enfermedad y cura de una antigua pasión, y nos cuenta:

«En mi aposento...
Una guitarrilla tomo,
Que como barbero templo
Y como bárbaro toco.»

(Ver *Cancionero Musical popular español*, t. II, pág. 80).

5. «La distinción tónica entre instrumentos aristocráticos (como la vihuela) y plebeyos (como la guitarra) — dice Salazar en *La Música en la Sociedad Europea* (t. I, pág. 378) — proviene de que, como ocurrió en la poesía de los *Cancioneros*, sus autores elegían lo que les parecía mejor en estas obras coleccionadas para usos señoriales (y que, por la carestía de su confección, no estaban al alcance de todo el mundo); es decir, que se tomaba un poco el rábano por las hojas, pues que nuestros libros de música para canto y vihuela contienen abundantes ejemplos de música popular, popularizada a lo menos, incluso para guitarra, y practicada en todas las clases sociales.»

aguda (prima), y para otros, con más probabilidad de acierto, la más grave (quinta), en razón de su temple.¹

Esta condición, adoptada y difundida por distintos países, valió a la guitarra desde entonces el epíteto de «española»,² llamada así según el doctor Joan Carlos, «por ser más recibida en esta tierra que en las otras».

Los primeros métodos de guitarra que sucedieron en España a los libros de música para vihuela, después de explicar la disposición y afinación de las cuerdas, se limitan a exponer la manera más sencilla de formar los puntos naturales y bemolados (acordes mayores y menores), así como el modo de servirse de ellos para acompañar la voz u otros instrumentos.³ Cada uno de estos puntos así dispuestos es señalado por un número distinto, desde el 1 hasta el 12 para los naturales y otros tantos para los bemolados. En las ediciones que hemos visto van indicados incluso con letras mayúsculas y otros signos, además de otros tantos grabados representando la configuración de las manos con los dedos puestos sobre las cuerdas en los trastes que corresponden a dichos puntos.

Así aparecen en el pequeño tratado de Joan Carlos, doctor en medicina, con el título de *Guitarra Española de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados con estilo maravilloso*, cuya primera edición vio la luz en Barcelona, en el año 1596.⁴

Esta obra, primera en su género que apareció en España, fué reeditada en Lérida, Barcelona, Valencia y Gerona y ampliada, después de la tercera edición, con una explicación en catalán o en valenciano, de los puntos de la guitarra y del modo de templar y ajustar la vandola con ésta. El título del libro fué, desde entonces, *Guitarra Española y vandola⁵ en dos maneras de guitarra Castellana y Cathalana de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados con estilo maravilloso*. A partir de esta fecha, las ediciones que repetidamente fueron suce-

1. Según Nicolás Doizi de Velasco, músico de cámara del señor Infante Cardenal, que conoció en Madrid a Vicente Espinel, la quinta cuerda que añadió a la guitarra sería la *prima*. (Ver su *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección* (Nápoles, 1646.) Sin embargo, Cecilio de Roda dice: «En opinión general, la quinta cuerda grave se la aumentó Vicente Espinel.» (Ver *Ilustraciones del Quijote. Los instrumentos músicos y las danzas*. Madrid, 1905). — ADOLFO SALAZAR, M. I. y D. en las obras de Cervantes, p. 37.

2. PABLO NASSARRE, *Escuela Música* (Zaragoza, 1724), lib. IV, cap. IV, pág. 461: «Las vihuelas sean de siete, seis o cinco órdenes (que es lo que llaman guitarra española)...».

3. JUAN CARLES Y AMAT, *Guitarra española de cinco órdenes* (Barcelona, 1596) Cap. segundo: «Punto de guitarra es una disposición hecha en las cuerdas con los dedos apretados encima de los trastes.»

4. Las ediciones señaladas de esta obra son las siguientes: Barcelona, 1596 (ignórase el editor); Lérida, 1527, Vda. Anglada y Andrés Lorenzo; Barcelona, 1640, Sebastián y Iagme Matevad; Gerona (sin fecha), Joseph Bro, Estamper (aumentada con un *Tractat breu en Ydioma Cathala* que lleva al pie de la portada la inscripción «Imprenta Gabriel Bro a la Riera de San Joan any 1701»); Valencia (sin año de impresión ni nombre de editor, ampliada con el *Tractat breu* en valenciano); Gerona, 1745, Gabriel Bro, impressor del Rey; Valencia, 1758, Vda. de Agustín Laborda.

Según datos biográficos y bibliográficos aportados por don José Vilar de Monistrol y publicados por la *Revista Ilustrada Jorba* (Manresa, marzo de 1925, número 189), al autor de *Guitarra Española y Vandola*, conocido por

doctor Juan Carlos, habría nacido en dicha villa hacia 1572, y sus apellidos paterno y materno serían, respectivamente, *Carles* y *Amat*. Cursó sus estudios de medicina en la Universidad de Valencia, graduándose probablemente en 1595. Terminados los estudios, se estableció en Lérida, ignorándose cuánto tiempo ejerció su profesión en esta ciudad. A partir del 4 de enero de 1618, fué nombrado médico municipal de su villa natal, renovándose periódicamente el contrato hasta concedérsele en 1639, «por el resto de su vida, si así lo desease». La primera edición de su *Guitarra Española de cinco órdenes la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y bemolados con estilo maravilloso*, fué publicado en Barcelona en 1596, y no en 1586 como generalmente se ha supuesto, conociéndose varias otras ediciones estampadas en la misma ciudad y en las de Lérida y Valencia, siendo la última, una imprenta en Gerona por Gabriel Bro, en 1745. (En la Biblioteca Central de Barcelona existe un ejemplar de la edición valenciana de 1578.) Falleció el 10 de febrero de 1642 y fué sepultado en la iglesia de Monistrol, delante del antiguo altar de San Juan. La plaza más importante de dicha población lleva desde hace unos años el nombre del doctor Juan Carles Amat.

5. PABLO MINGUET E IROL, op. cit., *Reglas y advertencias generales para enseñar el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usados* (Madrid, 1753). «El tiple se tañe como la guitarra. La Vandola quasi lo mismo, pero tiene un orden más.» Para A. Salazar, *vandola* sería derivado de *mandola* y *mandora*, «un laud de once cuerdas según lo detalla Mersenne». Ver *La música en la Sociedad europea*, t. I, pág. 381, y t. III, páginas 472 y 479.

diéndose, hasta la que fué impresa por Agustín Laborda, en Valencia, en el año 1758 (116 años después de la muerte del autor), todas llevan el mismo título y contienen en la parte de texto en catalán o valenciano, además de la cifra correspondiente a los puntos naturales y bemolados, dos láminas de *manechs y mans* (mastiles y manos), en las que aparecen dibujados los dedos y las manos en la postura que conviene a cada punto, acorde o «posición» (como se diría hoy en término vulgar). Estos dibujos, distribuidos en veinte casillas (por considerar inútiles los cuatro restantes), además de figurar en ellas el número que corresponde a la «Tabla de puntos» de las ediciones anteriores, va señalado también con una letra mayúscula del alfabeto.

Cuando después que la guitarra de cinco órdenes fué designada fuera de España con el epíteto de «española», todos los libros de música que aparecieron tanto en la Península como en Italia y Francia fueron a base de esa clave de puntos naturales y bemolados, a la que se dió el nombre de «Alfabeto italiano».¹ La admisión, cada vez más libre, de *puntos semitonados* (acordes menores *mayorizados*) y *falsos* (disonantes), fué ensanchando los límites de dicha clave, a la vez que los autores iban rivalizando en ofrecer «tablas» y «laberintos» ingeniosos para su transposición.²

Aunque la invención de este «Alfabeto» haya sido atribuida a Girolamo Montesardo, por ser el primer autor italiano que lo incluye en su *Intavolatura per sonare li balleti sopra la chitarra Spagnola* (Bologna, 1606),³ no debemos olvidar que en el tratadillo del doctor Juan Carles y Amat (o Joan Carlos), publicado diez años antes, sobre aludir a los puntos conocidos vulgarmente por *cruzado mayor* y *cruzado menor*, *vacas altas* y *vacas baxas* y *punte*, expone una tabla ingeniosa de su invención, basada en una numeración equivalente al abecedario posterior que partiendo del mismo acorde procede por ciclo de cuartas ascendentes.

El *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español compuesto por Luys de Briçneo* (o Briceño) y *presentado a Madama de Chales*, impreso por Pierre Ballard, en París (1626), presenta igualmente los puntos o *acuerdos* cifrados con letras según la tablatura francesa, pero representados por números sin corresponderse con los del doctor Joan Carlos ni observar el mismo orden progresivo que rige para éstos.⁴

En la «Intavolatura» de Montesardo se indica ya la dirección que hay que dar a la mano hacia arriba o hacia abajo, para la ejecución del rasgueado («*batterie*» o «*accord rabattu*» en francés, «*battuta* o *repicco*» en italiano) y su distribución adecuada al aire al cual se aplica. Foscarini (el Académico Caliginoso detto il furioso) es el que en *I quattro libri della Chitarra Spagnola* (1626) intercala ya el punteado al rasgueado en la forma que siguen los guitarristas posteriores.

PREFERENCIAS ATÁVICAS. — A pesar de todas las excelencias atribuidas a Ziryab,⁵ que en el siglo IX fascinaba en Córdoba la fastuosa Corte de Abderramán II pulsando con uñas de águila las cuerdas de tripa de cachorrillo de león⁶ que usaba en su laúd, las preferencias de los cristianos españoles por la sonoridad y forma de los instrumentos de

1. Ver GASPARD SANZ, *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza* (Herederos de Diego Dormer, Zaragoza, 1697).

2. Véase misma obra, *Regla sexta para formar las falsas y puntos más dificultos y extravagantes de la guitarra que contiene el segundo Laberinto*.

3. F. J. FETIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2^{ème} édit., t. II, página 388. Ver MARIA RITA BRONDI, op. cit., y *Encyclopédie de la musique*, Deuxième partie, página 2006.

4. PABLO MINGUET E IROL (op. cit.), refiriéndose al alfabeto de puntos, dice: «Estos números son al estilo castellano. Las letras son al estilo italiano y los números con *n* y *b*, al catalán y es el mejor.» Da como afinación de la guitarra *la, re, sol, si, mi* y ejemplos de jota por cruzado y Fandango por *patilla*, que es la *M* (mediación en 2.^o traste: *la mayor*).

5. JULIÁN RIBERA, *La música árabe y su influencia en la española*, pág. 157.

6. MARIUS SCHNEIDER, *El origen musical de los animales, símbolos en la Mitología y la Escultura antiguas* (Barcelona, 1946), cap. I.

2. — Instituto Español de Musicología

origen grecorromano nunca llegaron a ceder. Todos sabemos que en ciertas regiones de nuestra Península se ha localizado el uso de instrumentos típicos que dan a su música popular una sonoridad característica. Curt Sachs observa que los pueblos mediterráneos han preferido siempre los instrumentos de cuerdas pulsadas a los de arco.¹ Ninguna de las obras de música impresa en España en los siglos XVI y XVII contiene composiciones para laúd propiamente dicho. Las cifras impresas para instrumentos de cuerdas pulsadas sólo son para vihuela, arpa o guitarra. Cabría suponer que, dada la semejanza entre laúd y vihuela por la disposición interna de sus intervalos, a pesar de pequeñas variantes entre el número de cuerdas y de trastes, quedase sobreentendido que la misma cifra fuese aplicable a ambos instrumentos.²

Nuestros tañedores de vihuelas, pues, hermanos en arte de los laudistas extranjeros, conservaron preferencias en la sonoridad de sus instrumentos, que, en razón de su forma y de la disposición de sus cuerdas y de su ámbito normal, tenían que diferir sensiblemente de los usados por aquéllos.

CIENCIA Y ESPÍRITU DE LOS VIHUELISTAS. — El intercambio de música instrumental entre las Cortes y casas señoriales de Francia con las de España, así como la presencia de cantores e instrumentistas franceses en las capillas de Aragón y de Castilla, tenían que contribuir eficazmente al conocimiento de las nuevas tendencias de la escuela franco-flamenca del siglo XV entre nuestros vihuelistas.³

Del mismo modo el florecimiento del arte alcanzado en el siglo XV bajo Fernando I de Aragón en Nápoles, en cuya Corte no podía faltar la presencia de cantores e instrumentistas españoles, así como la permanencia en Italia de músicos tan eminentes como Ramos de Pareja y Juan del Encina, había de determinar una mutua influencia y alineamiento técnico y estético entre los laudistas y vihuelistas de ambos países.

«Desde el siglo XV — dice Barbieri — ya estaba en España la técnica del arte músico a la misma altura que en las naciones de Europa más adelantadas, y con la ventaja de la *expresión* desdeñada por los flamencos, que hacían consistir la excelencia de sus obras únicamente en los artificios del contrapunto, con todo su aparato de cánones y fugas ya fuesen o no congruentes al espíritu y letra de la composición.»⁴

La música instrumental, reflejando en su contextura la polifonía vocal, se hallaba bifurcada como ésta en las dos ramas sacra y profana. Ya en la Edad Media, vihuelistas, laudistas y guitarristas cultivaban la música solamente instrumental o concertada con otros instrumentos y la vocal acompañada. Su actividad se movía entre la Corte y el pueblo; éste les ofrecía su musa fecunda y vigorosa, y aquélla les exigía ciencia y altura de ingenio. El espíritu de ansiedad, por nuevos horizontes que respiraba el ambiente hispánico de su época, se ve reflejado en la variedad de formas, desarrollo técnico e impulso personal de su obra. Son los iniciadores de ese trascendental período para el arte, en que el rigor de los preceptos teóricos cede a las inclinaciones naturales del espíritu sensible para humanizar cada vez más el sentido emotivo de la belleza estética.

El renacimiento intelectual había hecho regresión al clasicismo grecolatino. A la saturación de polifonismo vocal e instrumental, le fué opuesto el sentido monódico recitativo más de acuerdo con la tragedia griega.

1. CURT SACHS, *The History of Musical Instruments*, pág. 316: «the Mediterranean peoples have always preferred plucking to bowing, as testified by many medieval sculptures of plucked fiddles in Spain and Italy».

2. A. SALAZAR, «El arte del laúd se practicaba también en Italia sobre la guitarra, que en esta época se deno-

minaba allí «viola». (M. I. y D. en las Ob. de C., pág. 29.)

3. H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, pág. 99.

4. Borrador de una carta del maestro Barbieri a su amigo F. Pedrell (14 de agosto de 1893). Madrid, B. N., Legajo de Barbieri, ms., 14020 (219). Vid. H. ANGLÉS, *Historia de la Música*, de J. Wolf, pág. 326.

Se cantaba una sola voz en los madrigales y se ejecutaban las otras partes en el laúd o en la vihuela. Las frotolas a cuatro voces eran así tratadas.¹ El citaredo olímpico, convertido en trovador o ministril de la Edad Media, encontró sus dignos descendientes en los laudistas y vihuelistas de los siglos xv y xvi; y, la canción vulgar, revestida de los más altos honores por el arte, dió lugar a la monodia acompañada, gracias a la ingeniosa disposición organográfica de los instrumentos policordios, y en especial de la vihuela de mano y del laúd, armónicamente capaces, sugestivamente expresivos, proporcionados en su sonoridad con la voz humana y fácilmente manejables para poder estar igualmente en contacto con la sencilla gente del pueblo que con la nobleza en los salones regios de la Corte.²

El impulso que l'Ars Nova había dado al espíritu de invención, a la facultad expresiva y al estilo personal, unido al desarrollo creciente de la técnica instrumental de los laudistas y guitarristas italianos y franceses de fines del siglo xv y principios del xvi, ofreció a nuestros vihuelistas la dilatada órbita de horizontes, propia a desenvolver sus creaciones. Antes que Caccini, en 1589, fuese considerado el creador del *nuevo estilo* por la compenetración de su música con el sentido del lenguaje,³ los vihuelistas hispánicos habían prácticamente derribado ya el muro invisible que separaba la poesía de la música, dando a las voces — como quería Ronsard — *el justo peso de su gravedad*,⁴ o consiguiendo que fuesen, como aconseja Bermudo y define Espinel, «tan hijas de los mismos conceptos que los vayan desentrañando».⁵

Su técnica firme y en muchos casos audaz les permite malabarear con el contrapunto entre glosas y diferencias sobre las seis cuerdas dobles. La polifonía vocal apenas si logra contener, con sus férreas normas, la emoción que pugna por imponer sus fueros. Su lema es mucho espíritu en poca materia. Y el canto y la danza del pueblo les brinda ese tesoro de canciones y de ritmos que son esencia pura del alma española de su tiempo.⁶

La íntima conexión existente entre las diferentes manifestaciones de la música instrumental en el período renacentista, justifica la influencia que nuestros vihuelistas ejercieron sobre los tañedores de tecla hispánicos, y con el valioso aporte de éstos, sobre el desarrollo histórico de la música universal.⁷

AMBIENTE HISPÁNICO DE LA ECLOSIÓN VIHUELÍSTICA. — El momento histórico en que empieza a darnos la imprenta las obras de música para vihuela es el período de sosiego que sigue a la sangrienta convulsión de las comunidades de Castilla, después

1. J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde* (Leipzig, 1919). Vgl. nur die Tablaturen von Franciscus Bossinensis (Venetiis per Oct. Petrutium 1509) die «Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Carra con Tenori et Bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto». ALFRED EINHORN, *The Italian Madrigal* (Princeton, New Jersey 1949). «The procedure used by Francesco Bossinensis, in 1509, in its transpositions of four part frottole for the lute, the alto is deliberately suppressed and, for the accompaniment, the tenor and bass parts are simply put into tablature.»

2. LIONEL DE LA LAURENCIE, *Chansons au luth et Airs de Cour français au XVI^e siècle* (Publications de la Société Française de Musicologie, Paris, 1934). — F. PEDRELL: «El origen de las formas instrumentales modernas, las de la música pura o sinfónica, lo mismo que las monódicas acompañadas, ha de buscarse en estos curiosos tratados de cifra.» (Vid. *Cancionero Musical Popular Español*, t. I, año 1922, segunda edición, pág. 111.)

3. A. SALAZAR, *La música en la sociedad europea*,

t. II, pág. 50. FABIO FANO, *La Camerata Fiorentina. Vincenzo Galilei*. Ricordi (Milano, 1934).

4. CONSTANTIN PHOTIADES, *Ronsard et son auth*, (Paris, 1925), pág. 12.

5. VICENTE ESPINEL, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, Barcelona, 1881 t. II: Relación tercera. Descanso v.

6. Sólo un conocimiento incompleto de la obra vihuelística puede justificar el criterio de Cecilio de Roda cuando dice que: «De carácter español, de lo que ha constituido y sigue constituyendo nuestra fisonomía típica en la música popular, no hay en los vihuelistas absolutamente nada; la frescura y el perfume de lo creado por el pueblo les es ajeno del todo, bien porque no existiera, bien, y esto es lo más probable, porque lo menospreciaran.» (Vide CECILIO DE RODA, *Ilustraciones del Quijote. Los instrumentos músicos y las danzas*, dos conferencias dadas en el Ateneo de Madrid en el año 1905, pág. 28).

7. Vide SANTIAGO KASTNER, *Música hispánica*, págs. 28 ss.

de la conquista de Granada y del descubrimiento de América. El afán de desarrollo y elevación en todos los órdenes de la vida marca su apogeo. La intrepidez que agita la erudición filosófica, científica y literaria, el arte, las finanzas y el refinamiento de las costumbres sociales, ha logrado penetrar intensamente en la intelectualidad ibérica, y surgen los genios de su gloria universal. Una misma luz baña todas las frentes. Erasmo no encuentra en su tiempo quien sea dignamente comparable a Luis Vives. Sobre las predicaciones platónicas de Marcilio Ficino se elevan la Mística de Ávila y San Juan de la Cruz. Los endecasílabos de Garcilaso y de Boscán, forjados en el yunque de las nuevas formas poéticas, lejos de obstruir la genuina expresión hispánica, la vivifican y afirman. Los trazos que armonizan la dulzura expresiva en las figuras de Rafael con los risueños valles, prados y colinas que les dan espacio y lejanía, se espiritualizan en los lienzos del Greco y se ensombrecen de dolor en los de nuestro Ribera. El buril con que Berruguete estrema troncos y moldea piedras, y los trazos que proyectan la octava maravilla al pie del Guadarrama, son movidos por un mismo ritmo de corazón y un mismo impulso espiritual; mientras Morales y Guerrero olean, con místicos efluvios, las naves de los templos, y manos hábiles tañen los monacordios o puntan en la vihuela viejos romances y fantasías para solaz de príncipes y magnates, mozos y mozas cantan y bailan al son de chirimías, panderos y guitarras; pero el glorioso hidalgo cervantino entonará su romance a Altisidora¹ con la vihuela, quizá por *la semejanza y conformidad que el sonido de la cuerda tiene* — según Narváez — *con el sentido humano, por ser de carne*.²

Con la Capilla de Carlos V visitan nuestra Península compositores tan famosos como Gombert, Crequillon, Mouton, Payen y otros de la escuela francobelga,³ mientras la Emperatriz, rodeada de músicos españoles que Felipe II conserva después en su reinado,⁴ va dando lugar a esa generación, cuya figura cumbre es Tomás Luis de Victoria, y que había de ser para la música hispánica su más gloriosa significación histórica.

Las costumbres palaciegas de Nápoles y Sicilia, así como las de las Cortes de Urbino y de Florencia infiltradas en España por el intercambio de relaciones políticas, intelectuales y comerciales entre los dos países, tuvieron en la persona del Conde Balthasar Castiglione, su más ilustre y eficaz embajador. En la pequeña Corte de Valencia, Fernando de Aragón, Duque de Calabria y su esposa la ex reina Germana de Foix, daban fiestas magníficas en su Palacio real y en el de Liria «renovando las cortes de Amor (según Castañeda), con dejos marcados del poético gentilismo».⁵ En ese ambiente de ostentación, derroche, refinamiento y señorío en que las proezas de ingenio y valentía contrabalanceaban en parte las costumbres licenciosas, las artes recibían liberal apoyo. Así, don Luys Milán, árbitro en esa vida cortesana, pudo ver impreso su libro *El Maestro*, primera obra de música en cifra para vihuela de mano, que se publicó en Valencia el año 1536.

En el regio Palacio que los Duques del Infantado habían levantado en Guadalajara, donde se educó nuestro Alonso Mudarra, el humanismo renacentista había igualmente sentado sus dominios. El cuarto Duque, don Iñigo López, de noble generosidad para las ciencias y las artes, dedicó gran parte de su tiempo al estudio y comentario de las obras filosóficas y literarias más famosas de la Antigüedad. El 13 de noviembre de 1543 tuvo lugar en Salamanca la accidentada boda del príncipe Don Felipe con la gentil prin-

1. MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*. Segunda parte, cap. XII, página 42 v.: «Pero escucha; que, a lo que parece, templando está vn laud, o viguela, y segun escupe, y se desembaraça el pecho, dene de prepararse para cantar algo».

2. LUYA DE NARVÁEZ, *Los seys libros del del-*

phin. (Valladolid, 1538.) *De los tonos y claves*.

3. H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, págs. 22, 53, 58 ss.

4. H. ANGLÉS, misma obra, págs. 19 ss.

5. VICENTE CASTAÑEDA, *Revista de Arch., Bibl. y Mus.*, t. XXV, 1911, pág. 268.

cesa Doña María de Portugal,¹ y en ese día, el más feliz de su vida quizá, acompañó la vihuela el ritmo alegre de su corazón, sin presagiar que poco después el mismo instrumento, uniéndose a la voz y al pensamiento lírico, expresaría en grávida elegía, el dolor sentido por su temprana muerte.

LA PRODUCCIÓN INSTRUMENTAL. — *Tres libros de música en cifra para vihuela* es el título de la obra de Alonso Mudarra, que por orden cronológico ocupa el tercer lugar entre las de su género impresas en España durante el segundo tercio del siglo XVI. Fue publicada diez años más tarde que *El Maestro*, de Luys Milán, y ocho después de la edición de *Los seys libros del delphin*, de Luys de Narváez.

El 28 de julio de 1547 (ocho meses más tarde) apareció en Valladolid el libro *Silva de Sirenas*, de Enríquez de Valderrábano, preparado por su autor durante doce años; a este trabajo sucedieron, en 1552, el *Libro de música de vihuela*, de Diego Pisdador, y en 1554, la *Orphénica lyra*, de Miguel de Fuenllana; a las que siguieron, sucesivamente, el *Libro llamado Declaración de Instrumentos musicales*, de Fray Juan Bermudo (1555);² el *Libro de cifra nueva*, de Luys Venegas de Henestrosa (1557); el *Arte de tañer fantasía*, de Fray Tomás de Sancta Maria (1565); *El Parnaso*, de Esteban Daça (1576), y las *Obras de música para tecla, harpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón (1578). Otras obras tan importantes como son las de Salinas (1577),³ Diego Ortiz⁴ y Mateo Flecha⁵ impresas fuera de España, vienen a dar esplendor con las de otros autores aún, a la magnífica eclosión de música instrumental producida en España durante el siglo XVI.

El hecho significativo de que la edición de música instrumental en nuestro país fuese iniciada con la publicación de obras para vihuela, guitarra y canto acompañado de vihuela, a semejanza de lo que ocurría en Italia y otros países con el laúd, demuestra el favor que este género de música y los instrumentos para los cuales era destinada gozaban, en el ambiente musical de Europa. La edición de libros en general era difícil y costosa en tales tiempos; sólo con la generosa ayuda de algún mecenas podía ver un autor editado su trabajo cuando éste no ofrecía, por su contenido o por el prestigio de su firma, un lucrativo resultado.⁶

Tales circunstancias, unidas a la limitación de materiales útiles para la grabación de música en las imprentas de España, debieron contribuir, sin duda, a que quedasen sin imprimir las composiciones de vihuelistas tan celebrados como López de Baena, Guzmán, Hernando de Jaén, Martín Sánchez, Santiago Pérez, Torres Barroso, Macotera, Lucas de Matos, Gaspar de Torres, Baltasar Ramírez, Diego del Castillo, Francisco Aguyles, Pedro de Madrid, Manuel Rodrigues de Portugal, Francisco Cardona, Pedro Bravo, Julio Severino y posiblemente otros que habiéndose destacado por sus méritos, es de suponer serían de valor inestimable.⁷

El contenido de las obras anteriormente citadas bastaría para dar cuenta del

1. J. M. MARCH, S. J., *Niñez y juventud de Felipe II* (Madrid, 1912). — SANTIAGO NADAL, *Las cuatro mujeres de Felipe II* (Barcelona, 1944), págs. 28 ss. — H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, págs. 89 ss.

2. Precedido de seis años por el *Arte tripharia de musica*, del mismo autor.

3. *De musica libri septem*.

4. *Tratado de glosas sobre cláusulas* (Roma, 1553).

5. *Libro de música de punto* (Praga, 1581). — Vide H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, pág. 45.

6. LUDWIG PFANDL, *Cultura y costumbres del pueblo español, de los siglos XVI y XVII*. Introducción al Siglo de Oro (Edit. Araluce, Barcelona, 1929), págs. 187 ss. — RUIZ DE RIBAYAZ, op. cit., pág. 17: «hasta que mediante Dios se impriman mayor cantidad de cifras escogidas...» Ver

H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, pág. 29.

7. Ver FRANCISCO VINDEL, *Solaces bibliográficos* (Instituto Nacional del Libro Español, Madrid, 1942), págs. 85 ss. — SANTIAGO KASTNER, op. cit., pág. 208. — FRANCISCO PACHECO, *Descripción de verdaderos retratos*. — F. A. BARBIERI, Mss. B. N., Apuntes de D. P. de Gayangos: «... En la vihuela murió poco ha Guzmán que hazia hablar las cuerdas... Agora bive Torres Barroso, natural de Salamanca, admirable en la composición desta música y el milanés que en el mesmo arte no tiene igual. Vive también Macotera, varón de excelente ingenio en la vihuela: y es tan maravilloso compositor, y tan estudioso, que tañe en quatro cuerdas en la vihuela con tantas diferencias y armonía y con tanto acompañamiento que admira en los que lo oyen...»

panorama que ofrecía la música instrumental de la época en sus principales aspectos, como la intelectualidad propia de la atmósfera musical en que se desenvolvía y afirmaba. El repertorio vihuelístico es ya por sí solo la demostración plena de una exuberante floración. Aparecen en él composiciones originales y adaptaciones instrumentales de obras vocales pertenecientes a los dos géneros: sacro y profano. Cada uno de ellos se ve profusamente tratado para *vihuela* o *dos vihuelas*; para *vihuela y canto* a una o dos voces, y para *guitarra* o *canto acompañado de guitarra*, abarcando la variedad de formas siguientes: Motetes, Partes de Misa, Misas enteras, Himnos y Psalmos, según la versión original o libremente glosados; Fantasías, Tientos, Madrigales, Fabordones, Dúos, Contrapuntos, Diferencias, Glosas, Fugas, Danzas, Sonetos y Villanescas instrumentales para vihuela o guitarra, y Romances, Canciones, Danzas, Sonetos, Villanescas, Versos, Sonadas, Strambotes, Endechas, Proverbios, Ensaladas y Villancicos para voz acompañada de uno u otro de los citados instrumentos.

Abundan en este contenido las adaptaciones de obras vocales cuyos autores nacionales son: Juan de Basurto,¹ Juan Bernal,² Rodrigo Ceballos,³ Mateo Flecha (el viejo),⁴ Pedro Guerrero,⁵ Francisco Guerrero,⁶ Cristóbal Morales,⁷ Juan Navarro,⁸ Pedro Ordóñez,⁹ Diego Ortiz,¹⁰ Ravaneda,¹¹ Sepúlveda,¹² Andrés de Silva,¹³ Juan Vásquez¹⁴ y Andrés Villalar,¹⁵ así como las de los extranjeros Jacques Archadelt,¹⁶ Noel Bauldoin,¹⁷ Simon Buleau,¹⁸ Confesta,¹⁹ Thomas Créquillon,²⁰ Antoine Févin,²¹ Mathieu Gascogne,²² Nicolas Gombert,²³ Jacquet,²⁴ Josquin des Prés,²⁵ Laurus,²⁶ François de Layolle,²⁷ Lhéritier,²⁸ Loyset (Piéton

1. PISADOR, *Libro de música de vihuela*, «Duuu com-pleventur» a quatro; fol. 79: «Angelus Domini», a quatro, fol. 83. — ESTEBAN DAÇA, *El Parnaso*: «Angelus Domini» a quatro, fol. 69.

2. FUENLLANA, *Orphenica lyra*: «A las armas moriscote», fol. 145.

3. ESTEBAN DAÇA, op. cit., *Villanescas*, a quatro, fols. 84, 91 v. y 93.

4. FUENLLANA, op. cit., *Dúo*, fol. 2; *Villancicos* a quatro, fols. 138, 139 y 140; *Ensaladas*, «Jubilare», «La bomba» y «La Justa», fols. 146, 149 y 154.

5. Cf. misma obra: *Sonetos y Madrigales*, fols. 123 a 130. — F. DAÇA, op. cit., *O beata María*, a quatro, fol. 45.

6. Cf. misma obra: *Dúos*, fol. 3; *Pangelingua* a tres y a quatro, fols. 94, 95 y 96; *Villancicos* a quatro, fols. 143 y 144. — F. DAÇA, op. cit., *Villanescas* a quatro, fols. 83 y 87 v.; *Ave María*, fol. 49.

7. VALDERRÁBANO, *Silva de Sirenas*: *Motete* a quatro, fol. 15; *Motetes* a cinco, fols. 46 y 49; *Motetes* a seys, fols. 50 y 61; *Canción*, fol. 92. — PISADOR, op. cit.: *Descendit angelus* a quatro, fol. 82. — FUENLLANA, op. cit.: *Dúo*, fol. 2; *Partes de misa* a tres, fols. 5 al 13; *Motetes* a quatro, fols. 30, 40, 47 y 55; *Motetes* a cinco, fols. 63, 64, 67 y 77; *Partes de misa* a seys, fols. 81, 86 y 91; «De Antequera sale el moro», fol. 145; *Dos partes de misa* (para vihuela de cinco órdenes), fol. 158.

8. Cf. DAÇA, op. cit.: *Villanescas* a quatro, fols. 85 v. y 89; *Villancico* a quatro, fol. 99.

9. Cf. misma obra: *Sonetos*, fols. 75 y 77.

10. Cf. VALDERRÁBANO, op. cit.: *Motetes*, fols. 31 y 32.

11. Cf. FUENLLANA, op. cit.: *Villancico* a quatro, fol. 141.

12. Cf. VALDERRÁBANO, op. cit.: *Motete* a quatro, fol. 10.

13. Cf. FUENLLANA, op. cit.: *Motete*, fol. 32.

14. Misma obra, *Canción*, fol. 41. — PISADOR, op. cit.: *Villancicos*, fols. 10, 11 y 12. — FUENLLANA, op. cit.: *Villancicos* a tres y a quatro, fols. 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 144, 159 y 193.

15. Cf. DAÇA, op. cit.: *Villanescas* a quatro, fol. 90 v.

16. Cf. VALDERRÁBANO, op. cit.: *Canción*, fol. 40. — Cf. FUENLLANA, op. cit.: *Strambotes*, fols. 113 y 119.

17. Cf. VALDERRÁBANO, op. cit.: *Fantasia* sobre un *Pieni* de dicho autor, fol. 34.

18. Cf. DAÇA, op. cit.: *Seis Motetes*, fols. 52, 54, 57, 62, 64 y 67.

19. Cf. FUENLLANA, op. cit.: *Strambote* a cinco, fol. 114.

20. Cf. DAÇA, op. cit.: *Motetes* a quatro y a cinco, fols. 35 y 38; *Canciones francesas* a tres x a quatro, fols. 101 y 112.

21. MUDARRA, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Glosa sobre el primer Kyrie de la Misa de este autor que va sobre Ave María, libro II, fol. 18.

22. Cf. FUENLLANA, op. cit.: *Motete*, fol. 25.

23. Vide NARVÁEZ, *Los seys libros del delphin: Canciones*, fols. 42 y 44. — Cf. MUDARRA, op. cit.: *Motete*, lib. III, fol. 4. — Cf. VALDERRÁBANO, op. cit.: *Motetes* a quatro y a cinco, fols. 5, 6, 9, 13 y 45. — Cf. PISADOR, op. cit.: *Motetes* a quatro, fols. 75 y 79; *Motete* a ocho, fol. 85. — Cf. FUENLLANA, op. cit.: *Motetes* a quatro y a cinco, fols. 27, 37, 42, 45, 50, 52, 65, 70, 71 y 72.

24. Cf. VALDERRÁBANO, op. cit.: *Motete* a quatro, fol. 12; *Motete* a cinco, fol. 13.

25. Cf. NARVÁEZ, op. cit.: «Mille regrés» (Canción del Emperador), fol. 41; *Partes de Misas*, fols. 34, 35, 36 y 39. — Cf. MUDARRA, op. cit.: La postrera parte de la Gloria de la Misa de «Paysan regrés», lib. I, fol. 10; *Pleni* de la misma Misa, a tres, fol. 12; el primer Kyrie de la Misa de Beata Virgine, lib. II, fol. 3; Kyrie de una Misa que va sobre *Pangelingua*, glosada, lib. II, fol. 9; *Benedictus* de la Misa de *I.a Sol, Fa, Re, Mi*, glosado, lib. II, fol. 12; *Cum Sancto Spiritu* de la Misa de Beata Virgine, glosado, lib. II, fol. 22. — Cf. VALDERRÁBANO, op. cit.: *Motetes* a quatro, cinco y seys voces, fols. 17, 51, 57, 60 y 61; *Partes de Misa*, fols. 84 y 85; *Dúos*, fols. 86 y 87. — Cf. PISADOR, op. cit.: Misas de *Hércules* y sobre *Fa, Re, Mi, Re* (para canto y vihuela), fols. 31 al 41, Misas de la Fuga, de *Super voces musicales*, de *Sol, Fa, Re*, de *Gaudeamus*, de *Ave Maris Stella* y de *Beata Virgine* (para vihuela sola), fols. 41 al 67; *Motetes*, fols. 75 y 78 y 81; *Sauve* a cinco voces, fol. 84. — Cf. FUENLLANA, op. cit.: *Dúos*, fols. 1 y 4; *Motetes* a cinco y a seys, fols. 73, 85 y 86; *Partes de Misas*, fols. 90, 91, 92 y 93.

26. Cf. FUENLLANA, op. cit.: *Strambotes* a quatro, fols. 116 y 116 v.

27. Cf. VALDERRÁBANO, op. cit.: *Motete* a quatro, fol. 5.

28. Cf. FUENLLANA, op. cit.: *Motete* a quatro, fol. 18.

Compère),¹ Lupus,² Maillart,³ Jean Mouton,⁴ Jean Richafort,⁵ Vincenzo Ruffo,⁶ Philippe Verdelot⁷ y Adrian Willaert,⁸ gracias a lo cual, algunas de ellas, dignas del mayor interés por su significación étnica, histórica y artística, han podido ser transmitidas hasta nuestros días.

En ninguno de los libros de música cifrada para vihuela o guitarra aparecen adaptaciones de obras instrumentales de autores nacionales ni extranjeros.

El contenido de las composiciones para canto y vihuela consta, en su parte literaria, de poesía mística, amorosa, pastoril, dramática, histórica o picaresca. Algunas de ellas han podido ser conocidas gracias a estas versiones vihuelísticas. Su conjunto constituye un valioso aporte al cancionero general de nuestra poesía lírica renacentista.

Cuando el impresor extremeño Francisco Díaz Romano terminó de imprimir *El Maestro*, de Luys Milán, en Valencia, el 4 de diciembre de 1536,⁹ habían aparecido en Italia, editados por Ottaviano Petrucci, los libros de *frotolas* para laúd, de Francesco Spinaccino (1507), Juan Ambrosio d'Alza (1508), Francesco Bossinensis (1509), Bartolomio Tromboncino y Marchetto Cara; en Francia, las *Dix huit basses dances* y la *Tres breve et familière introduction*, de Pierre Attaignant (París, 1529); y en Alemania, las *Tabulaturas*, de Sebastián Virdung (Basel, 1511), Arnolt Schlick (Meutz, 1512), Hans Judenkünig (Viena, 1523), Martín Agrícola (Wittenberg, 1529) y Hans Gerle (Nuremberg, 1532).¹⁰

El mismo año en que fué impresa la obra de Luys Milán aparecieron en Italia los primeros libros de *Intabolatura di Liuto de diversi*, de Francesco da Milano, y el de *Intavolatura de li madrigali di Verdelotto de cantare e sonare nel liuto*, de messer Adriano (Venecia, 1536); y en Alemania, el *Sin Newgeordent Kunslich Lautenbuch*, de Hans Newsidler (Nuremberg, 1536), cuatro años después del *Musica Teutsch* de Hans Gerle.

Hasta fines del siglo XVI y principios del XVII no aparecen en Inglaterra las obras para laúd de John Dowland, Thomas Morley, Thomas Campion, W. Barley, Philippe Rosseter; y no es hasta 1576 cuando aparece el *Musick's monument*, de Thomas Mace.

La labor trascendente de los laudistas europeos, prolongada hasta Bach y sus coetáneos, adquiere su máximo apogeo en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII. La obra de nuestros vihuelistas se manifiesta en el segundo tercio de aquel siglo, con un arte saturado de experiencia, impregnado del más arraigado sentido étnico y de fuerza espiritual, animado de precursoras y felices iniciativas.¹¹

1. Cf. VALDERRÁBANO, op. cit.: *Motetes a quatro y a cinco*, fols. 10 v., 11 y 15.

2. Misma obra: *Motetes*, fols. 8 y 28. — Cf. FUENLLANA, op. cit.: *Motetes a quatro*, fols. 14 y 23.

3. Cf. DAÇA, op. cit.: *Motete a quatro*, fol. 43.

4. Cf. VALDERRÁBANO, op. cit.: *Parte de Misa*, fol. 83. — Cf. PISADOR, op. cit.: *Motete a quatro*, fol. 80.

5. Cf. NARVÁEZ, op. cit.: *Canción*, fol. 45. — Cf. DAÇA, op. cit.: *Motete*, lib. II, fol. 71.

6. Cf. VALDERRÁBANO, op. cit.: *Motete a cinco*, fol. 18.

7. Cf. VALDERRÁBANO, op. cit.: *Motetes*, fols. 7, 8, 30 y 31; *Canciones*, fols. 35, 37, 38, 39 y 41. — Cf. FUENLLANA, op. cit.: *Motete a cinco*, fol. 61; *Strambotes a cinco*, fols. 112 y 114; *Strambotes a quatro*, fols. 117 y 118.

8. Cf. MUDARRA, op. cit.: *Pater Noster*, Motete I, lib. III, fol. 1. — Cf. VALDERRÁBANO, op. cit.: *Motetes a cinco*, fols. 16 y 17; *Petite camusette*, fol. 47, *Pater Noster a seys*, fol. 53; *Canción a seys*, fol. 55. — Cf. PISADOR, op. cit.: *Ave María a quatro*, fol. 76; *Pater*

Noster a quatro, fol. 77. — Cf. FUENLLANA, op. cit.: *Ave María*, fol. 35.

9. JOSÉ ENRIQUE SERRANO Y MORALES, *Diccionario de las Imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico hasta el año 1868*. (Edit. F. Doménech, Valencia, 1898-99), páginas 106 ss.

10. JOHANNES WOLF, *Handbuch der Notationskunde* (Leipzig, 1919), II, págs. 35 ss. — ADRIENNE MAIRY ET LIONEL DE LA LAURENCIE, *Encyclopédie de la musique*, Deuxième partie: *Le luth*, París, 1926, págs. 1972 ss. — W. VON WASIELEWSKI, *Geschichte der Instrumentalmusik in XVI Jahrhundert* (Berlin, 1878). — OSCAR CHILESOTTI, *Encyclopédie de la musique*, Première partie, t. Italie-Alemagne (París, 1912), págs. 637 ss. MARIA RITA BRONDI, op. cit.

11. Para Willy Apel es «head and shoulders above the experimental beginnings of the German, French and Italian lutenists of the same times». (Vide *Early spanish music for lute and keyboard instruments*, en «The Musical Quarterly», 1934, pág. 289.)

Capítulo II

LA OBRA MUSICAL DE MUDARRA

TRANSCRIPCIONES. — La obra personal de Alonso Mudarra ha sido hasta hoy, entre la de los demás vihuelistas, la menos conocida y estudiada. Probablemente ha contribuido a ello, la circunstancia adversa de que sólo hayan podido ser conservados hasta nuestros días el ejemplar que posee la Biblioteca Nacional y el que pertenece a la del Real Monasterio del Escorial.

Sólo el Conde de Morphy cuidó de incluir entre las transcripciones que presenta en *Les luthistes espagnols du XVI siècle* (Leipzig, 1902); algunas de sus composiciones para vihuela, guitarra y canto acompañado de vihuela. Otras, muy pocas, aparecen dispersas en el *Cancionero Musical Popular Español*, de Felipe Pedrell (Valls, 1922); en las *Diez canciones españolas de los siglos XV y XVI*, del P. Luis de Villalba (Madrid, sin fecha de edición); en el libro *Luys Milan and the vihuelistas*, de J. B. Trend (Oxford, 1925), y en la *Antología de Musica Antica e Moderna* (vol. primo), de G. Tagliapietra (Ed. Ricordi, n.º 980). Comentarios críticos y biográficos dispersos en monografías y notas biográficas se limitan a dar breves juicios formulados, generalmente, a través de las citadas transcripciones.

OBRAS. — Las composiciones cifradas por Mudarra están distribuídas en tres libros o cuadernos de música para vihuela, guitarra y canto acompañado de vihuela, a las que sigue una breve noticia y ejemplo sobre la cifra para arpa y órgano. En este ordenado tríptico de luminoso ingenio, trata el autor los tres principales aspectos del arte de tañer vihuela, que son : la adaptación de obras vocales al instrumento, la composición directamente instrumental y las obras para canto unido a la vihuela.

En el primer libro figuran diez *Fantasías*; dos partes de *Misas* de Josquin glosadas; una colección de *Obras menudas* (o de arte menor), integrada por un *Conde Claros* en *doze maneras*; una *Romanesca*, dos *Pavanas* y una *Gallarda* para vihuela, a las que sigue una *Fantasia* para guitarra *al temple viejo*, con otras tres *Fantasías*, una *Pavana* y la *Romanesca* en tres maneras para el mismo instrumento *al temple nuevo*.

El segundo libro contiene un *Tiento* para cada tono, seguido de una o más *Fantasías* de amplio desarrollo y contextura diversa, con varias partes de *Misa* de Josquin y una de Antoine Fevin, con *Glósas* intercaladas en la composición original.

El tercer libro, dedicado al canto acompañado de vihuela, contiene como el primero, obras religiosas y obras profanas. Se inicia con un *Pater Noster* a cuatro, de Willaert, al que siguen el *Respice in me, Deus*, de Gombert, y el *Motete de la cananea*, de autor

anónimo. La parte que se canta (doblada en la vihuela sólo en los dos primeros), se mueve dentro del ámbito del tenor. Siguen a estos *Motetes*, tres *Romances bíblicos*, tres *Canciones*, cuatro *Sonetos* en italiano, tres en castellano, cuatro *Versos* en latín, cuatro *Villancicos* en castellano y uno en gallego, y dos *Psalmos*. Da término a la obra un *Tiento* para arpa u órgano, como ejemplificación de una cifra de su invención para estos instrumentos.

ELEMENTO SONORO. — Los elementos orgánicos, pues, a los que está dedicado este florilegio de composiciones, son : *Vihuela*, *Guitarra*, *Voz acompañada de vihuela*, *Harpa* y *Organo*.

La vihuela para la cual están cifradas estas obras es la de seis órdenes de cuerdas y diez trastes, llamada de *gamaut*, en razón de su temple. En la *Fantasia XXI* del quinto tono, aparece una sola vez cifrada la prima en el traste once;¹ sin embargo, el hecho de que el autor declare al principio de la *Fantasia 21 para guitarra* que los trastes de la vihuela son diez, hace suponer que se trata de un caso excepcional en el que la cuerda debe ser hollada por el dedo en el lugar correspondiente a la nota necesaria, sobrepasando el traste más agudo, como se daban frecuentes casos entre los laudistas de su tiempo.²

El temple normal de esta vihuela es de dos intervalos de diatessaron, uno de ditono, y otros dos de diatessaron también, que corresponden a los sonidos *Gamaut*, *Cfaut*, *Ffaut*, *alamire*, *dlasolve* y *gsol*, (o sea, *sol*, *do*, *fa*, *la*, *re*, *sol*). Temple, sin embargo, susceptible de ser mentalmente transportado a diferentes grados de entonación sin alterar la disposición interna de sus intervalos.

La guitarra, para la cual cifra Mudarra las obras que dedica a este instrumento, es la de cuatro órdenes correspondientes al quinto, cuarto, tercero y segundo de la vihuela común. Su temple, por lo tanto, es el de *Cfaut*, *Ffaut*, *alamire* y *dlasolve* (de cuarta a prima) susceptibles igualmente de transposición real o imaginada. «A de estar entrastada como vihuela con diez trastes a de tener bordon en la quarta», advierte el autor al empezar la *Fantasia XI para guitarra*. Mudarra usa, además del temple normal, la «scordatura», que bajando un tono el cuarto orden (cuyas dos cuerdas están afinadas en octava y no al unísono), determina el temple «a los viejos» o «a los bajos». «De mayor habilidad se puede mostrar un tañedor con la inteligencia y uso de la guitarra — dice Bermudo — que con el de la vihuela, por ser instrumento más corto.» (Ver op. cit., cap. LXV.)

La voz, en las obras para canto y vihuela se encuentra en las partes de tenor, contralto o tiple. La notación en que van escritas obliga algunas veces a elevar o bajar el temple del instrumento para que la voz se mueva dentro de su ámbito normal; o, a la operación contraria, que consiste en transportar la voz a la entonación que requiere la afinación de la vihuela. (Véase cap. v.)

CIFRA PARA ARPA Y ÓRGANO. — El sistema de cifra para arpa y órgano inventado por Mudarra consiste en un pautado de catorce líneas horizontales y paralelas entre sí, que determinan trece espacios interlineales. Dichas líneas y espacios representan a la

1. «Comúnmente suelen poner a este instrumento diez trastes, y es un medio bueno — dice Bermudo en su op. cit. cap. XXXVI —, y en las vihuelas bien proporcionadas, pocas veces pueden haber más de once. La vihuela que pudiere tener doce ya va fuera de proporción.» — Salazar reproduce, en su obra *M. I. y D.*

en las obras de Cervantes, pág. 155, una *viola-viuola* italiana de Philotheo Achillini (1466-1538), que contiene siete órdenes de cuerdas y once trastes.

2. Véase ARNOLD DOLMETSCH, *The interpretation of the music of the XVII and XVIII centuries* (Novello & Co. London).

3. — Instituto Español de Musicología

vez las cuerdas del arpa y las teclas del órgano. La línea más baja corresponde al *sol* de *Gamaut*; el espacio que sigue a dicha línea en sentido ascendente, al *la* de *Are*; la segunda línea, al *si* de *B mi*, y así sucesivamente hasta la línea más alta, que corresponde al *mi* de elami sobreagudo. Una sola cifra, el 1, colocado sobre línea o espacio indica la cuerda o tecla que debe ser tañida. Los valores van señalados como en la tablatura de vihuela, con figuras de canto de órgano separadamente y encima del pautado, correspondiéndose verticalmente con las cifras. Una vírgula atravesando todas las líneas de arriba a abajo, separa los compases. Las claves de *fa*, *do* y *sol* colocadas al principio de las líneas, así como los bemoles según el emplazamiento que la tonalidad requiere, fijan la relación interna de los intervalos con respecto a las cuerdas o teclas del instrumento. Sin embargo, la única composición que incluye Mudarra como demostración de esta cifra es un *Tiento* del sexto tono, para cuya lectura advierte que : «el espacio primero de aquí abaxo (debajo de la primera línea) es la cuerda más gruesa y más baxa. Y alli es fefaut». Por lo tanto, si considera el espacio inferior (o externo) de la primera línea como representativo de la cuerda más baja y ésta es *fa* *regrave*, el pautado representa un instrumento cuyo ámbito puede alcanzar tres octavas y una séptima, susceptible de abarcar cuatro octavas si se utiliza el espacio externo de la línea alta. Advierte el autor, además, que para formar los semitonos en el arpa «se a de poner el dedo acerca de las clauijas».

CIFRA PARA VIHUELA, GUITARRA Y CANTO ACOMPAÑADO. — En la cifra de Mudarra, las líneas representan siempre las cuerdas o teclas; jamás las voces. De ahí que, para la música de vihuela emplee seis líneas paralelas; para guitarra, cuatro, y, para arpa y órgano, catorce líneas y trece o más espacios. Cuando escribe el cantollano que corresponde a la voz, usa dos procedimientos distintos : en el primero, en lugar de señalar con tinta colorada las cifras que pertenecen al cantollano, como hacen Milán, Narváez y los demás vihuelistas (excepto Daça), las señala con un pequeño trazo a la derecha; en el segundo, escribe el cantollano en notación aparte, cuidando que los compases se correspondan verticalmente con los del hexagrama instrumental.

Detalle importante que caracteriza la escritura de Mudarra es la omisión de claves al principio de cada obra o hexagrama fijando la entonación en que se corresponden las cuerdas con el tono de la composición.

Los valores que usa son : *breve*, *semibreve*, *mínima*, *semimínima* y *corchea* en compás *binario* y compás *ternario*. El movimiento es : *apriesa*, *ni muy apriesa ni muy despacio* y *despacio*. El signo con que indica el primero es el círculo del tiempo perfecto de por medio o partido; corresponde al segundo, el medio círculo del compás mayor o imperfecto; y señala el más despacio con el mismo signo partido con que se indica el compasete.

PARTICULARIDADES. — Sobre las formas y procedimientos técnicos usados anteriormente por Milán y Narváez, como son la *Fantasia*, el *Tiento*, la *Diferencia*, la *Pavana*, el *Soneto* y el *Villancico*, la obra de Mudarra presenta las particularidades siguientes:

1. Música para guitarra *a los nuevos y a los viejos*.
2. El consorcio instrumental *tecla*, *arpa* y *vihuela*.
3. El canto aparte de la cifra en notación usual.
4. Indicación del cantollano en el hexagrama por medio de un pequeño trazo al lado de la cifra.

5. El *Motete* para una sola voz con acompañamiento de vihuela.
6. El *Psalm* para vihuela con una de las voces cantada.
7. El *Verso* en latín.
8. El *Romance bíblico*.
9. El *Soneto* y la *Canción* en castellano.
10. La parte de *Misa* glosada.
11. La *Fantasia* imitativa.
12. La *Pavana* seguida de *Gallarda*.
13. La *Romanesca* en substitución de la *Gallarda*.
14. Invención de cifra para arpa y órgano.
15. El oncenno traste.

FORMAS. — Es de suponer que Mudarra, respirando el ambiente hispánico y habiendo trabajado tanto en el estudio de la vihuela como él declara, se viese unido a la marcha de la producción vihuelística de su tiempo, posiblemente amplificada por el conocimiento de obras congéneres de autores o laudistas extranjeros. Las primeras cuatro *Fantasías de pasos largos para desenvolver las manos y de pasos de contado*, en las que se sirve del *dedillo* y los *dos dedos*, son a semejanza de las *Fantasías de consonancias y redobles* de Milán (guirnalda de ágiles glosas entre fuertes columnas de acordes), que «tienen más respecto a tañer de gala que de mucha música ni compás». Otras *Fantasías* del primer libro de Mudarra pertenecen al mismo tipo de composición fácil por su tejido contrapuntístico, de las que integran el segundo de *Los Seys libros del Delphin*. Las *Fantasías* que en cada uno de los ocho tonos siguen a los *Tientos* que Mudarra inserta en el segundo de sus *Tres libros*, son como las del primer cuaderno del libro de Narváez, de amplio desarrollo a base de imitaciones, subtemas, inversiones y transformaciones rítmicas, deducidas, a veces, de pasos o diseños de composiciones precedentes. En otros casos, sin embargo, la concepción instrumental, musical y estética de Mudarra adquiere un sentido peculiar que la singulariza.

La *Glosa* fué en los siglos xv y xvi dueña y señora de músicos y poetas. La ornamentación plateresca era como un reflejo estático del verso glosado y del redoble y quiebro en la música instrumental. Mudarra, subyugado por ella, la maneja con soltura, interrumpiendo a veces la adaptación de composiciones polifónicas de famosos compositores, para intercalar períodos de su invención en el mismo espíritu inicial y enlazarlo alternativamente con nuevos períodos de la composición. Pero, no se trata de la glosa monódica ascendente y descendente o quebrada entre dos puntos como las que sobre cláusulas nos muestran prolijamente Diego Ortiz y Fray Thomas de Sancta María; ni las que desaconsejan los teóricos en general, por miedo a los excesos en que suelen incurrir cantores e instrumentistas, sino de aquella que apoderándose de un tema expositivo, lo antepone o intercala según su propia inventiva, trenzándolo o variándolo en contrapuntos diversos entre las voces (sin discontinuidad aparente), por diferentes ámbitos de la vihuela.

Para Mudarra, la *Diferencia*, germen del virtuosismo instrumental, es una *manera* de variar un tema o período, dándole, por medio de disminuciones, contrapuntos, pasos remedados, redobles y quiebros, un nuevo interés plástico o dinámico; algo que forja la mente sin el concurso de la emoción o la vibración interna que es el espíritu mismo de la palabra o de la imagen creada por el concepto lírico.

Los vihuelistas, al contrario de los guitarristas del siglo xvii, han tratado con parsimonia la *Danza*. Milán incluye sólo seis *Pavanas* en su libro *El Maestro*; Narváez

ofrece una sola *Baxa* al final de su obra; Valderrábano, Pisador, Fuenllana y Daça tampoco abundan en este género, a pesar de las corrientes italiana y francesa que en su tiempo se infiltran en España. Alonso Mudarra reúne, bajo el epígrafe de *Obras menudas*, un grupo de *Danzas* cortesanas, compuesto de *Romanescas* y *Pavanas*, una de las cuales va seguida de su correspondiente *Gallarda*.

Los *Tientos* difieren en su estructura de los de Milán. En éste, la composición adquiere amplio desarrollo, como en Cabezón y Correa de Arauxo, si bien el plan constructivo difiere probablemente por causas de índole instrumental; mientras en Mudarra es una pieza de breve dimensión, como los *Fabordones* y *Versillos*, con libertad de *Ricercare* monotemático, a base de consonancias y redobles. Fuenllana (que con Valderrábano alcanzan el mayor número de voces en la composición cifrada para vihuela) incluye igualmente, en su *Orphenica Lyra*, ocho *Tientos*, que aunque se acercan más a los de Mudarra que a los de Milán, por su forma, rehuye los redobles para darles un tejido de consonancias y contrapuntos de mayor consistencia arquitectónica.¹

El *Motete* adaptado al instrumento para que una de las voces sea cantada al mismo tiempo, es una demostración de la corriente de aquella época afanosa de dar relieve a la voz como órgano expresivo capaz de conducir a la expansión lírica y dramática que forjaba la nueva orientación estética. El *Motete* de Gombert, *Respice in me Deus*, de escritura sobria y *derramada* (como llama Bermudo a la de nutrido contrapunto en ancho ámbito), demuestra aparte, por su adaptación a la vihuela, la ingeniosa habilidad y dominio técnico de Mudarra.

Los tres *Romances* que siguen a los *Motetes* están inspirados en pasajes bíblicos. El primero, *Durmiendo yva el Señor*, está dividido en dos partes: en la primera, una misma música se aplica a las dos cuartetos que contiene; en la segunda, que es una *Diferencia*, repite el cantollano para otras dos cuartetos siguientes, pero con distinto contrapunto. En los otros dos *Romances* procede como los demás vihuelistas, ciñéndose con intensa vibración y posible fidelidad al concepto expresado en la narración y aplicando luego la misma música a cada estrofa. En el *Romance del Rey David* la disminución de la cuarta parte de una nota para unirla a la repetición de la siguiente, basta para que en el penúltimo compás la declamación melódica adquiera acento de sollozo.

De las tres *Canciones* en texto castellano, la primera sobre el Misterio de la Encarnación, está dividida en dos partes, sin que la música sea repetida. La segunda, sobre las coplas de Jorge Manrique, abarca sólo la extensión de la primera sexteta, con íntima compenetración entre la música y el estado de alma que expresa el concepto poético, y repite la misma música en la copla siguiente. La tercera es canción amorosa de Boscán, evocadora de naturales elementos que la música refleja con recogida penetración. El esquema musical de esta canción es ABAD, repetido para los seis primeros versos, y ACDEF, para los siete restantes que completan la estrofa. Entre los *Versos* en latín, que ya trataron los laudistas italianos en los libros de frotolas de Petrucci, se encuentra el *Dulces exuviae*, de Virgilio, compuesto (aunque de distinta manera) por Bartolomeo Tromboncino.² Alfred Einstein nos habla igualmente de otras versiones en diferentes formas, debidas a Filippo de Lurano y a Mambrino de Orto. También compuso Tromboncino música inspirada en la primera epístola de Ovidio, que figura entre los *Versos* de Mudarra, y otra versión del *Beatus Ille* es señalada como ante-

1. El *Fronimo* de Vincenzo Galilei contiene variedad de *Ricercari* en forma análoga a los *Tientos* de Mudarra y de Fuenllana. (Ver FABIO FANO, op. cit.)

2. ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal* (New Jersey, 1949), t. I, págs. 42 ss.

rior a la de nuestro vihuelista.¹ El *Verso* inspirado en la muerte de la Princesa María de Portugal, de intensa expresión dramática, consta de tres cuartetos con la misma música.

Mudarra presenta un grupo de *Sonetos* en lengua castellana y otros en italiano. Los primeros van con igual música para las dos primeras cuartetos y diferente para los seis versos siguientes. El primero, de tono elegíaco a la muerte de la Princesa María de Portugal, es a manera de diálogo, en el que alternan el compás binario con el ternario. Este y el tercero con letra de Garcilaso, son de intensa emoción dramática.

Entre los que Mudarra presenta como *Sonetos* italianos, sólo el de Petrarca, *La vita fugge*, y el de Sannazzaro, *O gelosia d'amanti*, son sonetos propiamente dichos por su forma, métrica y rima. El primero es tratado en su parte musical como los anteriores *Sonetos* en lengua castellana. En el segundo, la música del primer terceto se repite en los versos restantes. El mismo *Soneto* de Sannazzaro,² con distinta melodía y contrapunto, había sido anteriormente tratado en la manera clásica por Luis Milán, sin repetición alguna en sus catorce versos.

Las otras composiciones en italiano que incluye Mudarra en este grupo de *Sonetos*, aunque se trata de versos endecasílabos, sólo constan de una sola estrofa.³

Los *Villancicos* de Mudarra se particularizan principalmente por la forma esquemática de su melodía. No ofrece al cantor, como lo hace Milán, la libertad de hacer garganta festoneando con glosas el cantollano, ni al vihuelista la especial versión para que en ella pueda hacer gala de su virtuosidad. Tampoco insiste con *Diferencias* sobre el mismo Villancico, como lo hace Narváez en *La mi cinta dorada*, para que ningún aspecto falte a su género preferido. Hay en los cinco *Villancicos* de carácter bucólico, amoroso, galante o picaresco que inspiran a Mudarra, singular variedad; no sólo en el cantollano del estribillo, copla y vuelta, sino en el contrapunto de las partes que lo sostienen. El villancico *Si me llaman, a mí llaman*, que Juan Vásquez compuso a cuatro voces, y que Pisador adaptó para vihuela y canto de una sola voz, está concebido por Mudarra de muy distinta manera. Su inagotable lucidez imaginativa le permite variar sutilmente el contrapunto de un mismo período del cantollano, con nuevas invenciones rítmicas, inversiones y desarrollo melódico entre las partes del contrapunto instrumental que envuelve la misma expresividad melódica de continuo y renovado interés.

A la secuencia salmódica del séptimo tono, cuya voz del tenor va doblada en la vihuela, se entrecruzan dibujos melódicos en tiple y bajo que dan vida e interés a la parte instrumental. La misma música se aplica a los dos versos. El segundo *Psalm* con el canto para tenor, va sostenida la secuencia por la vihuela con música distinta en cada verso, bajo el mismo cantollano. Este broche de música religiosa a la parte de canto acompañado de instrumento nos refleja la corriente renacentista en que el humanismo y la fe se hermanaban en un mismo espíritu.

INFLUENCIAS. — Las dos obras impresas en España antes de los *Tres libros de Música en cifra* son *El Maestro*, de Luys Milan (Valencia, 1536), y *Los seys libros del Delphin*, de Luys de Narváez (Valladolid, 1538). Mudarra conocía las obras de sus dos predecesores. Es posible, aunque no lo declara en su obra, que no le fuese desconocida

1. Composiciones de B. Tromboncino figuran en la obra del Dr. KNUD JEPSEN, *Die Meherstimmige Italianische Laude um 1500* (Breitkopf & Härtel. Leipzig Levin & Munksgaard. Kopenhagen, 1935).

2. Sannazaro había escrito, para una fiesta dada en la corte de Friderikus Imperator, Dux de Mantua,

El triunfo de la fama, en el cual Apolo canta unos versos ensalzando la victoria de los Reyes Católicos en la conquista de Granada. (Vide ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, New Jersey, 1949, t. I, pág. 38.)

3. Véase para la forma *Soneto*, ALFRED EINSTEIN, op. cit., págs. 100 ss.

la producción inédita de vihuelistas tan celebrados como Martín Sánchez, el claro Guzmán, Hernando de Jaén y otros coetáneos suyos. Es natural que habiéndolo visto Mudarra *tanto bueno* como vió en Italia, hubiesen llegado a su entendimiento los libros de *Intavolatura di lauto* impresos, a principios de aquel siglo, en Venecia, por Petrucci, con obras de Spinaccino, Bosinensis, D'Alça, Tromboncino y Marchetto Cara.¹ Podría suponerse aún, que andando por esas tierras de arte y cristiandad entre gentes de principal condición, rodeadas por lo general de músicos, poetas y artistas eminentes, hubiese tenido oportunidad de oír a famosos laudistas, entre los cuales Francesco de Milano, que al servicio del Cardenal Hipólito de Médicis, hacia 1530, era famoso en Europa con el sobrenombre de «el divino».

Las obras polifónicas de Josquin y de Fevin, adaptadas y glosadas por Mudarra en la vihuela, con tanta afinidad en su contrapunto de pasos travados, imitaciones e inversiones, denotan, como en las obras de Narváez, una fundida compenetración con la escuela francobelga, doblada de particularidades autóctonas. Quizás pesen más en su tendencia estética, como en Luys Milán, las reverberaciones fascinadoras de esas Cortes de Mantua y de Ferrara de fines del siglo xv, saturadas de ingenio, humanismo y refinado buen tono. Pruébanlo las formas musicales de su Soneto fieles a los que todavía balbucientes figuran entre las frotolas de los laudistas italianos editados por Petrucci hasta 1514, y las *Romanescas*, *Versos* en latín y *Danzas*, que son eco del mismo ambiente, así como la reducción a canto monódico con acompañamiento de vihuela, de los *Motetes* de Gombert y Adriano. El sentido jannequiniano de su *Fantasia*, que recuerda el arte de Ludovico; el pasaje del *Soneto II* de Garcilaso, donde dice:

«Allí por los cabellos soy tornado»

apoyando en marcha ascendente la obsesión fatídica del concepto poético, y en muchos otros pasajes descriptivos de sus obras, podría tener su raíz originaria en hálitos de la composición francesa, quizá a través de los mismos libros o ejecuciones de laudistas italianos. Sin embargo, al convergir todas estas influencias extrañas en su formación hispánica por la fuerza del ambiente y espiritualidad que respira, su obra adquiere una peculiar realización, porque en ella se funden las claridades de su personal espíritu y el patetismo dramático que es condición atávica en los compositores españoles del Renacimiento. Entre su composición para órgano (aunque la materia es poca) y sus *Tientos* para vihuela, hay correspondencia innegable entre espíritu y forma. Muchas de sus *Fantasías*, como algunas de Narváez, aparecen once años más tarde en el *Libro de cifra nueva para tecla, harpa o vihuela*, de Venegas de Henestrosa, lo cual corrobora, en parte, la íntima trabazón existente entonces entre la música compuesta para instrumentos policordios de pulso y de tecla.

TÉCNICA Y ESTÉTICA. — Mudarra compuso distintamente música para órgano, vihuela, guitarra y canto acompañado. Aunque no sabemos cuál fué su formación organística, es de suponer que se forjó en el yunque de la escuela sevillana. Como vihuelista, se ve enraizado sin duda con la tradición vihuelística española. Si bien en sus composiciones sigue en parte las orientaciones estéticas y formas de los laudistas italianos, se sirve con preferencia de elemento vernáculo, sentido y expresado con espíritu francamente hispánico.

1. JOHANNES WOLF, *Handbuch der Notationskunde* (Leipzig, 1919), t. II, págs. 51 ss.

Dentro de la severidad escolástica que aprisiona en férreos moldes la composición renacentista, la imaginación y sensibilidad de Mudarra se mueven con desembarazada soltura. Su material temático nunca carece de primordial calidad, y sus recursos de desarrollo inagotables le permiten modelar ductilmente cualquier esquema rítmico o melódico. Pero, sobrio por medida y natural distinción, se detiene siempre al borde de lo superfluo o excesivo. Dentro del cauce por el cual transcurre el trazado de las voces, aparece a veces una nota, un diseño o un giro que da al concepto sonoro nueva expresión, y con ello, nueva y atractiva variedad.

Cada obra de su libro ofrece particular interés. Su escritura, firme, ingeniosa y fluida a la vez, tiende a adaptarse, en lo posible (sobre todo en las melodías acompañadas), al espíritu de la obra. Es ágil, grave, simple, graciosa o atrevida, según convenga a la naturaleza preconcebida de la composición. La profunda tristeza del Rey David por la muerte de Absalón; el trágico acento de Dido en *Dulces exuviae*; la serena gravedad de la copla de Jorge Manrique; la placidez bucólica del *Beatus Ille*, de Horacio, y la gracia socarrona del villancico *Ysabel, perdiste la tu faja*, lo demuestran con el encanto de su ideal belleza. En la *Fantasia X*, rompiendo amarrazas (si la fidelidad de la impresión es cierta), emplea falsas de atrevida dureza, advirtiendo con ironía que *tañiéndolas bien no parecen mal*; y, el sentido del ritmo, de la modulación, de la disonancia y ... del humor es tal, que se diría anticipada de muchas generaciones a su época. Impetu, pues, brillantez, donaire e intensidad emotiva retenidos por un equilibrado sentido de justa ponderación, sin recurrir a métricas algebraicas de ritmos complicados ni alardes innecesarios de virtuosidad, que sólo quebrantan los cánones rigurosos sabiamente establecidos, cuando se oponen al libre paso de su concepción estética. Y, porque trata de dar en lo posible lo esencial, vierte el máximo de variedad en el menor espacio, huyendo de complicaciones y dificultades de ejecución.

TÉCNICA INSTRUMENTAL. — Del cifrado y su disposición en la vihuela se desprende su conocimiento y dominio del instrumento. Muchas cifras aparecen señaladas intencionadamente en cuerdas y trastes, donde se produce la nota equivalente a la de su emplazamiento normal; procedimiento que, si bien no siempre favorece la buena sonoridad del instrumento, suele redundar «en provecho de la música — como diría Bermudo — y descanso de los dedos». Practica el *dedillo* y los *dos dedos*, que constituyen la base técnica fundamental de los redobles, y aunque no alardee de virtuosidad, en *Fantasías* como la de *Pasos de contado* (Fantasía IV) y la que *contrahace la harpa*, pone de manifiesto su habilísima desenvoltura y dominio del mástil y las cuerdas.

Con Mudarra se inicia el período álgido vihuelístico que abarca desde el año 1546 al 1554, con Fuenllana, y 1555, con Bermudo. Mientras Juan de León termina los *Tres libros de música en cifra para vihuela* de Mudarra, Fernández de Córdoba está preparando la impresión de *Silva de Sirenas*, de Enríquez de Valderrábano, en Valladolid, con sus 31 *Fantasías*, 52 *Motetes*, 15 *Villancicos*, 45 *Canciones* y 128 *Diferencias* sobre *Pavanas*, *Guárdame las vacas*, y *Conde Claros*. A este libro, que aparece siete meses después del de Mudarra, sigue, a cinco años de distancia, el *Libro de musica de vihuela*, de Diego Pisador, con 8 *Misas* enteras, 17 *Motetes*, 26 *Fantasías*, 15 *Villancicos*, 14 *Canciones* y 49 *Diferencias*, entre otras obras de diferentes formas; y, dos años más tarde, la *Orphenica Lyra*, de Miguel de Fuenllana, con 58 *Motetes* y *Partes de Misa*, 46 *Fantasías* para vihuela y 6 para guitarra, 20 *Villancicos* de Juan Vásquez y otros autores, o *Canciones* y otras composiciones diversas, sin que figure en ellas como «forma», la *Diferencia*.

Esta avalancha abrumadora de un material común a la producción de Mudarra, reduce el peso numérico de sus *Tres Libros*, pero no logra, sin embargo, que por su calidad y estilo quede empañado su real valor.

RESUMEN. — Por su naturaleza espiritual, su profunda y vibrante emotividad lírica y dramática, por el ambiente poético en que se inspira, por su personal inventiva y aun por el elemento orgánico del cual se sirve, Mudarra es uno de los compositores más genuinamente representativos del arte hispánico renacentista. Forjada su educación en el seno de la más alta esfera social; instruido en la música con amplitud de horizontes y con un bagaje intelectual de primer orden dentro de un espacio saturado de cultura religiosa y humanista a la vez, recoge en síntesis los valores musicales y literarios de su ambiente, para esparcirlos a través de su concepción artística, por medio de la sonoridad confidencial, armoniosa y cautivadora de la vihuela.

Mudarra, como también Narváez y Milán, sobrevivieron largos años a la publicación de sus libros, y es de creer que en ese período de su existencia, su vena creadora no dejaría de dar ópimos frutos. Desgraciadamente, en la época en que tanto preocupaban a los poderosos los asuntos de Estado, las artes todas pasaban a término secundario y el hálito divino que animaba esos privilegiados ingenios se perdía por inadvertencia, en la obscuridad o en el olvido. ¡Lástima grande que, manos piadosas como las que con tanto amor recogieron las valiosas migajas de la obra perdida del sublime Antonio de Cabezón, no hubiesen recogido igualmente esas creaciones fundadamente supuestas, para mayor afirmación, riqueza y gloria de nuestro Arte!

Capítulo III

DATOS BIOGRÁFICOS

GENEALOGÍA Y LINAJE. — ¡Mudarra!... El eco más lejano de esta voz, como si en su rasgante fonética vibrase aún el rechinar de espadas entrecruzadas que luchan por la fe y en su firme acento la gallarda altivez de un corazón herido, evoca el arrogante vengador de los Siete Infantes de Lara, hijo bastardo de aquel amor con que la bella Axa, hermana de Almanzor, venció la pesadumbre y desaliento de Gonzalo Gustios por la heroica muerte de sus hijos.¹

Cabría deducir de la antigüedad de este romance, no anterior al siglo XI, un origen árabe o mozárabe del nombre Mudarra, que, reproducido y ramificado a través de sucesivas generaciones, hubiese tomado arraigo, no sólo en Andalucía, donde existe aún como apellido en diferentes poblaciones, sino también en otras regiones españolas.²

Antonio de Sotomayor dice que «este linaje de Mudarras es de buenos hijos dalgo naturales de Valladolid, los cuales traen por armas un Escudo de Oro dentro del cinco Vandas azules y una orla de ocho sautores de oro en campo de Gulas otros traen estas aspas en las mismas Vandas».³

FECHA SUPUESTA DEL NACIMIENTO DE MUDARRA. — La suerte nos ha sido esquiva en nuestras insistentes búsquedas sobre el lugar y fecha del nacimiento de Alonso Mudarra. Todas cuantas investigaciones hemos llevado a cabo en documentos archivados o citaciones y estudios de carácter histórico, artístico o biográfico, han resultado infructuosas. Hasta el 7 de diciembre de 1546, día en que fué terminada en Sevilla por Juan de León la impresión de sus *Tres libros de música en cifra para vihuela*, sólo se

1. LUIS SANTULLANO, *Romancero Español* (Madrid, 1930), págs. 403 ss. *Romances de los Infantes de Lara y del Bastardo Mudarra y Romancero general. Flor de varios y nuevos romances*, Tercera parte, Biblioteca de Autores Españoles, t. X, pág. 455.

2. En Alcalá la Real (cuna del famoso escultor imaginero Juan Martínez Montañés y del popular sardanista Pep Ventura), en Frailes y otros pueblos de las provincias de Jaén y de Granada existen en nuestros días diferentes ramificaciones genealógicas del apellido Mudarra. Hacia 1910, don Ezequiel Mudarra, canónigo también de la Catedral de Sevilla, era profesor de religión y confesor de la Real familia. — JUAN CATALINA Y GARCÍA, en su Biblioteca de Escritores de la Provincia de Guadalajara (1899), da cuenta de la aprobación, por el doctor Juan Mudarra, de una obra de Fray Crisóstomo Cabrero, doctor en Theología, publicada en 1628. En unos apuntes biográficos, Barbieri copia: «Dezimos

Alonso de Morata escriptor de libros eclesiásticos y Juan Mudarra y barra (Ibarra?) que por cuanto vimos dos libros puntados de canto de órgano, etc....» — S. KASTNER nos informa de que en una de las relaciones de músicos, artistas y otros servidores de la Casa Real de Castilla, que se conservan en el Archivo de Simancas (legajo 74), figura un Pedro de Mudarra que, siendo de la misma época, podría pertenecer al mismo tronco genealógico de nuestro vihuelista. — F. PEDRELL, *Los músicos españoles antiguos y modernos*, pág. 220, y VASCONCELLOS, *Os musicos portugueses*, t. I, pág. 220. Para Vasconcellos, el nombre Mudarra podría derivar de su país de origen, y no encontrando lógica justificación en España y Portugal, pregunta si no sería acaso Medeira (?).

3. Libro intitulado *Gracia Dey Intérprete de las Españas en el qual se declaran las armas y blasones de los linajes de España*, B. N., Ms. 3322.

4. — Instituto Español de Musicología

sabe de su vida lo que él mismo refiere en la Epístola con que dedica su obra a don Luys Zapata, donde dice : «... por tener alguna confianza de los que me conocen y saben los días que ha que trabajo en el estudio de la vihuela los quales por esto, y por saber que me e criado en casa de los Illustrísimos señores Duques del Infantado mis señores don Diego hurtado de mendoza que Dios tiene en su gloria y don Iñigo lópez que oy viue y Dios nuestro señor guarde, a donde de toda Música auía excelentes hombres pensaran que en estos mis Libros ay algunas migajas de tanto bueno como e visto en aquella casa y en otras partes de España y en Italia».

Si se tiene en cuenta que en el año 1546 Mudarra pudo ver impreso un libro de obras suyas para vihuela que acusan madurez de conocimientos técnicos y de sentido artístico, no sólo por cuanto se refiere al dominio del instrumento, sino al de la música y al del concepto de la vida en general, y que en él nos habla de «un libro que tenía hecho para imprimir en el qual auía muchas Fantasías y Composturas en vna nueva manera de cifras para Harpa, y Órgano», habrá que deducir que su edad debía haber doblado ya la tercera década o dado alcance quizá a los cuarenta años. De ser así, la fecha aproximada del nacimiento de Mudarra sería entre 1506 y 1510, año en que nació Cabezón.

NUESTRAS BÚSQUEDAS. — En ninguna de las obras impresas o manuscritas de los historiadores y cronistas de Guadalajara y del linaje de los Mendoza hemos hallado el nombre de nuestro insigne vihuelista. A pesar de haber removido en el Archivo Histórico Nacional cuantos legajos de Osuna y protocolos de Juan de Cifuentes pudieran tener alguna relación con la existencia de nuestro briografiado, no pudimos obtener mejores resultados. Quizás nuestras pesquisas hayan seguido erróneos caminos. Por otra parte, las posibilidades de que disponemos no nos han permitido extender nuestras indagaciones a otras bibliotecas y archivos donde acaso existan datos anteriores a los que hoy conocemos. De cualquier modo, convencidos de que la relación de fechas y lugares no basta para dar vida a hechos tan lejanos si no van rodeados del ambiente psíquico y social en que se produjeron, creemos que una proyección resumida del período y espacio históricos en que Mudarra pasó su infancia y juventud permitirá imaginar en aproximada hipótesis, las influencias que contribuyeron a su formación espiritual, artística y social.

LA CASA DEL INFANTADO. — Don Diego Hurtado de Mendoza¹ y don Iñigo López, su primogénito, fueron, respectivamente, el tercero y cuarto Duques del Infantado, cuyo suntuoso palacio, verdadera joya arquitectónica de ostentosa y magnífica grandeza hoy en trágica ruina por las vicisitudes de la guerra, fué mandado construir entre 1480 y 1492 en Guadalajara por el segundo duque de ese título,² opulento magnate de trato amable y sencillo, aunque celoso de su alcurnia, quien pretendió, con vanidosa ostentación de riquezas, resumir en la majestuosa proporción de sus líneas y ornamentación de sus amplios paramentos, el glorioso abolengo en virtudes, armas, letras y poderío con que surcaron la historia sus más ilustres progenitores.³ Para ello hubo que derribar el edifi-

1. ANTONIO DE SOTOMAYOR, op. cit. : «Los Mendoza son descendientes del Cid Campeador Ruiz Díaz.»

2. Don Iñigo López, segundo duque del Infantado, falleció el 14 de julio de 1500.

3. FRANCISCO LAYNA SERRANO, *El palacio del Infantado en Guadalajara*, publicado por el Servicio de Defensa del Tesoro Artístico Nacional, Madrid, 1941. — *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*, Ediciones del

Instituto Jerónimo Zurita, Madrid, 1942. — Sor CRISTINA DE ARTEAGA, *La Casa del Infantado*, Madrid, 1940. — Fray HERNANDO PECHA, *Historia de Guadalajara*, B. N., Ms. 92, 1756. — Tiene el Duque del Infantado noventa mil vasallos repartidos en ochocientas villas y lugares y en nueve obispados de España, según crónica del canónigo Salazar de Mendoza. (Vide H. PECHA. *Historia de Guadalajara*.)

cio que hacia 1376 levantara en el mismo solar el valeroso Pero González de Mendoza, Mayordomo Mayor del rey Don Juan I, capitán general de su ejército, que murió en la batalla de Aljubarrota, dando su caballo al Rey, con que escapó la vida, perdiendo la suya en su Real Servicio.¹ Este gran caballero tuvo por hijo, entre otros, a don Diego Hurtado de Mendoza, primogénito y Mayorazgo de su gran Casa, que fué Almirante de Castilla y abuelo del glorioso poeta Íñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana.

Fué el famoso palacio alcarreño, marco de una vida fastuosa y deslumbrante, henchida de opulencia y señorío. En él se hospedaron, en agosto de 1487, el Cardenal Mendoza; el 3 de octubre de 1502, Felipe el Hermoso y la princesa Doña Juana; en abril de 1510, la joven y bella Germana de Foix, segunda esposa de Fernando el Católico. Allí se celebró con toda pompa, el 1.º de enero de 1514, el desposorio de don Íñigo López, conde de Saldaña y futuro cuarto Duque del Infantado, con Doña Isabel de Aragón, hija del infante Fortuna, duque de Segorbe, y sobrina del Rey Católico, siendo padrinos los reyes Don Fernando y Doña Germana.² El 14 de agosto de 1525, antes de cumplir su cautiverio en Madrid, Francisco I de Francia, hecho prisionero en Pavía.³ fué huésped del tercer duque durante cuatro días.⁴ Don Diego Hurtado de Mendoza falleció en su palacio el 14 de agosto de 1531. Carlos V, de paso para Túnez el 29 de octubre de 1533 y camino de Alemania el 3 de marzo de 1535, fué huésped de honor del cuarto duque. También las infantas María y Juana esmeradamente educadas en la música pasaron en 1546 (año de la publicación de los *Tres libros* de Mudarra) una larga temporada en el mismo palacio. Por imposición de Felipe II habitó el mismo edificio en 1557, doña Leonor, viuda del citado rey de Francia Francisco I. El 28 de enero de 1560 se celebraron solemnemente en la capilla del señorial palacio las bodas de Doña Isabel de Valois con el rey Don Felipe II.⁵ Otros hechos memorables siguieron produciéndose en la regia mansión; pero, habiendo fallecido el cuarto duque en 1566 cuando Mudarra lleva diecinueve años de canónigo en la Catedral de Sevilla, sería oneroso el mencionarlos.⁶

1. FRAY HERNANDO PECHA, op. cit.: «Cantó esta hazaña de Pero González de Mendoza, vn poeta célebre, natural de Guadalajara, Hurtado de Belarde, en vn Romance en lenguaje antiguo de Castilla, que dize assí:

El cavallo vos han muerto
sobid Rey en mi cavallo
y si no podeys sobir
llegad sobiros he en braços.
Poned un pie en el estribo
y el otro sobre mis manos,
mirad que carga el Gentío,
aunque yo muera libradvos.
Un poco es blando de boca
bien como a tal sofrenallo,
affirmandvos en la silla,
dalde Rienda, picad largo.
No os adeudo con tal fecho,
a que me quedéys mirando,
que tal escatima deve
a su Rey el buen vassallo.

Y si es deuda que os la devo
no dirán que no la pago,
nin las dueñas de mi tierra
que a sus maridos fidalgos
los dexe en el campo muertos
y vivo del campo salgo.
A Diagueto* os encomiendo
mirad por él que es muchacho,
Sed Padre y amparo suyo,
y a Dios que va en vuestro am-
Dixo el valiente Alabés [paro.
Señor de Hita y Buitrago
Al rey Don Juan el Primero
y entróse a morir lidiando.»

* ¿Dieguito?

2. Vide LAYNA SERRANO, *El palacio del Infantado en Guadalajara*.

3. DIEGO GUTIÉRREZ CORONEL, en su *Historia genealógica de la Casa de Mendoza*, Ediciones del Instituto Jerónimo Zurita del C. S. de J. C. y Ayuntamiento de la ciudad de Cuenca, 1946, págs. 233 ss., dice: «En 105 días de detención, festejó y obsequió al rey con corridas de toros, luchas de leones, tigres, onzas y otras fieras, de que tenía una casa para ostentación de su grandeza; juntas reales y torneos, formando tela o circo con jueces

y preciosos premios a los caballeros que lo ejecutaron, con gallardía y lucimiento ocupando los intermedios de estas bizarras tiestas son bien razonadas comedias, saraos, bailes y orquestas de bellas músicas. Y para complemento de la especial magnificencia, bello gusto y rara idea de este gran duque, obsequió al rey una mañana, delante de la plaza de su palacio, poniendo a la vista una huerta de árboles de todo género de frutas, que se habían arrancado con raíces y trasplantado la noche antes; cuya novedad admiró el rey de Francia y a cuantos gozaron de tan maravilloso y florido espectáculo.

Y últimamente regaló al rey hermosísimos caballos, ricos jaece bordados de oro, mulas con gualdrapas de terciopelo, pájaros y perros de todo género de caza; piezas de brocado, telas de plata y granas en polvo; de lo cual, sasisfecho y admirado el rey de Francia, dijo y expresó después que la mayor grandeza que había visto de las que tenía el Emperador, era el tener un tal vasallo, como el Duque del Infantado.»

4. SOR CRISTINA DE ARTEAGA, *La Casa del Infantado*, tomo I, página 309. «En los intermedios había banquetes, música, saraos, cuanto imaginar pueda el mundo para alegrar las melancolías de un Rey prisionero.»

5. SANTIAGO NADAI, *Las cuatro mujeres de Felipe II*, Barcelona, 1944, pág. 188.

6. Vide FRANCISCO LAYNA, *El Palacio del Infantado*, págs. 42-50.

EL «GRAN DUQUE». — Don Diego Hurtado de Mendoza, tercer Duque del Infantado, marqués de Santillana, de Argüeso y de Campó, conde de Saldaña y del Real de Manzanares, señor de Hita y Buitrago y de las Hermandades de Álava y de las Casas de Mendoza, de la Vega, de Luna, de Albornoz, de Cisneros y Manzanedo, Caballero del Toisón de Oro y grande de España, nació en Arenas de San Pedro el 11 de marzo de 1461.¹ Acompañó a sus padres en la guerra de Granada, sirvió a los Reyes Católicos, y al emperador Carlos V con lealtad en las Comunidades. Fué solicitado su prudente consejo por el Emperador en varios asuntos de Estado y en el del desafío con el rey de Francia. Durante los últimos años de su vida, no exenta de humanas flaquezas y veleidosos extravíos, la religiosidad de Don Diego, llamado el Gran Duque por su magnificencia y liberalidad, se acentuó intensamente. Convirtió en capilla el soberbio Salón de «Linajes»² de su palacio, con un pequeño altar, con sagrario, imágenes, candelabros y demás objetos para el servicio, todo de plata, costosos ornamentos, con músicos y cantores. Tras larga y penosa enfermedad, murió en su palacio de Guadalajara el 30 de agosto de 1531,³ siendo enterrado en la iglesia conventual de San Francisco.⁴

En esta fecha podría hallarse Mudarra entre sus veintiuno a veinticinco años de edad. Sabiendo, como declara en su Epístola, que se ha criado en casa de los Ilustrísimos Don Diego y Don Iñigo, es de suponer que permaneció en el palacio del Infantado desde su niñez hasta una fecha que ignoramos, pero que bien podría haberle permitido asistir (si no actuar en calidad de músico) a las escenas palaciegas que de estos hechos y detalles se deducen.⁵

EL «DUQUE VIEJO». — Don Iñigo López de Mendoza, cuarto duque del Infantado y conde de Saldaña, hijo de don Diego Hurtado y de doña María Pimentel, hija a su vez del Conde de Benavente, nació en Guadalajara el 9 de noviembre de 1493, en las casas que fueron de Alonso de Laserna, ayo del tercer duque, su padre. «Fué — según semblanza que el Doctor Layna Serrano nos transmite en su documentada *Historia de Guadalajara y sus Mendozas* — alto de cuerpo, airoso, hermoso de rostro, aspecto grave, semblante alegre, modesto, discreto, entendido y de gran maña en cuanto ponía mano, ordenado, religioso y caritativo; a estas cualidades, confirmadas por los hechos, debemos añadir la honestidad, la inteligencia, la cultura y el desinterés.» «Aunque no estudió estudios mayores ni pasó de latín y humanidad — nos refiere el P. Pecha —, era muy amigo de libros y de tratar y comunicar con hombres doctos y sabios; leyó muchas historias antiguas y modernas, compusso aquel memorial que anda en su nombre tan lleno de varia erudición, muy celebrado de los más cultos en letras humanas, y con razón porque para aquel tiempo fué de los más llenos de autoridades y autores que salió a luz;⁶ aunque halló en su casa gran librería de sus antepasados, él la acrecentó y enriqueció

1. DIEGO GUTIÉRREZ CORONEL, op. cit., pág. 233.

2. LAYNA SERRANO, *El Palacio del Infantado*. Al referirse a la «Sala de los linajes», dice: «era maravilla entre maravillas en lo que a techumbres de madera se refiere, sin que tanta ponderación suponga exagerado ditirambo».

3. Un cometa en 1531, fué, para el duque, presagio de su muerte. Ver Fray HERNANDO PECHA, op. cit., y demás historiadores.

4. Vide FRANCISCO LAYNA, op. cit., y demás historiadores de la Casa del Infantado.

5. Las fiestas en el Palacio de los Duques del Infantado están reseñadas por Gutiérrez Coronel, Alcántara de Toledo, Garibay, el P. Hernando Pecha, etc.

6. PEDRO DE ROBLES y FRANCISCO DE CORMELLAS, *Memorial de cosas notables compuesto por Don Iñigo López de Mendoza, IV Duque del Infantado*, año de 1564,

sign. R. 13018. — Sor CRISTINA DE ARTEAGA comenta la obra de su lejano antecesor en los sutiles términos siguientes: «Pintoresca "Summa" de conocimientos mitológicos, histórico-literarios, pasan por sus viejas páginas — inesperado reflejo de lo que era entonces la cultura —: Memrod, Semíramis, las Sibilas, los Egipcios, los Asirios, los siete sabios de Grecia, Darío, César, Aníbal y el mismo Nerón, en cuya tertulia palatina alternan los Apóstoles Pedro y Pablo; combinado todo ello en gracioso desorden y con gravedad erudita que confunde muy seriamente lo fabuloso con lo real.» Sigue a los hechos una selección de dichos de autores pasados, que dan a conocer las tendencias espirituales del Duque. Por ejemplo: «Sócrates tenía en su sello escriptas estas palabras: el amigo del hombre es su sabiduría y el enemigo su ignorancia. Escanta Pytagórico decía: sólo la virtud merece mandar a los hombres». Con ver-

de manera que fué la mejor que había en aquel tiempo en España.» «... mañoso en obras exteriores de manos, pulido, aseado, aliñado, fué gran músico, tocaba todos los instrumentos, en especial en puntear un laúd era consumado.»¹ Asimismo nos refiere Juan Catalina y García² su amistad con los poetas y literatos Alvar Gómez de Castro³ (quien le dedicó su obra *Cartas de Marco Bruto*, traducidas del griego en romance (1552), así como las obras de Epicteto traducidas por el mismo); Juan de Sergara, Antonio de Aguilera, eminente autor de una obra de Medicina, y Pedro Núñez de Avendaño, que le dedicó su *Aviso de Cazadores*.⁴

De ahí la influencia humanística que refleja Mudarra en el contenido de sus *Tres libros de música*, no solamente por haber sido el primer vihuelista que se inspira en textos latinos de Virgilio y Horacio para varias de sus composiciones y en poesías escritas en latín por poetas españoles, sino también por lo que se desprende de su *Epístola*, cuando dice que «los griegos pensaban estar en los cantos de las bozes: y sonido de las cuerdas la suma erudición», y al referir que «Alcibiades solía dezir que tenía por mejor la música de la vihuela que la de las flautas: porque con la vihuela no se pierde la habla ni la figura del rostro, como con las flautas la pierden los que las tañen: y esto en tanta manera, que apenas son de sus amigos cuando están tañendo, conocidos».⁵

En la nómina de la servidumbre del cuarto Duque del Infantado correspondiente al año 1564 (págs. 433-434) figuran las siguientes partidas:

«A Marcos de Solis, mi músico de viguela...»

«A hernando bejarano y a su hijo mis músicos de viguela de arco, 25,000 mrvs.»

«A blas serrano my músico de viguela de arco, 15,000 mrvs. de su acostamyento.»⁶

No hemos podido encontrar en los manuscritos del Archivo de Osuna las nóminas que entre 1520 y 1540 hubieran podido contener alguna referencia sobre Mudarra como músico asalariado al servicio del tercero y cuarto duques.⁷ Tampoco hemos podido averiguar cuáles fueron los excelentes *Hombres que de toda música avía* en el señorial palacio, ni los cantores que en ese mismo período integraban la Capilla musical del Infantado.

dadero fervor pondera el Duque a sus herederos los libros «maestros mudos os mostrarán a regiros bien a Vos y a vuestros súbditos y generalmente a llevar el curso de la vida derecho y bien guiado... de manera que cumpláis con la obligación que a Dios y al mundo tienen los hombres de vuestro estado; especialmente a quien Dios ha hecho tan largas mercedes como Vos de su mano aveis rescebido y espero en él que resceberéis». Ver op. cit., t. I, págs. 347 ss.

1. ¿Laúd? ¿Vihuela? ¡Tantas veces se nombra el uno por el otro!

2. JUAN CATALINA Y GARCÍA, *Biblioteca de Escritores de la Provincia de Guadalajara*, Madrid, 1899.

3. Alvar Gómez de Castro llamaba a Don Iñigo López, *príncipe sapientissimo*.

4. Fr. HERNANDO PECHA, op. cit.

5. «Bien supo todas estas exceiencias de la música Epaminundas y muchos otros singulares capitanes antiguos, pues con tanta diligencia la aprendieron, y si algunos hubo en aquellos tiempos que no la supieron, como Temístocles, fueron por ello harto manospreciados.» (BALTASAR CASTIGLIONE, *El Cortesano*, trad. Boscán (Edición Espasa Calpe), cap. X, pág. 77. — «Mas os digo que Sócrates, filósofo, siendo tan grave y tan estrecho, como sabéis, aprendió a tañer vihuela pasando ya de setenta años», op. cit., misma página. — ANTONIO ABREU y P. F. VÍCTOR PRIETO, *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*, Salamanca, 1799, pág. 38. — FRANCISCO VILLAESPESA, en su poema dramático inédito *La danzarina de Gades*, Canto III, escena I, glosa, con exuberante lirismo, el mismo concepto, en los versos siguientes:

CLEOMENES

¡Las flautas!

En sus trémulas notas tan joviales,
que parecen alegres carcajadas
de sátiros que miran a las ninfas
manotear desnudas en las aguas...
Recuerdan la embriaguez rijosa y lúbrica
de los vendimiadores cuando danzan
en los lagares, en honor de Baco,
sintiendo bajo sus veloces plantas,
reventar los racimos de oro y púrpura
mientras que el mosto, que a raudales salta,
les salpica los miembros y chorrea
por sus pechos velludos y sus barbas.

MANLIO

Yo prefiero los sonos de la cítara.
La cítara es más noble que la flauta.
No rompe la armonía del semblante
ni hincha nuestros carrillos al tocarla,
sino que presta majestad al cuerpo,
agrava el rostro y dignifica el alma.
La cítara es el único instrumento
que el canto de los dioses acompaña.
El rubio Apolo, el dios de la Harmonía
desolló vivo a Marsyas, porque osara
desafiar la melodiosa cítara
con los rústicos sonos de su flauta.»

6. IAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*, t. III.

7. Archivo de la Casa del Infantado. Parte inclusa en el de la Casa de Osuna. I.eg. 1832, 1833, comenzándose en 1531.

Es de suponer que tratándose de tan ilustres próceres amantes y protectores de las Artes, sus músicos serían escogidos entre los más eminentes de su tiempo.

«El amor a las letras y a sus cultivadores — nos dice el doctor Layna —, profesado especialmente por el cuarto duque, la tradición literaria que fuera formándose en el siglo xv, la existencia de tanto convento frailuno donde al fin y al cabo se cultivaban ciertos estudios como los de Teología y Filosofía, dándose enseñanzas a seglares en dos de ellas, y, por último, la proximidad de la Universidad alcalaína, fueron partes que contribuyeron a fomentar la cultura, a que en Guadalajara se formase una clase intelectual bastante extensa a la que pertenecían muchos hidalgos, burgueses y aun gentes de condición humilde aspirantes a ingresar en la clerecía o la curia, y ello dió lugar a que florecieran no pocos ingenios capaces de poner muy alto el nombre de la ciudad en tal sentido, manteniéndose este prestigio hasta mediar el siglo xvii, no obstante la visible decadencia de aquélla.»¹

La circunstancia de que más tarde figurase Mudarra como Canónigo de la Catedral de Sevilla por resignación de su hermano Francisco, que, como más adelante se verá, se encuentra en Roma representando al Cabildo de la capital andaluza, permite suponer que en ese ambiente de cultura, favorecido por los Duques del Infantado en Guadalajara, hubiese cursado nuestro autor los estudios de Teología y Filosofía que le llevaron al digno cargo que ocupó en Sevilla.

VIAJE DEL CUARTO DUQUE A ITALIA. — Don Iñigo López de Mendoza, en substitución de su padre enfermo, estaba ya en Toledo el 10 de julio de 1529 para acompañar a Carlos V en la jornada de Italia, en unión de otros muchos caballeros de su familia y no pocos de Guadalajara a su servicio, todos equipados con el mayor boato para asistir a la coronación del emperador, que debía celebrarse en Bolonia en 1530. Entre su séquito llevó sus músicos. Durante su estancia fuera de España, el cuarto duque derrochó sumas fabulosas en fiestas y agasajos.² En 1559 fué designado por Felipe II para salir a recibir en la frontera a Isabel de Valois, su prometida, y fué en la capilla del magnífico palacio del Infantado (como es sabido) donde el Cardenal Mendoza los desposó.³ Don Iñigo, *el muy noble y magnífico señor*, «que a las riquezas y al poder de su casa y rango prefirió la sabiduría y la justicia»,⁴ falleció en Guadalajara el 17 de septiembre de 1566, a los setenta y dos años de edad (por cuya senectud la posteridad le designó con el sobrenombre de «El Duque Viejo»), dándosele sepultura en el Monasterio de San Francisco, de dicha ciudad.⁵

DEDUCCIÓN. — Esta detenida digresión sobre la Casa del Infantado y la personalidad del tercero y cuarto duques, si bien nada aclaran sobre el nacimiento, niñez y juventud

1. LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*, vol. III.

2. Vide Fray HERNANDO PECHA, op. cit., y demás historiadores de Guadalajara y linajes de los Mendoza.

3. SOR CRISTINA DE ARTEAGA, en *La Casa del Infantado*, t. I, pág. 344, refiere parte del sarao y baile de tales fiestas con el relato siguiente: «Ya no tenía edad el Duque para muchos bailes, pero se conoce que se conservaba bien, pues danzó una alemana con Madama de Montpensier, y tras él salieron a tejer pавanas las damas españolas y francesas. Destacó el duque de Francavilla, danzando con doña María de Aragón una pavana "con la gracia y buen donaire que hace otras cosas". Don Diego de Córdoba bailó una gallarda un buen rato, y le imitó una pareja italiana. En un rato de descanso, estu-

vieron tañendo los músicos, "y tornó a subir don Diego de Córdoba (hijo del Marqués de Comares), y sacó a doña Ana Fajardo y a doña María de Aragón, y a ésta dió la hacha; ella sacó al Marqués del Cenete y al Príncipe de la Rocha y dióle la hacha; ella sacó al Duque del Infantazgo y a su Majestad y dióle la hacha y quitóle la gorra muy baja y danzó con ella, y luego sacó a la Reina y subió arriba a la silla por ella y danzaron un poco, y sacó a la Princesa Su Majestad sin subir en lo alto como por su mujer; Su Alteza bajó, y dejaron la hacha y fuéronse a cenar a otra pieza, donde estaba puesto otro dosel.»

4. Misma obra.

5. Juan Catalina y García da, como fecha de su muerte, el 18 de septiembre de 1566. Ver este autor, op. cit., pág. 273.

de Alonso Mudarra, permiten imaginar el ambiente en que se desenvolvió su existencia y la calidad de elementos que pudieron contribuir al desarrollo de su inteligencia y educación, tanto en el campo de la vida social, como en el de la música, la religión y las letras.

Vástago, tal vez, de familia humilde o de personas bien queridas entre la servidumbre del tercer duque, sería admisible que nuestro Mudarra hubiese sido incorporado a la servidumbre del palacio del Infantado, cuando niño, en calidad de paje de doña María Pimentel,¹ la duquesa, o de cantorico de la capilla, a cargo de cuyos músicos hubiérase confiado su instrucción y educación musical. Tal vez fué allí donde admiró al famoso arpista Luduvico² (músico del rey Fernando el Católico), cuyo arte tan ingeniosamente remedó más tarde en una de sus más celebradas fantasías. Nada tendría de extraño, además, que siendo Mudarra tan generosamente dotado para tañer y componer, al amparo y servicio de tan altos próceres hubiese viajado con provecho, no sólo por España, sino también por Italia, como en su *Epístola* refiere.

Aunque la circunstancia de que la residencia principal de los Duques del Infantado fuese el palacio de Guadalajara no sea suficiente para suponer que Mudarra hubiese nacido en tierras alcarreñas, el hecho de haber sido favorecido con su protección, inclina a suponer que su espacio vital se encontraría dentro de la órbita en que debió extenderse de un modo general el eficaz apoyo de los duques. Méndez Bejarano lo cita como *eminente músico sevillano*, sin dar detalles que lo confirmen.³ En Andalucía es donde más abunda el apellido Mudarra, pero el hecho de que no figure nuestro vihuelista canónico entre las personalidades eclesiásticas de Guadalajara ni de Sevilla comentadas respectivamente por Núñez de Castro⁴ y Díaz de Valderrama,⁵ nos deja siempre sumergidos en la misma duda.

EL LICENCIADO DON LUYZ ZAPATA. — Lo cierto es que en 1546, los *Tres libros de música en cifra para vihuela* fueron impresos en Sevilla por Juan de León⁶ y dedicados al muy magnífico señor don Luys Zapata, muy entendido en cosas de arte y hábil en la música especialmente, bajo cuyos auspicios y alentador impulso, se dió publicación a la obra de Mudarra.

Don Luys Zapata fué el abuelo de su homónimo el autor de *Carlo famoso*, de *Miscelánea* y de la traducción al castellano de la obra completa de Horacio y padre de don Francisco Zapata, caballero comendador de la Orden de Santiago, el cual casó con doña María de Portocarrero, hija de don Juan Portocarrero, segundo conde de Medellín. «Don Luys Zapata — dice Pascual Gayangos —, más conocido en nuestras historias por el *licenciado Zapata*, fué del Consejo de Cámara de los Reyes Católicos, quienes cometieron a su cuidado la recopilación de las Leyes y Privilegios de la Mesta, y más tarde, en 1505, la de las Leyes de Toro; siendo además uno de los jurisconsultos a quienes el rey Católico encargó en Madrigalejos la redacción de su testamento y última voluntad, y recibiendo por fin de Carlos V, cuya confianza y aprecio supo granjearse, el espinoso encargo de apaciguar los alborotos causados por las Comunidades de Castilla.⁷

1. Sor CRISTINA DE ARTEAGA, op. cit.: «Lámpara de sagrario, fiel y recatada debió ser ella en el palacio cortesano del muy ilustre y magnífico Duque Don Diego, su señor y marido», t. I, pág. 301.

2. FRANCISCO ASENSIO BARBIERI, B. N., Ms. 14081: «... el rey Don Fernando el Católico tenía a su servicio un músico de Cámara llamado Ludovico el del Arpa».

3. MARIO MÉNDEZ BEJARANO, *Diccionario de Escritores, Maestros y Oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, 1923, pág. 135, núm. 1774.

4. ALONSO NÚÑEZ DE CASTRO, *Historia eclesiástica y seglar de Guadalajara*, B. N., sign. R. 14750.

5. DÍAZ DE VALDERRAMA, *Hijos ilustres de Sevilla*.

6. FRANCISCO ESCUDERO Y PIROSSO, *Tipografía Hispalense*, Madrid, 1894, pág. 23. La *Historia Imperial y Cesárea*, de Pedro Mejía, y el *Tractado de la sphaera*, de Juan de Sacrobusto, traducido por Jerónimo de Chaves, fueron las primeras obras impresas por este notable artífice en el año 1545. En 1549 figura en Osuna como tipógrafo.

7. Vide *Memorial Histórico Español*, Madrid, 1859, t. XI, *Miscelánea*, de don LUYZ ZAPATA, *Introducción de P. de G.* (PASCUAL DE GAYANGOS). — Ver igualmente F. DE LAIGLESIA, *Estudios Históricos*, Madrid, 1918, pág. 338.

Según Galíndez de Carvajal, «era hombre de mucha experiencia, por ser el más viejo del Consejo de S. M. y fiel. No tenía muchas letras, pero era buen amigo : A pesar de ser viejo y estar enfermo, decíanse de su honestidad muchas cosas. Sirvió con lealtad al Monarca, que le nombró de su Consejo, y en 12 de Agosto de 1522 suscribió la sentencia de muerte contra Don Pedro Maldonado Pimentel, sobrino del Conde de Benavente. Graves pruebas, respaldadas por unos muy encumbrados personajes, certifican cálidamente de la idoneidad, buenas prendas, y felicísima intervención de nuestro licenciado en varios, trascendentales negocios de Estado. Vaya en primer lugar el testimonio de la reina Doña Juana "acatando — dice en la carta facultativa de institución de mayorazgo, dada en Sevilla por su padre el 14 de febrero de 1511 — *los muchos servicios* que vos el dicho licenciado aveys fecho al rrey mi señor y padre y a la rreyna mi señora madre, que aya santa gloria, y a mí me hazéis cada día y espero que me faréis..."¹

»Don Diego Hurtado, en carta al Emperador, su data en Vitoria a 3 de noviembre de 1521, expone (ver *Memorial Histórico Español*, pág. 634), "El licenciado Zapata sirve mucho con su estada con los Gobernadores, porque por su autoridad y antigüedad dejan de hacerse muchas provisiones de las que se harían no estando él aquí : y como ha tanto tiempo que pasan por su mano las cosas de Castilla, conoce el tiempo, y como se ha de llevar cada negocio y cada grande, V. M. le debe de enviar a mandar continuamente que lo haga así, mirando siempre el servicio de V. M. y bien del reino, y que aunque los Gobernadores no se lo gredezcan, que V. M. le hará mercedes por lo que sirve, que cierto digo esto porque me parece así y porque con él, holgando conmigo los Gobernadores o no holgando, no estando el tiempo tan en guerra como está, se trabajará que los Gobernadores no ecedieran el poder que de V. M. tienen."

»Estuvo avecindado largos años en una villa extremeña, Llerena (parece ser oriundo de Calatayud), solar de su magnífica casa-palacio, tan celebrada por su nieto el conocido autor de Carlo Famoso y de "Miscelánea" como *la mejor* casa de caballero de toda España. Licenciado *in utroque*, del Consejo de Sus Altezas los Reyes Católicos, de la Cámara de la Reina Doña Juana y del Emperador Carlos, su Refrendario y Veinticuatro de la ciudad de Sevilla, casó en Llerena con Doña María de Chaves probablemente hacia el 1480. Tuvo por hijos a Doña Beatriz, que casó con Don Rodrigo de Cárdenas; Don Francisco, a quien emancipó en 1506 resignando en él la Escribanía de la Gobernación de la provincia de León y para el que fundó mayorazgo en 1512. Doña Isabel que casó con Diego Mesia; Doña Juana y Doña María, monjas profesas en el convento de Madre de Dios; Don Juan de Chaves y Don Luis, clérigo, fallecido antes de 1519.

»Sus bienes patrimoniales no eran muy pingües. "Nosotros — dice en el testamento — los ganamos con nuestro trabajo. Porque todos los bienes de que hacemos el mayorazgo los ganamos nosotros con el ayuda de Dios." Pero, como más adelante se verá, con el propio esfuerzo y por mercedes reales, se estimaron de tal volumen y consideración, que pudieron ambos cónyuges establecer holgadamente unas bastantes ricas fundaciones.»

FILIACIÓN ARTÍSTICA DE MUDARRA. — Mudarra, dirigiéndose a don Luys Zapata, dice en su Epístola «no avelle agraiado naturaleza en nada pues le dotó de todas las gracias y habilidades que pudo»; añadiendo que, «si de todas la música y todas las otras Artes fuesen tan favorecidas y entendidas como de vuestra merced : no solamente serían tenidas en algo las obras de muy excellentes Hombres : que el día de hoy se emprimen: mas las de los que medianamente lo hazen : las muy subidas para sacar fruto dellas

1. Vide EL LICENCIADO PERO PÉREZ, *El licenciado Zapata*, en la *Revista del Centro de Estudios Extremeños* (Badajoz, 1943), t. XVII, 11-28, 163-185.

y las que han Principiado a subir para animar a los que las hazen a que osen passar adelante trabajando hasta llegar a entender lo que los que perfectamente lo hazen entienden». Justa pincelada que nos informa del entendimiento, atención y protección con que el ilustre prócer se aplicaba a los nobles frutos del saber humano, a la vez que nos descubre la indiferencia con que éstos eran considerados, salvo excepción, por los hombres poderosos de su tiempo. «Y pues yo soy — sigue diciendo Mudarra — de los que no perfecta ni medianamente entienden, no dexaré de ampararme con su fauor en esta mi obra laqual no sacara a luz si no fuera por su mandado». *Favor*, que significa indudable apoyo moral o material, y *mandado*, que supone dominio en quien lo ejerce y vasallaje en la persona a quien se aplica. La deducción, pues, de que Mudarra estaba por entonces al servicio de don Luys Zapata, cae de su propio peso.

Cuatro días antes de terminarse la impresión de los *Tres libros de música en cifra para vihuela* (3 de diciembre de 1546), tomaba posesión de una canongía en la Catedral de Sevilla, un hermano de nuestro biografiado, llamado Francisco Mudarra, el mismo que en junio de 1547 figura como procurador del Cabildo en Roma. Por otra parte, en 17 de octubre del mismo año se cita en las Actas Capitulares de dicha Iglesia, como canónigo hispalense, el nombre de Alonso Mudarra, sin que haya aparecido anteriormente la fecha de su nombramiento y toma de posesión.

El tiempo que llevaría hasta entonces nuestro vihuelista en Sevilla, no hay dato por ahora que lo sugiera ni consienta deducirlo. No hay duda, sin embargo, que su filiación estética, cuando menos, en una época en que la música instrumental no sólo era común a diferentes instrumentos, sino que se regía por los mismos cánones contrapuntísticos que la polifonía vocal, había de reflejar el expresivismo lírico de aquella escuela sevillana que Francisco de la Torre, Sánchez de Santo Domingo, Alonso de Alba, Peñalosa, Escobar y Fernández de Castilleja sobre todo, al frente de la Capilla de la Catedral hispalense hicieron famosa.

Coetáneo de tantos nombres gloriosos como dió a la música hispana el Siglo de Oro, pudo tener contacto Mudarra con Cristóbal de Morales, Juan Vásquez, el organista Peraza y especialmente con Francisco Guerrero, de quien sabemos por Pacheco que gustaba de tañer una vihuela de siete órdenes¹ y además por pertenecer ambos durante largos años al mismo Cabildo. En cambio, la cifra de Mudarra para órgano y arpa, anterior a la de Venegas y de Cabezón, así como las normas generales de su composición no exentas, sin embargo, de mutuas influencias, dan la impresión de haber vivido mutuamente aislados de personal contacto.

Unido a este ambiente de músicos eminentes, la atmósfera literaria de intensa inquietud creada por escritores y poetas de los cenáculos sevillanos en que brillaban los Fernando de Herrera, Gómez de Castro, Juan de Arquiyo, Gutiérrez de Cetina, Montemayor, Pedro Luis del Alcázar, Fernando de Guzmán, Juan de Mal'lara, Pacheco y otros en los momentos de mayor exaltación humanística y de luchas por las nuevas y avasalladoras formas poéticas, habían de surcar sin resistencia la mente de nuestro compositor.

DATOS DE SU VIDA ECLESIASTICA. — Hasta aquí, sólo deducciones del texto de su libro hemos podido exponer. Precisa llegar al año 1555 para que Bermudo nos diga, en su famosa *Declaración de Instrumentos*: «Tengo por mejores tañedores a Naruáez, a Martín de Jaén, a Hernando de Jaén, vezinos de la cibdad de granada; a López,

¹ FRANCISCO PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres varones*. Hablando de Francisco Guerrero, dice: «hallábase tan diestro, que por sí

aprensió viguela de siete órdenes, harpa y corneta y otros varios instrumentos».

5. — Instituto Español de Musicología

músico del señor duque de arcas; a Fuenllana, músico de la señora marquesa de taripha; a *Mudarra, canónigo de la Yglesia mayor de Sevilla*, y Anrrique, músico del señor conde de miranda, y a otros semejantes que por no los cognocer, en éste no señalo».

Tanto Tamayo de Vargas como Nicolás Antonio y Bartolomé J. Gallardo se limitan a dar cuenta de su obra de música en cifra para vihuela.

Después de Saldoni, Pedrell y Mitjana, que sólo añaden a la declaración del libro y la referencia de Bermudo la fecha equivocada de su muerte, es gracias al constante anhelo e infatigable actividad de nuestro ilustre director y amigo don H. Anglés, si podemos incluir los extractos de las actas capitulares de la Iglesia Catedral de Sevilla que desde el año 1546 se refieren a Mudarra.

He aquí dichas notas:

CATEDRAL DE SEVILLA : ACTAS CAPITULARES.

Fol. 24 v. : *Canonjía 11*. Libro de Estradas (1500-1700).

«Dióse posesión desta canonjía a Fran.^{co} Mudarra [en blanco] de agosto de 1566.

Dióse posesión desta canonjía por resignación que della le hizo el dicho Mudarra a Al.^o Mudarra su hermano en miércoles xx de octubre de 1566.

Falleció el sobredicho Viernes Santo primero de abril de MDlxxx A 5 (?) a las siete antes de oras.»

Fol. 37 : *Canonjía 23*.

«Dióse posesión desta canonjía al Sr. Al.^o Mudarra por resignación que della le hizo en Roma Fran.^{co} Mudarra. Diósele posesión en 30 de agosto de 1569 ante el racionero Tamarit notario e secretario.

Dióse posesión desta canonjía al Sr. Canónigo Juan Alvarez de Arce por resignación que della hizo Fran.^{co} Mudarra can.^o estante en Roma ante racionero Juan Despino, notario y secretario del cabildo en sábado 29 de março por la mañana año de 1550.

Falleció sábado al medio día tres de março del año de 15[5?]6. (Lib. [de prebendas?]. 1500 a 1700).»

Lista de canónigos beneficiados (raciones y media ración).

ACTAS CAPITULARES. — VOL. 17:

Fol. 118 v. : 3-XII-1546.

«Posesión al Sr. Francisco Mudarra de la calongía (*sic*) que vacó por muerte del Sr. Alonso de Esquivel.»

(Falta el tomo 18.)

TOMO 19:

Fol. 78 : Viernes 17-VI-1547.

«... manda ... escribir a *Francisco Mudarra* procurador vea corte de Roma, sobre la concordia del Sr. *Conde de Ureña* se traiga al Cabildo y se escriba al Sr. Conde en respuesta de lo que se a hecho y todo se traiga al Cabildo.»

Fol. 118 v. : 19-X-1547.

«... a los SS. canónigos Sebastián de Moçeol (?) y Alonso Mudarra juntamente con los [ininteligible] contadores para que prevean lo *que conviene en los libros que faltan para los mailines* y saber si tienen [ilegible] de cuales escriptores.»

Fol. 125 v. : 21-XI-1547.

«Bullas del canonicato que tenía el Sr. Francisco Mudarra ... por las cuales parece, por la graciosa y simple resignación que el dicho Francisco Mudarra hizo en manos de Su Santidad, el favor de el dicho Francisco Ximénez de la canonjía que el dicho Francisco Mudarra tenía y poseía en esta dicha sancta iglesia...»

(Sigue posesión de canónigo de F.^{co} Ximénez.)

ACTAS CAPITULARES. — TOMO 22:

Fol. 62 v. : 26-VII-1555.

«... yncontinenti el señor canónigo Alonso de Saelizes presentó ante los dichos señores el requerimiento siguiente y a este [ininteligible] de declaración Diz [q]ue hecho por *Francisco Mudarra* estante en Roma dada contra el dicho Francisco Mudarra y cierto monitorio todo lo que dize en esta guisa:

Muy magos y muy R^{dos} señores Alonso de Saelizes canónigo de esta sancta iglesia de Sevilla digo que ha entendido hermano y com (ininteligible)...

Fol. 186 v. : 10-XII-1565. *Creación de oficiales*. El Sr. Canónigo Mudarra visitador del Sagrario.
Fol. 211 v. : 20-II-1566.

«Cometieron a los SS. Alonso *Mudarra* canónigo, presidente de la capilla de Ntra. Sra. del Antigua y Antonio del Corral, canónigo y mayordomo de fábrica que de siete cálices viejos que ay en la capilla de los cálices, hagan quatro que sean buenos para que sirvan en la dicha capilla de los cálices.»

Fol. 214 : 2-III-1566.

«... mandaron que se le entreguen al Sr. canónigo *Mudarra* los cxvi mil ccccxx mrvs. de la manda que se hizo a Ntra. Sra. del Antigua para que dellos se hagan los ornamentos y lo demás que mandó el que hizo la dicha manda lo qual ya colm^{et}ió el dicho Sr. canónigo *Mudarra* que lo mande hazer.»

Fol. 227 : 26-IV-1566.

«Cometieron al S^r canónigo Alonso *Mudarra*, presidente de la capilla de Ntra. Sra. del Antigua que haga fiestas en la sacristía de la dicha capilla (?) crucifixo de muy buena mano y ornar muy bien el retablo y altar de dicha sacristía y los SS. contadores libren lo que costare.»

Fol. 194 : 6-IX-1568.

«... interviene (con el requerimiento) (no es cop...) al canónigo *Mudarra* en ... del órgano. Nominal (?) al ... comisión ... canónigo *Mudarra*.»

Tomo 30.

Fol. 82 : 23-III-1574.

«Comettieron a los SS. obispo de Spalella arcediano y Alonso *Mudarra* canónigos *vean el contrato hecho con el maestro flamenco que haze los órganos y refieren* y que los SS. contadores no libren cosa alguna sobrello hasta que los dichos SS. refieran y el cabildo probea lo que será dello conveniente.

Fol. 84 : 30-III-1574.

«Comettieron a los SS. obispo Desquilache, Alonso *Mudarra*, Antonio del Corro, canónigos y Jerónimo Peraça de Sotomayor racionero del orden con el maestro flamenco que haze el órgano le haga con toda brevedad haziéndole probar de lo necesario y le mande no se ocupe de hazer más talla hasta que ... cen ... (?) y dé muestra de si en lo qual le soliciten.»

Tomo 32:

Fol. 16 : 8-IV-1580.

«Este dicho día comettieron a los SS. mayordomo de fábrica y racionero Bartolomé Ruiz y a qualquier dellos se hallen presentes al hazer el inventario de los bienes del *canónigo Mudarra*, aiga gloria, que la dexó a la fábrica y los reciban de mano de Antonio Ramos su albacea y los vendan y rematen en fábrica almoneda a las personas que (?) es por ellas dieron para hazer dellos la voluntad del testador, para lo que les comettieron sus vezes, ansi mesmo mandaron que en lo que toca a trigo que quedó en grano del dicho canónigo en su casa, se dé a las hermanas y parientes del dicho canónigo pagándolo sólo a la tassa.»

RESUMEN. — De estas notas, interrumpidas e incoherentes, se desprende claramente que Alonso *Mudarra* tuvo más de una hermana y un hermano llamado Francisco, que elevado a la dignidad de canónigo el 3 de diciembre de 1546, en junio de 1547, era procurador del Cabildo cerca de la Santa Sede en Roma.

Alonso Mudarra, que en 1547 es citado ya en las actas capitulares como canónigo de la Catedral hispalense, toma posesión, el 20 de octubre de 1566, de la canonjía 11, y el 30 de agosto de 1569, de la canonjía 23, en virtud de la resignación hecha por su hermano Francisco en Roma. En 1565 es nombrado visitador del Sagrario; en 1566 es presidente de la Capilla de Nuestra Señora del Antigua; en 1568 interviene para la construcción del órgano de la Catedral, y el 1.º de abril de 1580,¹ día del Viernes Santo, habiendo probablemente sobrepasado los setenta años de edad, muere legando sus bienes, o parte de ellos, a la Iglesia.

Estos son los datos que hasta hoy pudimos recoger. Como no pretendemos haber agotado, ni de mucho, todas las fuentes de investigación, nos queda todavía la esperanza de que en el curso de sucesivos trabajos, encaminados a un fin común, puedan surgir nuevos hallazgos que afirmen o rectifiquen las que ahora no pasan de ser hipotéticas vaguedades.

De cualquier modo, luminosa y atractiva es la estela que deja en su posteridad esa personalísima figura, que, sobre su elevada significación eclesiástica alcanza una alta cumbre entre los tañedores de su tiempo; que respira el ambiente musical del templo, de la Corte y del pueblo, reflejándolo en sus obras; que vive el contacto de altos próceres y eminentes músicos y poetas, compenetrándose con su ideología espiritual para mejor servir a Dios y al arte.

1. En el mismo año, que pasó a las crónicas con el sobrenombre de «año del catarro», murió en Palencia el compositor y Maestro de Capilla Juan Navarro.

Capítulo IV

CONTENIDO DE LOS «TRES LIBROS DE MÚSICA EN CIFRA PARA VIHUELA»

Sólo dos ejemplares de la obra de Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, nos son hoy conocidos : uno, completo, aunque no en perfecto estado, y otro, deteriorado, al cual faltan varias hojas. El primero se encuentra en la Biblioteca del Escorial, bajo la signatura 15-VI-43; procede del fondo de Barbieri, según sello estampado en la primera hoja; sus páginas están manchadas por efectos de humedad. El otro ejemplar se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, bajo la signatura *Raros* 14630. Ambos pertenecen a la edición de 1546, única que se conoce.

El primero de estos ejemplares, de cuya fotocopia nos hemos servido para el presente trabajo, consta de un solo volumen in 4.^o obl. Encuadernado. Cubierto de piel blanca, con dos filetes dorados, que siguen a medio centímetro de distancia los contornos del libro. 14'1 × 20 cm.; caja 12 × 15'9 cm. 4 fols. sin numerar + 51 numerados y 26 nuevos fols. sin numeración. Caracteres romanos, con capitales mayúsculas al principio de cada obra. En la primera hoja, sin foliar, portada con orla de motivo plateresco; en el alto centro, cuadrado medallón representando la cruz del Gólgota en primer término, con los tres clavos de la crucifixión del Señor y ciudad al fondo de ancho valle. Rodeando el dibujo, un marco circular ostenta la sagrada inscripción latina «Soli Deu Honor et Gloria». En la parte superior del espacio enmarcado por la orla, el nombre del autor con letras capitales. Debajo del nombre, el título del libro, con relación del contenido y dedicatoria en líneas que, disminuyendo lateralmente de longitud, terminan en vértice en el bajo centro de la página. Al pie, de un lado a otro de la orla, lugar de la edición y nombre del impresor. Debajo y en el centro, año de su publicación.

El título de la obra es el siguiente:

Tres libros de musica en cifra para vihuela. En el primero ay musica fácil y difi | cil en fantasías : y composturas : y Pauanas : y Gallardas : y Algunas fanta | sías para guitarra. El segundo trata de los ocho tonos (o modos) | tiene muchas fantasías Por diuersas partes : y Com | posturas glosadas. El tercero es de música | para cantada y tañida. Tiene mo | tetes. Psalmos. Romances. Canciones. Sonettos en | castellano: y Italiano | Versos en latín. Villanzicos. Di | rigidos al muy magnífico Señor el Señor don Luys Çapata. Fué impresso el presente libro en la muy noble y leal ciudad de Sevilla en casa de Iuan de León. | 1546.

El texto contenido en la obra de Mudarra es el siguiente:

Fol. 1 s. f. : Portada con título y dedicatoria.

Fol. 1 v. s. f. : Epístola al muy magnífico Señor Don Luys Çapata.

Fol. II s. f. : Tabla del libro primero.

Fol. II v. s. f. : De cómo se han de entender estos libros. (Instrucciones para el conocimiento de las cifras, tiempo y demás indicaciones especiales.)

Fol. III s. f. : Continuación.

Fol. III v. s. f. : Fin de las instrucciones.

Fol. IV s. f. : En blanco.

Fol. IV v. : Grabado representando al dios Mercurio tañendo las cuerdas o nervios de un testudo (tortuga o galápago) según requiere la leyenda mitológica sobre el origen de los instrumentos de cuerdas pulsadas. Al pie de esta figura garbosamente dibujada, sobre un paisaje de onduladas montañas y amplios horizontes, con ciudades en el fondo y árboles en las cumbres, se leen los siguientes versos de Horacio:

«Te canam magni Iouis, et deorum?
Nuntium, Curuae quae lirae parentem?»

(Horatio, lib. I, *Carminum*.)

Reproducimos a continuación la epístola del autor a don Luys Zapata, así como las instrucciones y demás partes del texto que contribuyen al conocimiento de la obra.

EPÍSTOLA AL MUY MAGNÍFICO SEÑOR DON LUYZ ÇAPATA

«Notoria cosa es muy magnífico sennor aver sido tenido en | mucho : entre los : Antiguos griegos, todo género de Música, Y principalmente el de la | Vihuela, porque según cuenta Plutarco de Epaminundas príncipe de grecia aver sido muy | loado porque en vn banquete tañó y cantó excelentemente. Y por el contrario : Themís | tocles auido por indocto porque no lo supo hazer. En otra parte dize que Alcibiades solía | dezir que tenía por mejor la música de la vihuela que la de las flautas; porque con la vihue | la no se pierde la habla : ni la figura del rostro, Como con las flautas la pierden los que las tañen : y esto en tan | ta manera que a penas son de sus amigos quando están tañiendo conocidos. Marco Tullio Cicerón en | el primero de las Tusculanas : toca también lo de Epaminundas : y Themístocles : iuntamente con dezir que | los griegos pensauan estar en los cantos de las bozes : y sonido de las cuerdas la suma erudición. De ma | nera que pues la música de los antiguos era tenuta en gran veneración preciándose della grandes Ca | pitanes : así Romanos como Griegos no deuría en nuestros tiempos ser tenuta en menos pues ay áni | mos y ingenios no menos osados y entendidos que en los passados. Delo qual estoy bien satisfecho de | vuestra merced no auelle agraviado naturaleza En nada pues le dotó en todas las gracias y habilidades que pu | do. Y si de todos la música y todas las otras Artes fuesen tan fauorecidas y entendidas como de vuestra | merced : no solamente serían tenidas en algo las obras de muy excellentes Hombres : que el día de oy se | emprimen : mas las de los que medianamente lo hazen : las muy subidas para sacar fruto dellas y las que | han Principiado asubir para animar a los que las hazen a que osen passar adelante trabajando hasta llegar | a entender lo que los que perfectamente lo hazen entienden. Y pues yo soy delos que no perfecta ni | medianamente entienden, no dexaré de ampararme con su fauor enesta mi obra laqual no sacara a luz | si no fuera por su mandado : y por tener alguna confiança delos que me conocen y saben los días que ha | que trabajo en el estudio de la vihuela los quales por esto, Y por saber que me e criado en casa de los Yllu | strísimos señores Duques del Infan-
tado mis señores don Diego hurtado de mendoça que Dios tiene en | su gloria y don Iñigo lópez que oy viue y Dios nuestro señor guarde, a donde de toda Música avía ex | celentes hombres pensaran que en estos mis Libros ay algunas migajas de tanto bueno como e visto en | aquella casa y enotras partes de España y en Italia, Las quales dos cosas me han hecho tener atreuimiento | de querer sacar a luz esta mi obra la qual ofrezco a vuestra merced Suplicándole no mire al pequeño ser | [ui]cio sino a la voluntad con que se ofresce : la qual excede a todo lo que se le pudiera ofrescer.»

Fol. II v. s. f. : «De como se an de entender estos libros.»

«Aun que en otros dos libros de cifras para vihuela | que ay impressos en España de dos excelentes músicos en los quales ay obras de | muy buena música así suyas como de otros grandes componedores : ay da | da larga cuenta de la orden de la Vihuela. y delas cifras della, No por esso dexaré | de dezir lo que en los dichos libros está dicho acerca dela declaración delas ci | fras con declarar algunas cosas que de mi cosecha pongo. Las cifras Son en cuenta | de algarismo y son estas. 0123456789. La primera se llama | zero en la cuerda que la tal estuuiere se a de tocar en vazío sin poner el dedo | en ella. En todas las otras se an de poner los dedos. La segunda cifra es | número de vno y es el Primer traste. Y la tercera es dos y es a dos tras | tes. Y la quarta es tres y es a tres trastes y procediendo por las que res | tan hasta la postrera que es nueue señala al noueno traste. Y quando passare la compostura o fantasía del | noueno traste y llegare al dezeno estará con esta cifra X. Y si al onceno con ésta XI. Estas cifras toman | la cantidad o valor de cinco figuras de canto de órgano las quales son éstas: \diamond \downarrow \blacklozenge \blacktriangle \blacklozenge . | Van guiadas a las cifras con vnos puntillos los quales no siruen de más que | de guiar. En todas las cifras no se ponen figuras de canto de órgano y las que no las tuuieren tomarán | el valor o cantidad de la figura que atrás quedare hasta que venga otra que priue aquélla. | Para saber a qué compás sean de tañer estas cifras se ponen tres tiempos diferentes y son estos ϕ ϕ ϕ . | Los quales van puestos al principio de cada obra. La diferencia que ay del vno al otro es que | por el primero a de yr el compás apriessa. Y por el segundo ni muy apriessa ni muy a espacio. Por el tercero | a de yr despacio porque por éste entran dobladas cifras en vn compás que por los otros. Por los dos pri | meros tiempos tantas cifras entran en vn compás por el vno como por el otro. Sólo ay la diferencia di | cha. La primera figura del canto de órgano delas arriba dichas por estos dos tiempos ϕ ϕ , vale | dos compases. La qual no toparán en el primero ni segundo libros. En el tercero sí. Y tendrá un ras | go por encima desta manera \frown . El qual da a entender que passa la mitad de aquella figura a otro compás. | Y lo mesmo se a de entender de las otras figuras quando tuuieren el dicho rasgo. Por el tercero tiempo que | es éste ϕ la dicha primera figura vale vn compás como en vn exemplo que aquí pongo verán desta | figura : y de todas las otras.

Exemplo de todo lo dicho y de las rayas que cuerdas sean.

Todas las cifras que estuuieren vnas en derecho de otras estando guiadas con puntillos o sin ellos es vn | golpe y se han de tocar aquellas cuerdas iuntas : y las que estuuieren salidas vnas de otras se han de tocar | cada vna por sí.

Las rayas que atraviessan de la sexta a la prima siruen de diuidir los compases en los quales se vee | bien claro de cada figura exemplo de las que entran en vn compás. |

Esta diferencia de tiempos (o compases) con otros que no pongo aquí no sin causa los Antiguos los vsa | ron y según mi parecer fué para conformar la música (o el mouimiento della) con el sentido de la letra. Por | que si vna letra es de materia alegre y regozijada de necessidad el compás a de yr regozijado y apriessa. | Y si otra ni del todo es alegre ni del todo triste también tendrá esta necessidad de otro compás que ni va | ya muy apriessa ni muy despatio. Y ni más ni menos la que del todo es triste querrá el compás despatio. |

Acerca del redoble quiero dezir mi parecer. Y es que tengo por bueno el de dos dedos : y que quien qui | siere tañer bien de mi consejo deue los vsar porque es redoble más cierto : y que da mejor ayre a los pas|sos. Del dedillo no digo mal quien pudiere tener entrambas maneras de redoblar no se hallará mal con ellas | porque entrambas son menester a tiempos. El dedillo para passos que se hazen de la prima hazia la sexta que | son de arriba para abaxo y el de dos dedos para los que se hazen de abaxo pa[ra] arriba y para el clausular. | Todos los passos que fueren del valor de esta figura ♯, Serán redoblados desto verán espiriencia en tres fan | tasías que pongo al principio del primer libro y señalada cada manera de redoble deste arte a do dixere | *dos de* Será redoble de dos dedos. Y a do *de di*, Será de dedillo. Todos los otros passos yrán sin redoble | no siendo del valor de la figura arriba dicha. Entiéndese lleuando este tiempo, C : que si lleva este otro ♯ | en el qual va más apresurado el compás bien pueden yr de redoble : los que fueren del valor de esta figura ♯ : Como verán en la quarta fantasía del primer libro. Los passos que lleuaren este tiempo, C Por la vna | figura y por la otra de las aquí arriba dichas de necesidad abrán de yr redoblados porque por este ti | empo como está dicho entran dobladas figuras en vn compás que por los otros. |

Encima de algunas cifras toparán esta señal ^ la qual se pone para que sepan que no an de alçar el dedo | de la cuerda durante aquel compás, si estuuire al principio del. Y si al fin hasta la mitad del que se sigue. | En el tercero libro de las obras pa[ra] cantadas y tañidas toparán delante de algunas cifras vn rasguito de | esta manera 3. El qual da a entender que la cifra que lo tubiere delante será la vox que se puede cantar si qui | sieren la qual ha de yr también tañida. En el dicho libro toparán también sobre algunas Figuras del | Canto de Órgano En la box que va sacada en canto de órgano para cantada vna estrellica | de esta manera * pónese para que sepan que la figura que encima la tuuiere se a de diuidir en dos partes. | Si fuere semibreue partirle en dos mínimas, si mínima en dos semínimas si semínima en dos corcheas | esto se a de entender a la segunda buelta o en la tercera porque en el tal lugar la buelta segunda o tercera no tra | en los pies la misma cantidad ni sílauas que en la primera porque o traen más o menos. Quando hallaren la tal | a sonada tener debajo dos renglones o tres y para entender que la dicha a sonada se a de tornar a dezir dos o | tres vezes según la letra que de baxo tubiere lo demuestra ay también vn as dos pausas con quatro | puntillos desta manera :: las quales dizen que llegados allí tornen a dezirla tantas vezes quantos renglo | nes tubiere debaxo y después passar adelante.

Fol. II : Tabla del libro primero en el cual se contiene lo siguiente:

<i>Fantasías a tres bozes y a quatro</i>		<i>Composturas de Josquin</i>	
Fantasia de passos desenbultos..... fol.	1	La postrera parte de la Gloria de la missa de	
Otra fantasia de passos.....	2	faysan regrés	16
Otra para desemboluer las manos	3	Pleni de la mesma missa a tres.....	12
Otra de passos de contado.....	4		
Otra fantasia fácil.....	5		
Otra fácil.....	6		
Otra fantasia fácil.....	7		
Otra fantasia.....	8	Conde claros en doze maneras.....	15
Otra fantasia.....	9	Romanesca o guárdame las vacas de cinco	
Otra fantasia que contrahaze la harpa en la		maneras.....	17
manera de Luduuico	13	Vna pauana.....	18

Otra pauana de Alexandre.....	19	Fantasia a quatro al temple nuevo.....	22
Vna gallarda.....	20	Otra fantasia al temple nuevo.....	23
		Otra por el temple nuevo.....	24
<i>Obras para guitarra</i>		Una pauana.....	24
Vna fantasia a quatro bozes al temple viejo.	22	La romanesca en tres maneras.....	25

Fol. 25 : «Libro segundo de mvsica | en cifras para vihuela. en el qual ay mvchas | fantasias y algunas ComPosturas Glosadas | por los ocho tonos que por otro | nombre más propio | Se llaman mo | dos.»

Fol. 25 v. : Tabla.

Primer tono

Vn tiento y vna fantasia	fol. 1
El primer Kirie de la missa de Beata Virgine de Josquin glosado.	3
Vna fantasia.....	4

Segundo tono

Vn tiento y vna fantasia.....	5
Vna fantasia sobre fa mi ut re.....	7

Tercero tono

Vn tiento y vna fantasia.....	8
Vn Kirie de vna missa de Josquin que va sobre pange lingua glosado.....	9

Quarto tono

Vn tiento y vna fantasia.....	11
Vn Benedictus de la missa de la, sol, fa, re, mi, de Josquin glosado.....	12

Quinto tono

Vn tiento	13
Vna fantasia.....	14
Otra fantasia.....	15

Sexto tono

Vn tiento	16
Vna fantasia.....	17
Vn kirie de vna missa de Febin que va sobre Aue María glosado.....	18

Séptimo tono

Vn tiento y vna fantasia.....	20
El Cum Sancto Spiritu de la missa de Beata Virgine de Josquin, glosado	22

Octavo tono

Vn tiento y vna fantasia.....	24
Otra fantasia.....	25
Fantasia sobre fa, mi, fa, re, ut, sol, fa, sol, mi, re.....	27

Fol. s. f. (=53) : «Libro tercero | de mvsica en cifras y canto | de órgano para tañer y cantar con la Vihuela : en el | qual ay Motetes, Psalmos, Romances, Cancio | nes, Sonetos, Versos en latín, Villan | cicos, como verán en la tabla que a la buelta desta hoja está. | Fué impresso el presente libro en la muy noble y muy | leal ciudad de Sevilla en casa de Juan de León. 1546.»

Fol. s. f. (= 53 v.) : Tabla.

Motetes

Pater noster a quatro de Adrián Vuilliant (Willaert).....	I
Respice in me Deus de Gombert.....	II
Clamabat autem	III

Romances

Durmiendo yua el señor, con segunda diferencia.....	IV
Triste estaua el rey Dauid.....	V
Ysrael mira tus montes.....	VI

<i>Canciones</i>		Dulces exuuie del quarto de Vergilio....	XIII
Sin dubdar, con segunda parte.....	VII	Beatus ille qui procul negociis. de Hora-	
Recuerde el alma dormida.....	VIII	[cio].....	XV
Claros y frescos ríos, letra de Boscan....	IX	Hanc tua Penélope, de Ouidio.....	XVI
<i>Sonetos en castellano</i>		<i>Villancicos</i>	
Que llantos son aquestos.....	X	Dime a do tienes las mientes.....	XXI
Si por amar el hombre.....	XI	Si me llaman a mí llaman.....	XXII
Por ásperos caminos, Letra de Garcilaso.	XII	Gentil cauallero.....	XXIII
		Ysabel perdiste la tu faxa.....	XXIV
		Si viesse y me leuasse.....	XXV
<i>Sonetos en ytaliano</i>		<i>Psalmos</i>	
La vita fugge. Letra de Petra[r]cha....	XVII	Nisi dominus edificauerit domum,.....	XXVI
Lassato a il Tago.....	XVIII	Exurge quare obdormis domine.....	XXVII
O gelosia di amanti. Letra de Sannazaro.	XIX		
Y tene al ombra. Letra de Sannazaro...	XX		
<i>Versos en latín</i>		<i>Finis tabulae</i>	
Regia qui mesto.....	XIII	La cuenta de esta tabla va por las obras y no	
		por las hojas.	

Fol. I (= 54) : Música.

Fol. [58] (= 111) : Fin de la música para canto y vihuela y grabado representando al profeta Elías, cuya oración en el monte rasga las nubes para dar paso a la presencia de Dios y un músico arrodillado a distancia, en actitud de cantar, tañe una vihuela (en posición opuesta a la normal), uniendo la armonía de la música al sentimiento de fe. Una inscripción en lo alto del grabado dice:

«Cumque caneret Psaltes, facta est
Super cum manus domini.»

Fol. [58 v.] (= 111 v.) : Rodela de armas representando un casco o celada con plumaje, rodeado de la inscripción : «*Exbeilo. Pax. Ex. Concordia. Exconcordia Musica. Constat.*»

Fol. [59] (= 112) : «Cor[r]e[c]ción por la qual podrán enmendar algunos errores que en estos libros hay.»

Primer libro

En la declaración destas cifras en vna regla que está debaxo del exemplo en el primer renglón falta vna a | y vna ese | adonde dize vn, a de dezir vnas. |

En la primera plana de la quarta foja a los quatro Compasses vn zero y vn dos que están en la segunda | a de estar primero el dos y después el zero mudando el vno en el lugar del otro. |

En la quinta foja en la primera plana está vna fantasía la qual passa de allí a la primera plana de la sesta fo | ja. Y otra fantasía que empieza en la buelta de la dicha quinta foja passa de allí | a la buelta de la dicha sexta | foja. |

En una fantasía que empieza en la séptima foja a los sesenta y ocho compasses falta vna cifra en la segun | da de número de vno a de estar al fin del compás.

En una fantasía que comienza en la novena foja a los ochenta y quatro compasses falta un zero en la quin | ta a de estar antes del dos. En esta misma fantasía tres compasses más adelante de

los arriba dichos vn seys | que está en la quinta y vn dos que está en la tercera, an de estar el seys en la sexta y el dos en la quarta.

En una fantasía que contra haze la harpa y comiença en la trezena foja al cabo della en el penúltimo com | pás está vna mínima blanca sobre vn cinco a de ser corchea. |

En la segunda parte de la Gloria de la missa de faysan regrés a los treinta y dos compasses falta una semíni | ma a de estar sobre un tres que está en la tercera. |

Segundo libro

En vna fantasía que comiença en la primera foja a los veinte y siete¹ compasses vn nueue que está en la | segunda a de estar en la prima. |

En vn Kirie que comiença en la quarta foja. A los diez y seys compasses vn diez que está en la tercera, A de | ser tres, Más adelante a los sesenta y siete compasses vna semínima que está sobre vn zero a de ser corchea. | Más adelante en la plana que acaba este Kirie en la cabeça dize segundo tono a de dezir primero. |

En la séptima foja en una fantasía a los quarenta y quatro compasses falta vna semínima sobre vn dos que | está en la quinta. |

En vn Kirie que comiença en la nouena foja a los setenta compasses está vna semínima sobre un zero a | de ser mínima. |

En la trezena foja en vn Benedictus glosado a los sesenta y vn compasses vn tres que está en la prima a | de estar en derecho de vn quatro que está en la tercera.

Fol. [9 v.] (= 112 v.) *Tercero libro*

En el motete de la Cananea el dezeno compás al principio del en la prima falta vn cinco a de estar en | derecho del vno que está en la segunda. Más adelante a los quarenta y dos compasses vn dos que está en la ter | cera a de ser tres. |

En un romance que dize Durmiendo yua el Señor en la primera parte a los veinte y cinco compasses vn dos | que está en la prima en derecho del tres y vno, a de ser tres. Más adelante en el mesmo romance en la | segunda buelta a los diez e nueue compasses vn tres que está en la quarta a de estar en derecho del cinco que | está en la prima. |

En vna canción que dice Sin dudar a los quarenta y tres compasses vn cinco que está al cabo del compás | sólo a de ser tres. |

En un soneto que dize La vita fuge en la vox de canto de órgano a los diez y siete compasses está la claua en | la primera raya a de estar en la segunda como las de atrás.

En vn soneto que dice Lassato a il Tago al tercero compás vn dos que está en la quarta a de ser tres. Más a | delante a los veinte y siete compasses un zero que está en la prima a de ser cinco.

En un villanzico que dize gentil Cauallero a los diez y nueue compasses vn tres que está en la prima a de ser | siete. |

Fin de la cor[r]e[c]ción.

Fol. [60] (= 113) : «De esta otra parte se pone vn principio de vn Libro que tenía hecho pa[ra] Imprimir, en el qual auía mu | chas Fantasías, Y Composturas en una nueva manera de cifras para Harpa y Órgano el qual acordé | poner aquí (Pues mis ocupaciones no me dieron lugar a que imprimiese el dicho libro) para que si a alguno | le pareciere bien la invención destas cifras se pueda aprouechar della, sacando en ellas composturas como | se sacan en las de la Vihuela porque en todo lleuan la mesma orden, saluo que estas cifras no tienen núme | ro de vno, ni de dos, ni de nada todas son de vna manera no hazen más de señalar las cuerdas en que an | de tocar.»

1. Error de compás. Es el veintiocho y no el veintisiete.

Fol. [60 v.] (= 113 v.): Grabado representando al rey David pulsando el arpa en el monte Sinaí. En lo alto de la página se lee : «I, Regum Caput xvi. | Quando cunque spus de ñi malus arripiebat Saul, David tollebat cithara et percutiebat ma | nu sua : & refo-cillabatur Saul : & leuius habebat. Recedebat enim ab eo spus malus.»

Fol. [61] (= 114) : «Cifras para harpa y órgano». Cifras en pauta de 14 líneas. «Tiento. Las rayas y los espacios son las cuerdas de la Harpa y el Juego del Órgano. El espacio primero de aquí abaxo | es la cuerda más gruesa, y más baxa, Y allí es fe, fa, ut, Y en la raya primera que se sigue gamaut &c. Las claues | y los bemoles muestran bien que si[g]no sea cada cuerda Y el tono que a de tener. El temple que aquí tiene es el común | para tañer por el sexto tono. Y si alguna cuerda o cuerdas eran menester mudar pa[ra] tañer por otras partes señalaualas | en el libro que dicho tengo con vna mano, O manos poniéndolas en derecho de cada cuerda para que con vn dedo la | señalasen y dezía allí súbase o ab[á]xese. Para formar los semitonos se ponen estas dos señales ♭. En la cuerda que qual | quiera dellas estubiere se a de poner el dedo acerca de las clauijas.»

Fol. [61 v.] (= 114 v.) : Blasón heráldico igual al del f. [58 v.], a cuyo pie se lee el siguiente colofón : «Acabóse la presente obra en la muy noble y leal Ciudad de Seuilla por Juan de León impressor a Sancta Marina en la calle Real a siete días del mes de Deziembre. 154[6].»

Al ejemplar de los *Tres libros de música en cifras para vihuela*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, le faltan las hojas cuya numeración (sin foliar) correspondería a los fol. 27 (= 80), [40] (= 93), [43] (= 96) y [44] (= 97); en la parte derecha de la portada, una mano irrespetuosa trazó a la pluma la grotesca silueta de un músico de extraña investidura, sentado en ancha banqueta, en actitud de tañer una especie de laúd; un lamentable borrón de tinta negra cubre el nombre de Zapata (don Luys), a quien la obra fué dedicada. En el fol. iv, en blanco, figura una inscripción a mano, que dice : «Dominguos Romano», y aparte, varios ensayos de notación cuadrada. A partir de la hoja [49] (= 102) falta en cada hoja el ángulo superior, que ha sido cuidadosamente reemplazado por papel blanco sin cifra impresa ni manuscrita. Después de la parte impresa contiene añadidas, dentro de la misma encuadernación, 15 hojas de papel rayado para vihuela con tres hexagramas en cada página, en las cuales figuran cifradas a mano, y con tinta negra, las siguientes composiciones:

«*Duo de Flecha que disse amores me an de matar*», con su contrapunto (igual al que inserta Fuenllana en su *Orphenica Lyra*, fol. 2).

Dúo de Fuenllana.

Otro dúo de Morales «Jusepi disrael».

Un Benedictus a tres da Misa de Juan de Barbara de Morales.

Un Benedictus a quatro da Misa da Ave Regina Celorum de Morales y dos compases de «*Et ascendi Im celum*» a tres da misa d'Ave Regina Celorum.

Falta encima de cada hexagrama la indicación de valores. Es de suponer que estas hojas manuscritas fueron añadidas por el poseedor del libro de Mudarra, posiblemente el mismo Dominguos Romano (¿gallego o portugués?) cuya escritura con el mismo color de tinta y semejanza de rasgos figura en la iv hoja en blanco de las que empiezan el libro.

El primero en dar fe en 1555 de la existencia de Mudarra fué Fray Juan Bermudo, en su *Declaración de Instrumentos*, lib. II, cap. xxxv, nombrándolo entre los mejores vihuelistas de su tiempo.

Tamayo de Vargas, en su *Junta de libros la maior que España a visto en su lengua*

hasta el año 1624 (lib. I, pág. 26), fué el primero en señalar los *Tres libros de música en cifras para vihuela*, de Alónso Mudarra, Sevilla, por Juan de León, 1546.

Nicolás Antonio, en su *Biblioteca Hispana Nova* (Madrid, 1788, t. III, pág. 37), inscribe: «*Alphonsus Mudarra, scripsit Tres libros de Musica de cifra para vigüela. Hispali apud Joannem de Leon 1546. in 4.*»

Bernardino Zarco del Valle y Sancho Rayon, en su *Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos con los apuntamientos de D. Bartolomé J. Gallardo* (Madrid, 1863, t. III, pág. 935, n.º 3178), describen la obra de Alonso Mudarra dando cuenta de sus dimensiones, número de hojas y contenido.

Joaquim de Vasconcellos, basando sus deducciones en la escritura equivocada del nombre de nuestro autor (*Affonso de Madarra*, por Alonso Mudarra) y en el desconocimiento de su obra, le supone escritor teórico nacido en Madeira (!) (Ver *Os Musicos Portugueses*, Porto, 1870, vol. I. Nombre, Mudarra). Posiblemente el error se debe a Saldoni, quien presenta a Mudarra como autor de un *Tratado de Música* (Ver *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Madrid, 1881, t. IV, página 221). Este mismo error es comentado por Felipe Pedrell, en su obra *Los músicos españoles antiguos y modernos* (Barcelona, 1888, t. I, pág. 16).

Edmond Vander Straeten, al decir en *La musique au pays bas* (t. VIII, pág. 444) que se trata de *l'un des plus élégants spécimens d'impression musicale que nous ayons examinés en Espagne*, confunde, sin duda, el libro de Mudarra con otro de la misma materia, que bien podría ser el de Narváez por haber sido primorosamente impreso. Asimismo, incurre en error al citar como *Fantasia*, el *Kyrie de una Misa de Fevin que va sobre Ave María*, glosado. El principal objeto en la reseña de Vander Straeten es demostrar (como del título de la obra se desprende) el favor de que gozaba entre los músicos españoles del siglo XVI la música de los compositores flamencos. De paso, hace notar que Fetis ha omitido en su *Biographie universelle des musiciens*, el nombre de Mudarra.

Las composiciones contenidas en los *Tres libros de música en cifra*, a pesar de haber sido reseñados por diferentes historiadores y musicólogos de universal renombre, no fueron prácticamente conocidos y comentados hasta que el Conde de Morphy nos ofreció en *Les luthistes espagnols du XVI siècle*, una selección de transcripciones en notación actual de obras para vihuela sola, guitarra y para canto acompañado de vihuela. Este laudable trabajo, a manera de Antología vihuelística, al que el autor dedicó largo y generoso esfuerzo, ha contribuido eficazmente a enaltecer un sector de nuestros valores musicales del siglo XVI. Sin embargo, en la transcripción musical, aparte de las notas equivocadas que contiene, aparecen los valores reducidos y sin realización horizontal en sus voces respectivas en algunas figuras, el canto aparece doblado en la vihuela; y en la interpretación de la cifra de Mudarra, los signos Φ , C, Φ , que Morphy traduce como indicaciones de movimiento *lent*, *vite*, *plus vite*, respectivamente, Mudarra los señala al contrario, *apriessa*, *ni muy apriessa ni muy a espacio*, y *despacio*. Del mismo modo existe error de tesitura en la afinación de la guitarra *a los viejos*, al atribuir a Bermudo la de *la, mi, sol, do*, en vez de *si b, fa, la, re*, que es la que da el famoso tratadista. Asimismo ocurre al suponer la afinación de la guitarra para la *Fantasia XI* de Mudarra *la, re, fa #, si*, en lugar de *sol, re, fa #, si*, equivalente en una tercera menor inferior a la de Bermudo.

Nos permitimos hacer estas observaciones sobre una obra que merece nuestra admiración y respeto, no con ánimo de censura, sino con vivos deseos de contribuir en lo posible a un fin que nos es común.

Una prueba evidente de los efectos a que aludimos anteriormente es lo que ocurre

en la interesante monografía del ilustre hispanista J. B. Trend, que lleva por título *Luys Milan and the vihuelistas* (Oxford University Press, 1925), donde se atribuye a Mudarra el romance *La mañana de San Juan* del libro de Pisador, probablemente, porque el error parte de Morphy. Asimismo le son atribuidos en el mismo trabajo dos villancicos gallegos, cuando sólo uno, *Si viesse e me levasse*, consta en el libro de Mudarra.

Henri Collet, que tan a fondo conoce el espíritu de la música ibérica de tiempos alejados y presentes, en su admirable trabajo sobre *Le mysticisme musical espagnol au XVI siècle* (Paris-1913), dice que «*les trois livres de musique chiffrée pour vihuela du se-villan Alonso de Mudarra, sont très repandus, même aujourd'hui*», añadiendo luego, que, «*datés de 1546, leur succès s'explique par un caractère tout profane*», conceptos surgidos de dudosa información.

Robert Eitner, en cambio, en su *Quellen Lexicon* (Leipzig, 1902, t. VII, pág. 101), había señalado ya la obra de Mudarra informando que contiene obras de los más celebrados maestros y que se supone sólo existen de ella dos ejemplares pertenecientes a la colección de Barbieri.

El maestro Pedrell incluye en su *Cancionero musical popular español* (Boileau, Barcelona, 1920, t. III, pág. 116) una transcripción del romance *Triste estaba el rey David*, transportado a la tercera menor superior y doblando el canto en la vihuela.

El P. Luis Villalba incluye, en sus *X Canciones españolas de los siglos XV y XVI* una transcripción del citado romance; otra de la canción *Recuerde el alma dormida* y otra de los villancicos *Isabel, perdiste la tu faja* (en castellano), y *Si viesse e me levasse* (en gallego), con adecuados e ilustrativos comentarios. Al mismo tiempo ofrece una segunda melodía de su invención, sobre las coplas de Jorge Manrique, *por si fuera más del gusto del cantante*.

Don H. Anglés señala la obra de Mudarra en la *Música en España* (Ed. Labor, año 1944, pág. 393), dando como fecha de muerte de este autor el año 1570; error que después de fructuosas búsquedas en la Catedral de Sevilla, rectifica, en su *Juan Vásquez, Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco*, por la del 2 de abril de 1580, según consta en las actas capitulares de aquella iglesia, que por gentileza del propio autor van incluídas en el presente trabajo.

Lionel de La Laurencie,¹ Johannes Wolf,² Gilbert Chase³ y otros aun anónimos en diferentes enciclopedias y trabajos biográficos, comentan brevemente la obra de Mudarra. Santiago Kastner y Adolfo Salazar, más ceñidos, siquiera teóricamente, a la materia instrumental que atañe a nuestros vihuelistas, son los que más extensamente nos preparan para el conocimiento y apreciación de la obra de Mudarra.

1. LIONEL DE LA LAURENCIE, *Les luthistes* (Paris, 1928), pág. 71.

2. JOHANNES WOLF, *Handbuch der Notations kunde* (Leipzig, 1919), pág. 112.

3. GILBERT CHASE, *The music of Spain* (Traducción de Jaime Pahissa). Buenos Aires, 1943, pág. 66.

Número y compaginación de las obras	Títulos (Incipit de los textos)	Elemento orgánico	Forma	Temple del instrumento	Autor del texto	Compositor	Observaciones
<i>Libro primero</i>							
1. f. 1	Fantasia	Vih.	Fantasia	la		Mudarra	«de pasos largos para desenboluer las manos».
2. f. 2	Fantasia	Vih.	Fantasia	sol		Mudarra	«para desenboluer las manos».
3. f. 3	Fantasia	Vih.	Fantasia	re		Mudarra	«de pasos para desenbolber las manos».
4. f. 4	Fantasia	Vih.	Fantasia	sol		Mudarra	«de pasos de contado».
5. f. 5	Fantasia	Vih.	Fantasia	sol		Mudarra	«fácil».
6. f. 6	Fantasia	Vih.	Fantasia	sol		Mudarra	«fácil».
7. f. 7	Fantasia	Vih.	Fantasia	la		Mudarra	«fácil».
8. f. 8	Fantasia	Vih.	Fantasia	re		Mudarra	
9. f. 9	Fantasia	Vih.	Fantasia	sol		Mudarra	
10. f. 10 v.	La segunda parte de la Gloria de la Misa de <i>Faysan regrés</i>	Vih.	Parte de misa	sol		Josquin	La primera parte del Gloria de esta Misa, figura en el <i>Orphenica lyra</i> de Fuenllana, cifrada para vihuela por este autor.
11. f. 12	Pleni de la Misa de <i>Faysan regrés</i>	Vih.	Parte de misa	sol		Josquin	
12. f. 13	Fantasia que contrahace la harpa en la manera de Luduico	Vih.	Fantasia	sol		Mudarra	«es difficil hasta ser entendida», MORPHY, <i>Les luthistes espagnols du XVI siècle</i> , t. II, página 103.
13. f. 15 v.	Conde Claros	Vih.	Diferencias	sol		Mudarra	MORPHY, l. c., pág. 96.
14. f. 17	Romanesca o guárdame las vacas	Vih.	Diferencias	mi		Mudarra	MORPHY, l. c., pág. 98.
15. f. 18	Pauana	Vih.	Danza	sol		Mudarra	MORPHY, l. c., pág. 100.
16. f. 19 v.	Pauana de Alexandre	Vih.	Danza	sol		Mudarra	MORPHY, l. c., pág. 101.
17. f. 20	Gallarda	Vih.	Danza	sol		Mudarra	MORPHY, l. c., pág. 102.
18. f. 21	Fantasia	Guit.	Fantasia	sol		Mudarra	«Guitarra al temple viejo», «del primer tono».
19. f. 21 v.	Fantasia	Guit.	Fantasia	la		Mudarra	«Guitarra al temple nuevo», «del cuarto tono».
20. f. 24 (=22)	Fantasia	Guit.	Fantasia	do		Mudarra	«Guitarra al temple nuevo», «del quinto tono».
21. f. 23	Fantasia	Guit.	Fantasia	re		Mudarra	«por el temple nuevo», «del primer tono».
22. f. 23 v.	Pauana	Guit.	Danza	la		Mudarra	MORPHY, l. c., pág. 129.
23. f. 24	Romanesca o guárdame las vacas	Guit.		re		Mudarra	«Proporción tres semibreues al compás».
<i>Libro segundo</i>							
24. f. 1 (=26)	Tiento	Vih.	Tiento	mi		Mudarra	Primer tono.
25. f. 1 (=26)	Fantasia	Vih.	Fantasia	mi		Mudarra	Primer tono.
26. f. 4 (=28)	Kyrie primero de la Misa de <i>Beata Virgine</i>	Vih.	Parte de misa	mi		Josquin	«glosado». Primer tono.
27. f. 5 (=29)	Fantasia	Vih.	Fantasia	mi		Mudarra	Primer tono.
28. f. 6 v. (=30 v.)	Tiento	Vih.	Tiento	re		Mudarra	Segundo tono.
29. f. 6 v. (=30 v.)	Fantasia	Vih.	Fantasia	re		Mudarra	LUYS VENEGAS DE HENESTROSA, <i>Libro de cifra nueva</i> , LVII. Fantasia de vihuela. Anónimo, pág. 81. Segundo tono.
30. f. 7 (=32)	Fantasia de sobre fa mi ut re	Vih.	Fantasia	re		Mudarra	VENEGAS, op. cit., LVIII. Fantasia IV de vihuela «sobre fa mi ut re». Anónimo, pág. 82. Segundo tono.
31. f. 8 (=33)	Tiento	Vih.	Tiento	mi		Mudarra	Tercer tono.
32. f. 8 (=33)	Fantasia	Vih.	Fantasia	mi		Mudarra	VENEGAS, op. cit., LIX. Fantasia V de vihuela, pág. 83. Tercer tono.

Número y compaginación de las obras	Títulos (Incipit de los textos)	Elemento orgánico	Forma	Temple del instrumento	Autor del texto	Compositor	Observaciones
33. f. 9 v. (=34 v.)	Glosa sobre un Kyrie pos- trero de vna misa de Josquin que va sobre Pange lingua	Vih.	Glosa	mi		Josquin Mudarra	Tercer tono.
34. f. 11 (=36)	Tiento	Vih.	Tiento	fa		Mudarra	Cuarto tono.
35. f. 11 v. (=36 v.)	Fantasia	Vih.	Fantasia	fa		Mudarra	VENEGAS, op. cit., LXI. Fan- tasia VII de vihuela, pág. 86. Cuarto tono.
36. f. 12 v. (=37 v.)	Glosa sobre un Benedic- tus de vna Missa de Josquin que va sobre la, sol, fa, re, mi	Vih.	Glosa	fa		Josquin- Mudarra	Cuarto tono.
37. f. 13 v. (=38 v.)	Tiento	Vih.	Tiento	fa		Mudarra	Quinto tono.
38. f. 14 (=39)	Fantasia	Vih.	Fantasia	fa		Mudarra	VENEGAS, op. cit., LXV. Fan- tasia XI de vihuela, pág. 92. Quinto tono.
39. f. 15 (=40)	Fantasia	Vih.	Fantasia	fa		Mudarra	Quinto tono.
40. f. 16 v. (=41 v.)	Tiento	Vih.	Tiento	mi		Mudarra	Sexto tono.
41. f. 17 (=42)	Fantasia	Vih.	Fantasia	mi		Mudarra	VENEGAS, op. cit., LXVII. Fan- tasia XIV de vihuela, pág. 98. Sexto tono.
42. f. 18 (=43)	Glosa sobre el primer Ky- rie de una Missa de Fe- uin que va sobre Ave María	Vih.	Glosa	mi		Fevin- Mudarra	Sexto tono.
43. f. 20 (=45)	Tiento	Vih.	Tiento	la		Mudarra	Septimo tono.
44. f. 20 v. (=45 v.)	Fantasia	Vih.	Fantasia	la		Mudarra	Septimo tono.
45. f. 22 (=47)	Glosa sobre el «Cum Sancto Spiritu» de la Missa de <i>Beata Virgine</i> , de Josquin	Vih.	Glosa	la		Josquin- Mudarra	Septimo tono.
46. f. 24 (=49)	Tiento	Vih.	Tiento	sol		Mudarra	Octavo tono.
47. f. 24 (=49)	Fantasia	Vih.	Fantasia	sol		Mudarra	VENEGAS, op. cit., LXXII. Fan- tasia XVIII de vihuela, pá- gina 106.
48. f. 25 v. (=50 v.)	Fantasia	Vih.	Fantasia	sol		Mudarra	VENEGAS, op. cit., LXXI. Fan- tasia XVII de vihuela, pági- na 105. Octavo tono.
49. f. 27 (=52)	Fantasia sobre fa, mi, fa, re, ut, sol, fa, sol, mi, re	Vih.	Fantasia	sol		Mudarra	Octavo tono.
<i>Libro tercero</i>							
50. f. 1 (=54)	Pater noster	C. V.	Motete	mi		Villaert- Mudarra	
51. f. 4 (=57)	Respice in me Deus	C. V.	Motete	fa		Gombert- Mudarra	
52. f. [6] (=59)	Clamabat autem mulier	C. V.	Motete	mi		Escobar- Mudarra	
53. f. [10 v.] (=63 v.)	Durmiendo yua el señor	C. V.	Romance	si		Mudarra	«de la Cananea».
54. f. [13] (=66)	Triste estaua el rey Da- uid	C. V.	Romance	fa		Mudarra	MORPHY, l. c., pág. 106.
55. f. [14] (=67)	Israel, mira tus montes	C. V.	Romance	mi		Mudarra	MORPHY, l. c., pág. 108. — F. PEDRELL, <i>Cancionero musi- cal popular español</i> , t. III, pág. 116. — P. LUIS VI- LLALBA, <i>X Canciones espa- ñolas de los siglos XV y XVI</i> , página 12. — J. B. TREND, <i>Luys Milan and the vihuelistas</i> , 5 x 7, pág. 113.
56. f. [15 v.] (=68 v.)	Sin dudar	C. V.	Canción	sol	Anónima	Mudarra	MORPHY, l. c., pág. 110.
57. f. [20] (=73)	Recuerde el alma dormi- da	C. V.	Canción	mi	Jorge Manrique	Mudarra	«al milagro de la encarnación».
58. f. [21] (=74)	Claros y frescos ríos	C. V.	Canción	la	Boscán	Mudarra	MORPHY, l. c., pág. 113. — P. L. VILLALBA, pág. 8. — J. B. TREND, 5 x 6, pág. 111. MORPHY, l. c., pág. 114.

Número y compaginación de las obras	Títulos (Incipit de los textos)	Elemento orgánico	Forma	Temple del instrumento	Autor del texto	Compositor	Observaciones
59. f. [23] (=76)	Soneto a la muerte de la Serenísima Princesa Doña María nuestra Señora	C. V.	Soneto	ja	Anónimo	Mudarra	«Va a manera de diálogo».
60. f. [25 v.] (=78 v.)	Si por amar el hombre	C. V.	Soneto	sol	Anónimo	Mudarra	
61. f. [28] (=81)	Por ásperos caminos	C. V.	Soneto	sol	Garcilaso	Mudarra	
62. f. [30 v.] (=83 v.)	Regia qui mesto	C. V.	Verso	mi	Anónimo	Mudarra	«Verso en latín a la muerte de la Serenísima Princesa Doña María nuestra Señora».
53. f. [32 v.] (=85 v.)	Dulces exuviae	C. V.	Verso	sol	Virgilio	Mudarra	«Versos del cuarto de Virgilio».
64. f. [34] (=87)	Beatus ille	C. V.	Verso	sol	Horacio	Mudarra	Epodo segundo.
65. f. [34 v.] (=87 v.)	Hanc tua Penelope	C. V.	Verso	sol	Ovidio	Mudarra	Heroides. Epistola I. Versos 1-4.
66. f. [36] (=89)	La vita fugge	C. V.	Soneto	mi	Petrarca	Mudarra	Soneto en italiano.
67. f. [39] (=92)	Lassato a il Tago	C. V.	Soneto	mi	Anónimo	Mudarra	Verso en italiano.
68. f. [41 v.] (=94 v.)	O gelosia de amanti	C. V.	Soneto	sol	Sannazaro	Mudarra	Figura entre las «Rime» de «L'Arcadia» de Sannazaro.
69. f. [44] (=97)	I tene al'ombra	C. V.	Soneto	si	Sannazaro	Mudarra	Pertenece a la Egloga segunda de «L'Arcadia», de Sannazaro.
70. f. [45] (=98)	Dime a do tienes las mientes	C. V.	Villancico	a	Juan del Encina?	Mudarra	MORPHY, l. c., página 120. — Ver BARBIERI, <i>Cancionero de Palacio</i> , 376. Anónimo (fol. ccvj vuelto), página 192.
71. f. [47 v.] (=100 v.)	Si me llaman	C. V.	Villanc.	la		Mudarra	MORPHY, l. c., pág. 122.
72. f. [50] (=103)	Gentil cauallero	C. V.	Villanc.	la		Mudarra	MORPHY, l. c., pág. 124.
73. f. [53] (=106)	Isabel, perdiste la tu faza	C. V.	Villanc.	sol		Mudarra	MORPHY, l. c., pág. 126. — P. LUIS VILLALBA, op. cit., página 14.
74. f. [55] (=108)	Si viesse e me levasse	C. V.	Villanc.	ia		Mudarra	En portugués. MORPHY, l. c., pág. 128. — J. B. TREND, Ex. 9, pág. 116. — P. LUIS VILLALBA, op. cit., p. 10.
75. f. [56] (=109)	Nisi dominus	C. V.	Psalmo	la		Mudarra	«por el séptimo tono».
76. f. [57] (=110)	Exurge quare	C. V.	Psalmo	mi		Mudarra	«por el primer tono».
77. f. [61] (=114)	Tiento	H. O.	Tiento			Mudarra	«sexto tono» «Cifras para harpa y órgano».

Capítulo V

CRITERIO SEGUIDO EN LA PRESENTE TRANSCRIPCIÓN

TRANSCRIPCIÓN DE LA CIFRA. — La Comisión encargada de formular las normas para la transcripción de obras para laúd en el Congreso Internacional de Musicología celebrado el año 1909 en Viena, definió su principio fundamental con el siguiente enunciado : «*Le morceau transcrit devra être ce qui serait sa notation directe à l'audition de l'oeuvre mise en tablature.*»¹

Los musicógrafos que independientemente de estas normas se han ocupado de transcribir la cifra de vihuela, laúd y guitarra, han procedido de dos maneras : a) siguiendo un método filológico y limitándose a transformar el número en nota sin ocuparse de la realización de los diferentes valores que corresponden a cada una de las voces, y b) tratando de reconstituir la notación original reuniendo las voces paralelas en simultánea correspondencia.² Podríamos llamar a la primera, *transcripción vertical*, y a la segunda, *transcripción horizontal*.

Para el primer sistema, ha sido adoptada de modo general la notación sobre dos pentagramas : uno en clave de *sol* y otro, debajo, en clave de *fa*, como requieren el arpa y los instrumentos de teclado.³ El segundo sistema ha sido realizado por algunos transcriptores, dedicando un pentagrama a cada voz a manera de reconstitución polifónica; otras veces, sobre los dos pentagramas antedichos, y otras, en un solo pentagrama en clave de *sol*, como se escribe la música para guitarra.⁴

Tanto en un procedimiento como en otro, hay transcriptores que respetan el valor íntegro de las figuras, y otros, que, apoyándose en la equivalencia actual de los signos con respecto al tiempo, los reducen a la mitad o a la cuarta parte de su valor.

Esta diversidad de procedimientos, sostenida por criterios de reconocida autoridad y experiencia, no puede por menos que sumir en la perplejidad más embarazosa al que pretenda obtener una versión capaz de resolver satisfactoriamente este problema.

En el primero de los dos sistemas antedichos, no siendo trazada la línea melódica de las voces en su continuidad respectiva, deja de señalarse el tejido contrapuntístico necesario al músico para su interpretación. En el segundo, no siendo posible siempre sostener íntegramente el valor figurado de las notas por causas de índole instrumental, su lectura puede acarrear incertidumbre y turbación al instrumentista.

1. *Zeitschrift der Internationalen Musik gesellschaft Heft, 1*, 1912, vol. XIV.

2. Vide LUYA DE NARVÁEZ, *Los seys libros del delphin*. Transcripción y estudio de Emilio Pujol, Barcelona, 1945, pág. 15.

3. Ejemplos de este sistema se encuentran en las

obras de Wasielewski, Morphy, Schrade, Fabio Fano y otros.

4. Entre las transcripciones de Tappert, Chilesotti, Kôrte, Wolf, Bruger, Torner, Warlok, Kund Jepessen y otros, se encuentran realizaciones de este sistema.

La música para vihuela está cifrada en dos maneras: La primera, la que los vihuelistas propiamente dichos o profesionales usan para su arte, es aquella cuyas líneas representan las cuerdas, confiando la deducción de valores a la condición orgánica del instrumento y a las posibilidades naturales de los dedos guiados por el sentido interpretativo del instrumentista. La segunda, es la que los músicos que componen sus obras para ser ejecutadas en el órgano, el arpa, la vihuela o por voces, emplean: una cifra común a dichos elementos, en la que cada línea corresponde a una de las voces o partes que la composición contiene. Las cifras o letras representan las notas, y el lugar del compás donde aparecen emplazadas determina su valor.

En la primera de estas dos maneras de cifra, la música está en cierto modo sometida al instrumento. En la segunda, al contrario, el instrumento ha de someterse a la música.

La cifra para vihuela, laúd o guitarra, es, ante todo y por natural condición, escritura instrumental. Muchas veces deja sin precisar el valor de diferentes notas pertenecientes a distinta voz, que aun siendo simultáneas son desiguales en su duración; sobre todo en pasajes de contrapunto, cuyos cambios de entonación y acentos rítmicos no siempre coinciden en una misma parte del compás. Esta condición hace que la cifra esconda a veces, no solamente el valor íntegro de las notas, sino el trazado de las voces que tejen el contrapunto con sus correspondientes choques, retardos o resoluciones naturales. De ahí que una transcripción en la cual los valores sean solamente indicados en el sentido vertical de la escritura sin ocuparse de la significación horizontal de cada voz (como ocurre en la cifra entre notas paralelas de desigual valor), consiga sólo presentar a la atención del músico el armazón esquelético de la composición. Y, por otro lado, es arriesgado trazar el curso paralelo de las voces en composiciones contrapuntísticas dejándose llevar por deducciones y suposiciones que pueden ser equívocas.

Las obras cifradas por laudistas y vihuelistas, ya sean originales o adaptaciones de obras vocales, fueron concebidas y escritas en su versión original, según los cánones de la composición y en la misma notación musical usada en su época para las voces. La notación cifrada con el fin de hacer asequible la lectura de la música instrumental incluso a cuantos tuvieren de ella sólo rudimentaria iniciación, tuvo que admitir los convencionalismos impuestos por la índole organográfica del instrumento. Principio común en la técnica de instrumentos provistos de mástil es el de no levantar los dedos que pisan las cuerdas mientras no obligue a ello la ejecución de otras notas, a excepción de los casos en que por no levantarlos se produjese cualquier disonancia involuntaria.¹ La aplicación de este principio a la lectura práctica de la cifra en la vihuela es la que procura al oído, si no la realización cabal y objetiva del valor de las notas en toda su integridad, la sensación subjetiva de su presencia y continuidad.

Algunos autores, confiados en que la misma cifra es igualmente aplicable a vihuelas de mayor o menor tamaño, a condición de que su afinación respectiva sea establecida sobre una misma disposición de intervalos entre las cuerdas, dejan de indicar al principio de la obra y del hexagrama la clave que fija su tesitura.²

Por estos y otros detalles resulta difícil, si no imposible, lograr una versión capaz de resolver satisfactoriamente todos los problemas que la transcripción plantea. Seguiremos, pues, en el presente estudio, el mismo sistema que adoptamos para la transcripción

1. MIGUEL DE FUENLLANA, *Orphenica Lyra*, Sevilla, 1554. Del tañer con limpieza. — ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO, *Silva de Sirenas*, Valladolid, 1547. «Aviso para que la música deste libro sea bien tañida.»

2. Vide BERMUDO: op. cit., cap. LXX. «En el espacio primero de las seys reglas que se hazen para cifrar pónganse las claves.»

de *Los seys libros del delphin*, de Luys de Narváez, en cuyas páginas 27 y subsiguientes expusimos detalladamente nuestro criterio.

ESPÍRITU DE LA CIFRA. — Dos son las maneras que entrevemos para hacer posible la interpretación de la cifra en hexagrama : Una, transformando la significación de sus caracteres en una grafía familiar al músico de hoy, y otra, preparando el sentido interpretativo de éste para la comprensión de la cifra.

Ahora bien : si acordamos que la obra artística es la expresión espiritual de una época de civilización caracterizada por influencias de latitud, de raza y de cultura, y que no sólo en el fondo, sino en la manera de expresar gráficamente su sentido artístico por sistemas que una continuada evolución va transformando, es muy posible que la adopción de un sistema actual alejado de aquél por varios siglos — y por lo mismo susceptible de variar en tiempos venideros — no se adapte con la fidelidad necesaria a cuantas sutilezas son imprescindibles para su reconstitución.

Preparar el espíritu para la comprensión de la escritura antigua mediante la observación directa de sus trazos, será sin duda más trabajoso, pero se acercará más a la verdad. La lectura objetiva de los signos es una cuestión de relativa facilidad, sobre todo hoy en que tantas y tan valiosas averiguaciones paleográficas resumidas por insignes musicólogos nos han sido transmitidas. Leer, sin embargo, es sólo el primer paso en una interpretación; y bien sabemos que en la grafía instrumental de los siglos XVI y anteriores figuran expresiones convencionales particulares de la cifra y de cada autor que no tienen el mismo significado en otras tablaturas ni en otros autores, y que, además, muchos de los principios que hoy se ignoran no figuran en esos documentos, por ser en su época comunes a todo instrumentista.

Es evidente que alrededor de los signos que exponen una línea melódica, surco ideal del pensamiento, ha de hallarse un reflejo espiritual de humano lirismo. Lo mismo ocurre con respecto a las voces que acompañan la melodía. La interpretación de las notas que intervienen en una composición están íntimamente unidas a influencias que el intérprete no encontraría en la transcripción objetiva si no trata de penetrar el espíritu de la época, del ambiente y del autor que la crearon.

Por esta razón hemos creído preferible acercar en lo posible nuestro espíritu a la época que tratamos de comprender y revivir, antes que traer a nuestra concepción actual del arte, lo que nació de sentimientos, idealidad y ambiente, más que diferentes, casi opuestos.

Cuanto va transcrito en este libro ha sido prácticamente controlado por creer que todo lo que se refiere a realizaciones instrumentales, es sobre el mismo instrumento donde deben adquirir confirmación.

LA REDUCCIÓN DE VALORES. — Entre las transcripciones conocidas de música para vihuela, laúd o guitarra, unas han sido realizadas reproduciendo el valor de los signos indicados en el original y otras reduciéndolo a su mitad o cuarta parte.

Aunque en nuestro parecer este último procedimiento puede ser favorable al entendimiento y difusión de la obra vihuelística, dado el propósito que nos anima de ofrecer una versión lo más aproximada posible a la concepción original, ese procedimiento podría parecer inadecuado.

Compás, para Luys Milán, no es otra cosa sino «vn alçar y abaxar la mano o pie por un igual tiempo.» Para Narváez, es «la distancia y espacio que hay de vn golpe a otro.» Para Valderrábano, «vn alçar de pie o mano por igual tiempo.» Para Pisador, es «vn espacio de tiempo que se tarda tanto quanto la mano o el pie en alçar y aba-

jar, y este compás puede ser de mayor espacio o menor, como quisiere el que tañe» (con lo que coincide plenamente con Mudarra). Fuenllana dice que es «vna manera de movimiento que con el pie y mano se haze, dentro del qual siendo aprissa o a espacio se incluye un compás que en distancia de golpe a golpe consiste.» Para Bermudo es «el valor de vn semibreve».¹ Finalmente, Daza llama igualmente al compás, «distancia o espacio que se lleua con el pie o con la mano, que ay de vn golpe a otro.»

Todos los tratadistas de la época, vihuelistas o no, definen el compás en un alzar y bajar la mano o el pie por un igual tiempo. Este compás puede ser imperfecto (binario) o perfecto (ternario). Cada semibreve vale un compás; si es compás binario, ésta equivale a dos mínimas, y si ternario (o de proporción), a tres.

Cuando el valor de la semibreve está dividido en dos mitades por dos mínimas, la primera corresponderá al movimiento de alzar la mano y la otra al de bajarla. Cuando el valor de la semibreve contiene el de tres notas iguales entre sí, éstas deberán distribuirse con igualdad de tiempo a la duración que corresponde a los dos antedichos movimientos de la mano.

Si, de acuerdo con la equivalencia de los valores de las actuales figuras con respecto a las del siglo XVI, redujésemos a la cuarta parte el valor de la semibreve antigua, ésta quedaría reducida al de una semínima, o sea a la cuarta parte de su duración, en cuyo caso la superposición de voces simultáneas en un pentagrama y aun en dos daría una escritura ennegrecida por trazos de corcheas, semicorcheas, fusas, semifusas y pausas correspondientes que harían difícil la medida exacta en la lectura de sus valores.²

La reducción del valor de la semibreve a su cuarta parte induciría al ensanchamiento del compás, y por consiguiente, a la supresión de determinadas líneas divisorias, como puede verse en el siguiente ejemplo de la *Colección de vihuelistas españoles* (pág. 1), de Eduardo M. Torner.

Fantasia I, de Narváez.

(Valores originales.)



Fantasia I bis, pág. 7.

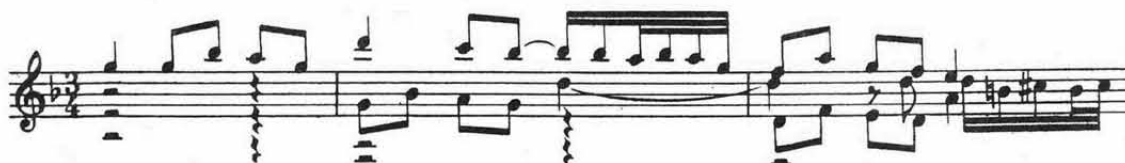
(Valores reducidos a la cuarta parte. Tres compases en uno.)



1. Vide BERMUDO, I. c., «Entre virgula y virgula aya un semibreve o su valor si se ha de tañer a compasete. El que estuviere exercitado en cifrar, haga los repar-timientos de breues aunque se tanga a compasete.»

2. Ver SANTIAGO KASTNER, *Transcripción y estudio del Libro de Tientos de Francisco Correa de Arauxo*, vol. I, Barcelona, 1948. Crítica de la edición, página 69.

Ejemplo que, enmarcado en un solo pentagrama, daría:



Esta realización continuada en todas las obras, además de quitar todo reflejo de arcaísmo a la escritura, darían tal espesor y agobio, que obligaría con frecuencia a la subdivisión de la medida, con lo que se regresaría evidentemente a los valores de origen.

Una reducción de valores sin suprimir barras de compás daría igualmente una grafía musical no acostumbrada.

(Valores reducidos a la mitad.)



y con los valores reducidos a la cuarta parte:



Desde el punto de vista instrumental, además de que no podría siempre limitarse la duración de los sonidos (cosa importante para el vihuelista), sería trabajosa su lectura por las múltiples divisiones de las partes del compás. En casos de pasajes glosados o en los que Milán recomienda *hacer garganta*, el valor que correspondería al festoneo de las glosas sobre mínimas podría sobrepasar los valores corrientes.

Si la reducción de valores tuviese por principal objeto poner de relieve el acento rítmico de la composición (ternario a veces en medida binaria) recurriendo a las barras de puntos | : : | para señalar los compases intermediarios, ocurriría que el carácter contrapuntístico e independiente de las voces haría con frecuencia que el ictus rítmico tan pronto coincidiera en tiempo fuerte como en tiempo débil. (Véase el ejemplo 3 de la transcripción antes reproducida.) Para ceñirse al sentido rítmico, aun en las obras de consonancias (o acordes), sería necesario cambiar con frecuencia la medida de compases unidos, cosa que constituye a veces un serio problema para destacar los cambios de un tiempo perfecto por otro imperfecto, y viceversa. Y por fin, en la libre interpretación de un ritmo *no marcado* aunque *sí medido*, que lo mismo puede tener su acento en la



primera de una serie de seis notas consecutivas (ejemplo *a*) que en cada primera nota de compás (ejemplo *b*) el riesgo de error es evidente. Después de leer el capítulo XIX del *Arte de tañer fantasía*, de Fray Thomas de Sancta María, cuyo título es *Del modo de tañer con buen ayre*, el sentido de la acentuación rítmica en esa época no parece tan identificado con el de nuestro actual período, para que pueda dejarnos liberados de toda duda.¹

Esto no impide que en obras de valores dilatados, como ocurre en la *Romanesca* I o *guárdame las vacas*, creyendo aportar más conveniente claridad a la escritura sin alterar su esencial carácter, optamos por reducirlos a la mitad.

Reducir o dilatar el valor de las notas es sólo cuestión de comodidad en la lectura; quizá sea preferible dejar esta elección al libre albedrío del ejecutante. Ninguna notación ni proporción de valores serán jamás obstáculo para que el músico de natural intuición o entendimiento pueda descubrir el ritmo ni el movimiento que corresponda a una obra. Sin embargo, para el estudioso que desee ser consciente de su labor, el conocimiento de los más importantes trabajos sobre notación instrumental antigua, como los de Johannes Wolf, *Handbuck der Notationskunde*, y el del Prof. Willy Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, le serán de inapreciable utilidad.² Para el vihuelista, guitarrista o laudista que sólo se proponga ejecutar en uno de estos instrumentos las obras compuestas para vihuela, nada le será más fácil (como ya dijimos en nuestro trabajo sobre *Los Seys Libros del Delphin*) que familiarizarse con la cifra, si está a su alcance, y ayudarse, si es preciso, de una buena transcripción en la cual esté realizado el trazado de las voces.

LA CIFRA DE MUDARRA. — «Aunque en otros dos libros de cifras para vihuela que hay impresos en España de dos excelentes músicos — dice este autor — en los cuales ay obras de muy buena música así suyas como de otros grandes componedores y dada larga cuenta de la orden de la vihuela y de las cifras de ella. No por eso dejaré de dezir lo que en los dichos libros está dicho acerca de la declaración de las cifras con declarar algunas cosas que de mi cosecha pongo.»

Los dos libros a los que alude Mudarra son, a no dudar, *El Maestro*, de Luys Milán (Valencia, 1536), y *Los seys libros del delphin*, de Luys de Narváez (Valladolid, 1538), únicos publicados en España antes de 1546. La tablatura de Milán difiere de la de Narváez en cuatro particularidades principales, que son : a) *posición del hexagrama*; b) *fijación de tesitura*, c) *indicación de valores* y d) *indicación de tiempo*.

a) Para Milán, la línea superior del hexagrama corresponde a la prima, y la inferior a la sexta cuerda (como se usó para el laúd en Francia e Inglaterra), mientras para Narváez la sexta corresponde a la línea superior y la prima a la inferior (como acostumbraban los laudistas de Italia y siguen los demás vihuelistas españoles).

b) Milán prescinde de fijar la tesitura de sus obras, mientras Narváez la declara señalando al principio de cada hexagrama por medio de llaves, el traste y la cuerda donde deben formarse el *C sol fa ut (do)* y el *f fa ut (fa)* para que la afinación del instrumento corresponda a la tesitura real de la obra cifrada.

c) Mientras Milán emplea un signo para cada nueva cifra de las que horizontalmente se siguen, Narváez sólo indica el primero cuando es seguido de valores iguales, y vuelve a indicarlo cuando aparece en las cifras un cambio de valores.

1. Ver ARNOLD DOLMETSCH, op. cit.

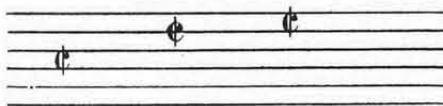
2. Ver CURT SACHS, *Some remarks about old notation*, en *The Musical Quarterly*, vol. XXXIV, n.º 3,

July 1948. WILLY APEL, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Cambridge, Massachusetts, 1945.

d) Los signos que en la escritura musical de la época se refieren a la distribución y orden de valores,¹ en las cifras vihuelísticas se transforman en expresión de tiempo ó movimiento. El círculo cerrado atravesado por una línea vertical, Φ en la escritura de Narváez, es indicación de *apriesa* (o tiempo movido), mientras el medio círculo igualmente partido \mathcal{C} , es signo de *despacio* (o tiempo lento). Milán advierte el movimiento en las observaciones que preceden a cada una de sus obras.

Mudarra sigue los procedimientos de Narváez en lo que se refiere a la posición del hexagrama y a la significación de valores, pero no en lo que concierne a la fijación de tesitura (puesto que nunca en la parte solamente instrumental se ocupa de ello). En la significación del tiempo, da igualmente al círculo cerrado atravesado verticalmente Φ sentido de *apriesa*; al medio círculo, \mathcal{C} , *ni muy despacio ni muy apriesa* (tiempo medio), y el mismo atravesado \mathcal{C} , expresión de *despacio* o *tiempo lento*.

Estos signos no aparecen colocados encima del hexagrama, como ocurre en las cifras de Narváez, Valderrábano y otros vihuelistas, sino atravesando una línea que no es siempre la misma; unas veces aparece en la cuarta; otras, en la quinta, y otras, en la sexta, sin que nunca figure en las tercera, segunda ó primera. El hecho de que estos signos no tengan otra significación que la del tiempo y movimiento, aparta la suposición de que pueda referirse a la tesitura original de la obra. Podría quizá relacionarse con determinados tipos o tesituras de instrumentos. El caso de que en tablaturas extranjeras de música para laúd, aparezca el signo del compás en diferente lugar, como por ejemplo:



nos afirma en la creencia de que puede ser detalle sin trascendencia a voluntad del autor o impresor, que no afecta a la interpretación de la obra.² Sin embargo, por si claros entendimientos o libros ignorados probasen lo contrario, señalamos en la parte Crítica de la edición el lugar en que aparece dicho signo en cada una de las obras que contiene el original.

REDOBLES Y QUIEBROS; DEDILLO Y DOS DEDOS. — La palabra «redoble» tiene para los vihuelistas distinta acepción de la que los tañedores de tecla le atribuyen. Para aquéllos no significa ornamento como en la música de tecla, sino procedimiento técnico para la ejecución de determinados pasajes.³

Fray Tomás de Santa María, en su *Arte de tañer fantasía* (*Del modo de hazer los redobles y quiebros*, cap. XIX) dice así: «Quanto a los redobles y quiebros, se ha de notar, que redoble quiere dezir puntos doblados o reyterados, los quales solamente se doblan, o reyteran con dos puntos inmediatos, así como *mi, re, mi, fa, mi, fa, mi*. Ejem-

plo :  Así mesmo Quiebro, quiere dezir puntos doblados, o

reyterados, assí como *mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi*, aunque muchos Quiebros ay que no son reyterados, sino senzillos assí como *mi, fa, mi*, o *fa, mi, fa*. Y assí los

1. MANUEL JOAQUIM, *O Cancioneiro Musical e Poetico da Biblioteca Publica Hortensia* (Coimbra, 1940), páginas 15 ss. — WILLY APEL, op. cit.

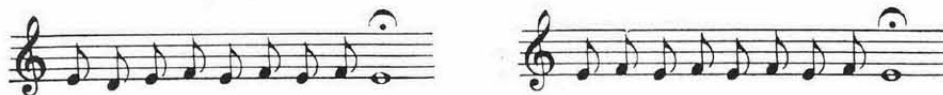
2. En *Motetes y Madrigales* del siglo XVI para cuatro y más voces, hemos visto varias veces el mismo caso.

3. BERMUDO, op. cit., lib. II, cap. XXX. *De algunos avisos*: «Es menester deprender el dedillo y los dos dedos, porque para vnos pasos es menester el vno, y para otros, el otro. Deprended si aueys de redoblar en tono o semitono, porque va mucho en ellos».

Quiebros se dividen en dos miembros, es a saber, en reyterados y senzillos : Ejemplo



El quiebro reyterado difiere del Redoble, en que el Redoble tiene un punto más a la parte inferior, cuya solfa haze, *mi, re, mi, fa, mi, fa, mi, fa, mi*. Ejemplo:



Los Redobles sólo se hacen en compases enteros, esto es, en semibreues. Y los quiebros se hacen en Mínimas y en Semínimas y por marauilla en corcheas. Y téngase auiso que los Redobles en ninguna manera se an de hazer muy largos, por cuánto causan fealdad en la música. vna sola manera ay de Redoble, y seys de Quiebros. El Redoble se haze siempre juntamente con tono y semitono, a diferencia de los Quiebros, los quales solamente se hacen con tono o semitono, excepto el sobre-dicho Quiebro de Mínimas, el qual se haze juntamente con tono y semitono, cuya solfa (como dicho es) haze *sol, fa, mi, fa*.¹

Milán habla del *Redoble* en El Maestro, sin describirlo. He aquí algunas alusiones:

«El quarto y quinto quaderno | nos da música con diversos redobles para hazer dedillo² : y dos dedos : y tiene más respecto a tañer de gala | que de mucha música ni compás.»

«Las fantasías destos presentes quarto y quinto quadernos que agora entramos: muestran vna música, la qual es como vn tentar la vihuela a consonancias mezcladas con *Redobles* que vulgarmente dizen para hazer dedillo. Y para tañerla con su natural ayre havéys os de regir desta manera. Todo lo que sea consonancias tañerlas con el compás a espacio y todo lo que será redobles tañerlos con el compás apriessa y parar de tañer en cada coronada vn poco.» (*Fantasia X.*)

«Esta fantasía que se sigue se ha de tañer con el ayre y compás de las tres fantasías passadas : y solamente está compuesta para hazer soltura de dos dedos. Tañeréis los redobles que en ella están con dos dedos, pues sólo es echa para esto y va por los términos del primer tono.» (*Fantasia XIII.*)

«Este libro, como ya os he dicho, está partido en dos libros y ha sido necessario que assí fuesse : porque su intención es de formar un músico de vihuela : y para mostrarle principios hauía necesidad que la vna parte del libro fuesse para dar principios : la qual es esta que hasta aquí hauéys visto. Donde hauéys hallado al principio música fácil pa[ra] hazer alguna disposición de manos y tras esto hauéys hallado vna arte de música que tiene más respecto a tañer de gala que no a seruar compás por la razón que allá hos dixé, tentando la vihuela a consonancias mezcladas con redobles para hazer soltura de dedillo y dos dedos. Después desto hauéys hallado música que hauía bien menester la soltura de manos y dedillo que en la música passada hezistes.»

Venegas de Henestrosa describe el redoble del modo siguiente : «Ay quatro maneras de redoblar; una con el dedo segundo de la mano derecha, que llaman redoblar de

1. Ver SANTIAGO KASTNER, *Música hispánica*, Lisboa, 1936, cap. II : *Os ornamentos*, págs. 79 ss.

2. El dedillo consiste en hacer con el dedo índice de la mano derecha un movimiento de ida y vuelta (hacia abajo y hacia arriba) sobre la cuerda, como

se practica en la guitarra portuguesa y en los instrumentos de púa con este elemento para prolongar la nota. Es de suponer que cada nota correspondía en la vihuela a un solo moviento de estos dos.

dedillo, la segunda es de figueta castellana, que es cruzando el primer dedo sobre el segundo; la tercera manera es de figueta extranjera, que es al contrario, doblando el segundo dedo sobre el primero; la quarta es con el segundo y tercero dedos; lo qual es bueno para llevar el canto llano con el pulgar y discantar con los dedos de contado, o redoblar de dedillo sobre el canto llano : las quales dos voces no se podrán llenar con los redobles de figueta. Y hase de notar, que para descendir y subir de redoble, no se han de tocar las cifras del quinto traste, sino sus unísonus en vazío : porque hay más facilidad en los vazíos, que en los llanos : y deue de usar más del quinto dedo que del quarto, porque va más graciosa la mano.»

Fuenllana, el más explícito, dice en sus *Instrucciones para entender la cifra*. «De los redobles»¹ : «Viniendo, pues, al modo de los Redobles digo, que yo no hallo más que tres maneras, que se suelen tañer en este instrumento de la vihuela. La primera es redoble que comúnmente llaman dedillo. La segunda de dos dedos, entiéndase el dedo pulgar y su compañero. La tercera, es con dos dedos primeros de los quatro, que son en la mano derecha. En lo que toca al redoble que llaman dedillo, confieso ser fácil y agradable al oydo, pero no se le niegue imperfección, pues vna de las excellencias que este instrumento tiene, es el golpe con que el dedo hiere la cuerda. Y puesto que en esta manera de redoble, el dedo quando entra hiere la cuerda con golpe, quando sale no se puede negar el herir con la vña, y esta es imperfección, assí por no ser el punto formado, como por no auer golpe entero ni verdadero. Y de aquí que los que redoblan con la vña hallarán facilidad en lo que hizieren pero no perfección. Y esto que aquí digo no es para condenar ninguna manera de tañer, pues yo tengo por muy bueno lo que los sabios y auisados en la música exercitaren y aprobaren por tal. Sólo quiero dezir que ay bueno y mejor: y con esta intención tractaré lo que se sigue. Y es assí, que la segunda manera de redoble que se dixo del dedo pulgar y su compañero, tengo por muy buena : porque contiene en sí perfección, y ésta por estar las cuerdas mayores más cercanas al dedo pulgar, deue de vsarse en ellas, quiero dezir en sexta, quinta y quarta. Y también porque las cuerdas ya dichas como sean más gruessas y de mayor cuerpo que las que se siguen ay necesidad que el redoble sea más entero, y con mayor fortaleza : puesto que el que con facilidad lo vsare, en todas las cuerdas se podrá aprouechar dél, como sabemos que lo hazen los estrangeros de nuestra nación. Viniendo a la tercera manera de redoble, que se haze con los dos dedos primeros de los quatro que son en la mano derecha, digo, que esta manera de redoblar tiene tal excellencia, que oso dezir, que en ella sola consiste toda la perfección que en cualquiera modo de redoble puede auer, assí en velocidad, como en limpieza, como en ser muy perfecto lo que con él se tañe, pues como dicho es, tiene gran excellencia el herir la cuerda con golpe, sin que se entremeta vña ni otra manera de inuención, pues en sólo el dedo, como en cosa biua consiste el verdadero espíritu, que hiriendo la cuerda se le suele dar. Pluguiesse a nuestro señor que lo que aquí digo en esta manera de redoble fuesse de algún provecho, para que algunos mediante verdadero estudio quissiesen exercitarlo : pues sin dubda la experiencia les enseñara a entender y creer lo dicho y mucho más. Y porque no paresca contentarse mi desseo, que es de que todos si fuesse possible, se diessen a esta manera de redoble, con sólo el loor dél, quise poner aquí vn solo aviso, para que si algunos dessearen tener alguna noticia desta manera de redoble, con hazer lo que aquí digo, tenga algún principio su desseo. Hase pues de entender, que si dentro de vn compás se offrece auer ocho corcheas, la primera se ha de tañer con el dedo segundo de los dos que los latinos llaman medius : y la segunda con

1. MIGUEL DE FUENLLANA, *Orphenica lyra*, Sevilla, año 1554.

el primero llamado índice : y a la tercera ha de acudir el que primero tañó : y en esta manera tañendo la vna figura el vn dedo y la otra el otro, por la orden ya dicha se pueden tañer las ocho corcheas, y todas las que más quisieren. Pues lo que deste redoble se ha de entender es, que han de herir los dos dedos por tal orden, que el vno vaya empos del otro. Y digo que el que de veras lo exercitare, assí en redobles que suben, como en los que descenden, podrá vsarle, gozándose con su trabajo. Y esto oso testificar por el que a mí me cuesta para auer de alcançar alguna partezilla dél.»

CANTO Y VIHUELA. — Para las obras de canto y vihuela que figuran en el Libro tercero, se sirve Mudarra de dos procedimientos. El primero consiste en señalar con un pequeño trazo a la derecha, y en la parte alta de la cifra, la voz que puede o debe ser cantada, en vez de ser impresa en tinta colorada como se ve en los libros de Milán Narváez, Pisador y Fuenllana.¹ El segundo procedimiento consiste en escribir el canto en notación aparte, como los laudistas franceses e italianos.²

Con el primer sistema cifra los Motetes de Willaert y Gombert, sin precisar su tesitura, pero sin olvidar tampoco de prevenir que la voz señalada por el pequeño trazo, además de cantada, deberá ser también tañida.

Para la transcripción de estos *Motetes* hemos procedido como en las obras anteriores cifradas para vihuela sola, siguiendo el consejo de Bermudo, que dice : «Aunque en las cifras no digan qué tono es o dónde tiene la clave, fácilmente lo podéis saber. Mirad en cualquiera de las cuerdas donde se forma el semitono y por él conoceréis lo sobredicho» (Op. cit., cap. LXXII).

Cuando emplea el segundo sistema, cuida de advertirlo al principio de cada obra con la fórmula invariable «Entónase la voz en tal cuerda en vazío o en tal traste». Ocurre en la práctica, que el cantor fija la entonación de la primera nota del cantollano con la nota indicada de la vihuela que ha de acompañar el canto. Si la tesitura del instrumento es demasiado alta o demasiado baja, se impone un cambio de afinación o un cambio de instrumento para que el unísono entre éste y la voz pueda naturalmente establecerse. O, de no ser posible estos recursos, transportar el canto a otra tesitura de la voz. Es decir, que si, por ejemplo, la vihuela fuese de *gamaut* y la inscripción que precede a la obra dijese : «Entónase la voz en la prima en vazío», la nota primera del cantollano habría de ser unísono con la prima de la vihuela al aire. Siendo el temple de la vihuela el de *gamaut*, la nota antedicha deberá ser *sol*, puesto que esta nota es la de la prima en vacío. Mas, como el canto está en notación aparte, si la primera nota del canto llano fuese otra, habría que transportarla (y con ella todas las de la melodía), bajando o subiendo su entonación hasta quedar unísonos con el *sol* de la prima al aire.

Para demostración tomemos la Canción II, *Recuerde el alma dormida* (pág. 93). En el pentagrama del cantollano está la clave de *do* en tercera. La nota por la cual empieza la canción es *re* natural. Al principio se lee la inscripción «Entónase la voz en la segunda al tercero traste.» Para que dicha cuerda y traste nos den la nota *re*, la segunda cuerda al aire ha de ser *si* natural; y por lo tanto, corresponderá a la vihuela de *Elami* (*mi*). Pero, si en vez de transportar la vihuela a la entonación de la voz, transportamos ésta a conveniencia de la vihuela, si esta vihuela es la de *gamut* (*sol*),

1. BERMUDO, op. cit., cap. LXXIII. *De las cosas particulares de las cifras* : «La tercera manera de cifrar que he visto es más moderna y tiene más primores y muchas señales que declarar. Algunas veces sobre la cifra pone una boz para cantar. Sepan que no siempre va cifrada. Quando en las cifras ay vn rasgo pequeño en esta forma,

entenderéys la tal cifra ser de la boz para cantar, que y va por las cifras de la dicha señal.»

2. Vide BERMUDO, op. cit., lib. IV, cap. LXX. *De algunos presupuestos para cifrar* : «El que quisiere dar a entender bien las cifras dexe puntadas las bozes sobre ellas y no será menester poner señales de valor.»

habrá que transportar el canto a la tercera menor superior, y el *re* se convertirá en *fa*. Así, según fuese la voz y la tesitura o temple del instrumento, habría que proceder para unirlos en la misma entonación.

Ahora bien : como la parte vocal está figurada en el tono propio de la obra y en la clave que por su ámbito conviene mejor al pentagrama, si se transporta a la entonación que exige el temple de la vihuela común (o sea en *sol*), la transcripción puede obligarnos a usar accidentes impropios del tono al cual pertenece. Además, el tono en que la obra está compuesta no siempre conviene a la misma disposición de trastes por causa de los semitonos mayores y menores (mies y faes). Cuando dicho tono no corresponde a la entrastadura¹ de la vihuela en que se tañe la obra, los sonidos no guardan entre sí la justa entonación.

Bermudo dibuja siete entrastaduras distintas correspondiendo a las vihuelas en *sol* (*Gamaut*), *do* (*Cfaut*), *fa* (*Ffaut*), *la* (*Are*), *re* (*Dsolre*), *si* (*Bmi*) y *mi* (*Elami*).

En el siguiente cuadro resumimos los lugares donde se forman en cada vihuela los semitonos mayores y menores, así como el de las notas que deben evitarse por no ser justas de entonación.

Temple de vihuela	Trastes en los cuales se forman los mies (semitonos mayores)	Trastes en los cuales se forman los faes (semitonos menores)	Notas de entonación imperfecta
Vihuela de <i>Gamaut</i> (<i>sol</i>)...	1.4.6.8.	3.5.9.X.	<i>Mi</i> $\flat^{\#}$, cuerda VI (G). ² <i>Sol</i> $\sharp^{\#}$, cuerda IV (F). <i>Si</i> \flat^1 , <i>mi</i> , \flat^6 , <i>fa</i> ⁸ , cuerda III (A). <i>Mi</i> \flat^2 , <i>si</i> , \flat^8 , cuerda II (D). <i>Mi</i> \flat^8 , cuerda I (G).
Vihuela de <i>Cfa ut</i> (<i>do</i>)...	1.4.6.8.	3.5.9.X.	<i>Sol</i> $\sharp^{\#}$, cuerda V (F). <i>Do</i> $\sharp^{\#}$, <i>sol</i> $\sharp^{\#}$, cuerda IV (B). <i>Mi</i> \flat^1 , <i>si</i> , \flat^8 , cuerda III (D). <i>Mi</i> \flat^8 , cuerda II (G).
Vihuela de <i>Ffa ut</i> (<i>fa</i>)...	1.3.6.8.	5.7.9.X.	<i>Sol</i> $\sharp^{\#}$, cuerda V (Bb). <i>Sol</i> \flat^5 , <i>do</i> $\sharp^{\#}$, cuerda IV (Eb). <i>Si</i> \flat^3 , <i>mi</i> , \flat^8 , cuerda III (G). <i>Mi</i> \flat^3 , cuerda II (C).
Vihuela de <i>Are</i> (<i>la</i>).....	2.4.7.9.	1.3.6.8.X.	<i>Sol</i> \flat^6 , cuerda V (D). <i>Sol</i> \flat^1 , <i>do</i> $\sharp^{\#}$, cuerda IV (G). <i>Mi</i> \flat^1 , cuerda III (B).
Vihuela de <i>Dsol re</i> (<i>re</i>)...	2.4.6.9.	1.3.5.7.8.X.	<i>Sol</i> \flat^1 , cuerda V (G). <i>Do</i> \flat^1 , <i>sol</i> $\sharp^{\#}$, cuerda IV (C). <i>Si</i> \flat^6 , cuerda III (E). <i>Mi</i> \flat^6 , cuerda II (A).
Vihuela de <i>Bmi</i> (<i>si</i>).....	2.5.7.9.	1.3.4.6.8.X.	<i>Sol</i> $\sharp^{\#}$, cuerda V (E). <i>Do</i> $\sharp^{\#}$, cuerda IV (A). <i>Mi</i> \flat^2 , <i>si</i> \flat^9 , cuerda III (D \sharp). <i>Mi</i> \flat , cuerda II (F \sharp).
Vihuela de <i>Elami</i> (<i>mi</i>)...	2.4.7.9.	1.3.5.6.8.X.	<i>Sol</i> $\sharp^{\#}$, cuerda IV (D). <i>Si</i> \flat^4 , <i>mi</i> , \flat^9 , cuerda III (F \sharp). <i>Mi</i> \flat^4 , cuerda II (B).

No pudiendo, pues, suponer que sólo exista un tipo de vihuela de afinación invariable sobre la cual sea posible establecer la entonación de la voz para cada melodía, hemos guardado fielmente la notación del cantollano cuya significación tonal está de

1. Usamos aquí el vocablo *entrastadura*, no en el sentido de cantidad de trastes, sino en el de su distribución sobre la superficie plana o sobrepunto del mástil.

2. Con las mayúsculas A B C D E F G indicamos las notas *la*, *si*, *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, respectivamente, de la cuerda al aire a la cual corresponden.

antemano asegurada por el autor y señalada la transposición instrumental por el cambio de afinación (real o figurada) que determina en la vihuela.

Ello no impide, no obstante, que en la práctica pueda procederse en el sentido inverso.

En las obras en que la tesitura del canto llano transportado a la clave de *sol* resulta figurado a la octava superior de su sonido real, lo indicamos con un 8 al pie de la clave. No hay que olvidar, de paso, que la vihuela está figurada una octava más alta a la de su sonido real.

Algunas de las obras *llevan la voz doblada en la vigüela*; otras, *no*. El canto llano corresponde a veces al tenor; otras veces, al tiple; otras, al contralto.

En los textos en latín hemos respetado la ortografía del autor en todo cuanto puede ser considerado expresión acostumbrada en su época. Solamente nos hemos permitido suprimir o substituir las letras que francamente acusan error o defecto de impresión. En los textos italianos, así como en los Romances, Sonetos y Villancicos en lengua castellana, hemos procedido igualmente, señalando aparte las alteraciones que pudimos observar al confrontar el texto de Mudarra con el de cada versión autorizada que haya podido llegar a nuestro alcance.

SIGNOS ESPECIALES. — Hemos tenido en cuenta que el signo \wedge lo aplica Mudarra a las cifras cuyo valor debe sostenerse por la presión del dedo sobre la cuerda en el traste correspondiente a la nota representada por la cifra, para que el tañedor no levante el dedo movido por un deseo natural de hábil o fácil ejecución, en perjuicio de la corrección sonora de la obra.

El trazo ' puesto a la derecha y en alto, de determinadas cifras, indica que las notas representadas por ellas deben ser tañidas y cantadas. A excepción de Esteban Daza, que en su libro *El Parnaso* indica las cifras del canto con un punto en el mismo lugar en que Mudarra inscribe el pequeño trazo (probablemente para facilitar la edición), los demás vihuelistas indican la cifra que pertenece a la voz con tinta colorada.

Cada vez que el signo * ha figurado sobre una nota, hemos advertido la necesidad de doblarla, según la distribución silábica del texto.

SIGNO DE REPETICIÓN. — Siempre que este signo ha sido aplicado a una parte entera de la composición lo hemos reproducido en igual forma. En los casos en que sólo indicaba la repetición fragmentaria de un corto número de compases, hemos repetido éstos en notación actual.

CIFRAS PARA ARPA Y ÓRGANO. — Guiado por el mismo espíritu de la tablatura para vihuela, Mudarra, distintamente a Venegas, Cabezón y Correa de Arauxo, cuya escritura representa los sonidos aisladamente de su relación instrumental, adopta un sistema en el cual las cifras representan objetivamente las teclas o cuerdas del instrumento, señalando en el arpa las cuerdas donde deben producirse artificialmente los semitonos necesarios.

Capítulo VI

COMENTARIO CRÍTICO DE LAS OBRAS CONTENIDAS EN EL PRESENTE VOLUMEN

FANTASÍAS

En nuestra transcripción y estudio de *Los seys libros del delphin*, de Narváez, dijimos que la palabra «Fantasía» en la obra vihuelística, envuelve el concepto de la composición en general.¹ Fantasías llama Milán a los tientos y a las pavanas que incluye en su libro *El Maestro*, y tiento llama Venegas a la primera fantasía que figura en su *Libro de cifra nueva*. Fácil es deducir de ahí la variedad de aspectos y caracteres que puede presentar la misma denominación, siendo susceptible de moverse (aun dentro de su reducida libertad de procedimientos) en tan dilatado espacio de la forma.

El libro de Mudarra, contrariamente al de Milán, no está concebido en plan didáctico; sin embargo, el propósito de su autor, de recoger la mayor variedad de aspectos técnicos y artísticos, hace que la obra aparezca seccionada en tres libros, como corresponde a su título, en los cuales, géneros y formas se encuentran reunidos y cuidadosamente ordenados.

Las *fantasías* de Mudarra, como las de Narváez, de múltiples facetas, podrían ser divididas en dos grupos: las de gran desarrollo y las de reducida y sencilla composición. En *Los seys libros del delphin*, son las de mayor importancia las ocho primeras, sin querer decir por ello que las más breves y sencillas que las siguen posean menor interés musical y artístico. Mudarra, en cambio, cuida de ofrecer primero las que por su carácter técnico pueden conducir al vihuelista al dominio que exigen las fantasías de más amplio desarrollo.

En cada uno de estos grupos, el autor hace gala de una admirable ductilidad y fluidez de ingenio, valiéndose de cuantos procedimientos admite este género de composición para moldearlos con emotiva sensibilidad y buen gusto al plan constructivo que las rige, envolviéndolas de paso en un marcado y sugestivo estilo personal.

1. FANTASÍA I, de pasos largos para desemboluer las manos.

Pasos largos son pasajes² de variada extensión a base de *redobles*³ que obligan a *hollar y tañer* las cuerdas con simultánea rapidez en ambas manos, poniendo en práctica el *dedillo* y los *dos dedos*,

1. Vide LUYA DE NARVÁEZ, *Los seys libros del delphin*, transcripción y estudio de EMILIO PUJOL, págs. 31 ss.

2. Cf. COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua Castellana*

y Española. Edición pr. por M. DE RIQUER, Barcelona, año 1943. «Passo = Passo de garganta en la música y passage».

3. Véase *Redobles y quiebros*, pág. 56 ss.

procedimientos fundamentales para la ejecución de estos pasajes, cuyo dominio tropieza con obstinada resistencia. Pertenece al género de fantasías *de consonancias y redobles*, que Luis Milán clasifica de *tañer de gala*.

2. FANTASÍA II, *pa[ra] desemboluer las manos*.

Pertenece al mismo género que la fantasía anterior, y tiene por principal objeto adiestrar al vihuelista en la práctica del *dedillo* y los *dos dedos*. Se inicia con redobles de *pasos sueltos* entrelazados por consonancias, a los que sigue un período central de imitaciones entre las voces altas y las bajas para terminar con nuevos y extendidos redobles.

3. FANTASÍA III, *de pasos pa[ra] desemboluer las manos*.

Aunque pertenece al mismo género y persigue la misma finalidad que las dos fantasías anteriores, presenta nuevas dificultades de ejecución, por la simultaneidad de voces que en determinados pasajes van sobrepuestas a los redobles.

4. FANTASÍA IV, *de pasos de contado*.

Corresponde al mismo carácter y a la misma finalidad que las tres fantasías precedentes. Fray Thomas de Sancta María hace alusión en su obra a *pasos sueltos* y *pasos trabados*; pero no hallamos definición concreta sobre los *pasos de contado*. Venegas de Henestrosa, al describir el redoble, dice que «ay quatro maneras de redoblar», de las cuales «la quarta es con el segundo y tercero dedos, lo qual es bueno para llevar el canto llano con el pulgar y discantar con los dedos de contado¹ o redoblar de dedillo sobre el canto llano».² De ahí deducimos que el *paso de contado* se refiere al pasaje de redoble que por su naturaleza rítmica exige un especial cuidado en la distribución de sus valores.

De las cuatro primeras fantasías, ésta es la de más atractiva originalidad, de ritmo vigoroso y ágil a la vez, como de animada danza, y la que poniendo de relieve en su concepción y desarrollo las posibilidades características del instrumento, prueba el alto dominio técnico y sentido artístico del autor.

5. FANTASÍA V, *fácil*.

De género fugado; encantadora por la frescura de su motivo inicial, por la ingeniosidad de sus respuestas e imitaciones derivadas, dentro de un ámbito instrumental fácilmente asequible a ejecutantes de relativa habilidad.

6. FANTASÍA VI, *fácil*.

El *cantus firmus*, de noble gravedad, con que inicia el contralto esta fantasía, va festoneado de un contrapunto cuya semejanza con el motivo inicial de la fantasía anterior, le da particular encanto. Es menos fácil que la precedente, por ser de tiempo más movido.

1. En una de las notas biográficas que figuran entre los manuscritos de Barbieri, la que se refiere a Fray José de San Bartolomé, más conocido por el «Lector Morata», dicho autor dice: «También el Lector Morata era diestro en la vihuela y en danzar de cuenta. La vihuela era entonces instrumento aristocrático y llamábanse danzas de cuenta la *Pavana*, la *Gallarda* y sus congéneres para diferenciarlas de las danzas de cascabel,

como la *Jácara*, la *Zarabanda* y demás bailes populares». Juan de Navarro Esquivel, en sus *Discursos sobre el arte del Danzado* (Sevilla, 1642), dice: «El danzado de cuenta es para príncipes y gente de reputación». No creemos aventurado suponer una posible afinidad entre danzas de cuentas y pasos de contado.

2. Véase *Redobles*, pág. 56.

7. FANTASÍA VII, *fácil*.

Una de las más bellas fantasías de este tipo, característica por su gravedad y lirismo, como representativa del espíritu hispánico de la época. A pesar de ser considerada fácil por su autor, su extensión a la parte aguda del diapason ofrece obstáculos que suelen ser difíciles de vencer.

8. FANTASÍA VIII.

De sugestivo encanto, por la atracción constantemente renovada del tema inicial explorando voces y armonías en un desarrollo de espiritual continuidad y equilibrada proporción.

9. FANTASÍA IX.

Es la más importante y extensa de las nueve fantasías que inician el libro; su ejecución resulta difícil, no por obstáculos de agilidad, sino porque su contrapunto, ámbito y desarrollo, requieren el dominio de las cuerdas en trastes agudos donde la precisión y claridad de los sonidos es menos fácil de obtener.

COMPOSTURAS DE JOSQUIN

Del mismo modo que la *Diferencia* lleva enlazados el sentido de la variedad de ingenio y el de la virtuosidad, la adaptación de obras de polifonía vocal religiosa compuesta por famosos autores, a la vez que satisfacía en el sentido artístico del vihuelista una necesidad espiritual, suponía un grado más de elevación en la categoría del instrumento.

Ocho años antes, Narváez había incluido en sus *Seys libros del Delphin*, varias adaptaciones de obras religiosas de Josquin y profanas de Gombert y Richafort.

10. SEGUNDA PARTE del Gloria de la Misa de «Faysan regrés», de Josquin.

Contrapunto al *cantus firmus* del Gloria de dicha misa. El canto llano en la versión de Mudarra difiere, en determinados pasajes, del tenor del original de Josquin, y, en consecuencia, de las demás voces también.

11. PLENI de la Misa de «Faysan regrés», de Josquin.

Mudarra no sigue estrictamente el canto llano de esta parte de Misa. Por momentos se aparta de él interrumpiendo la línea melódica e incluso abandonándola por uno o más compases. No habiendo podido tener a nuestro alcance más que la parte que corresponde al *altus* en el original de Josquin, ignoramos si el trazado contrapuntístico es el mismo de la composición vocal de dicho autor. La composición es de elevada belleza; el motivo inicial, cruzándose entre las voces en estrecho ámbito, aparece y se oculta en diferentes altitudes alrededor del canto llano, para llegar al fin a esperar en un acorde de quinta aumentada, su resolución de bellísimo y original efecto, en el último acorde.

12. FANTASÍA X, *que contrahaze la harpa en la manera de Luduvico*.

En la parte del libro IV de la *Declaración de Instrumentos*, de Fr. Juan Bermudo, que lleva por subtítulo *Arte de entender y tañer la harpa*,¹ se nos instruye de que en su época «no ay número

1. Primer Método de este instrumento que apareció en Europa. Ver MARC PINCHERLE, *Encyclopédie de la Musique*. Deuxième partie : Technique, Esthétique et Pédagogie (París, 1927), pág. 1927.

de cuerdas determinado para este instrumento.¹ Algunas veces le ponen veynte y quatro, que son toda la mano y más quatro cuerdas abaxo de gamaut para hazer las cláusulas los modos naturales con octava.»² La afinación de las cuerdas corresponde al de las teclas blancas del monacordio, por lo que sólo permite dar los semitonos diatónicos y faltándole las divisiones de los tonos no pueden tañerse en ella los tonos accidentales. «En este instrumento — dice Bermudo (ver cap. XCII) — pueden mostrar los tañedores abidades, aunque no tantas como en la vihuela y monachordio, por ser tan abreuñado y corto.» Y en otro lugar añade: «Muy pocos tañedores ay de harpa y apenas ay hombre señalado. No procuran de perfeccionarla, ni estudian para saber profundidades en ella, quedándose los más, como dizen, a media talla. El tañedor que sólo vsa lo que deprendió, y no pasa adelante: téngase por hombre de miserable entendimiento.»³ En el capítulo LXXXVIII de la misma obra encontramos el párrafo siguiente: «Dizen que el nombrado Ludouico, quando venía a clausular: poniendo el dedo debaxo de la cuerda, la semitonaua y hazía cláusula de sustentado. Gran destreza y certidumbre era menester para esto.»

Los únicos datos que poseemos sobre el referido Ludovico proceden del manuscrito 1408r de Barbieri, en el que refiriéndose a Santiago de la Arpa, dice así: «Compositor del cual no he hallado noticia alguna. La obra suya que existe en el Archivo del Escorial, parece pertenecer al siglo XVI; y como a principios de tal siglo consta que el rey Don Fernando el Católico tenía a su servicio un músico de cámara llamado Ludovico el del Arpa, me hace sospechar si éste sería pariente de nuestro Santiago, o quizá entrambos fueran una sola persona. Ello dirá con el tiempo.» Lo que sí parece indudable es que el arpista del rey Católico sea el mismo Ludovico, al cual se refiere Bermudo en el año 1555, diciéndonos que, «con extraordinaria habilidad lograba cromatizar el sonido natural de cada cuerda y con tal recurso, clausular no solamente en tonos naturales sino también en los accidentales». Otro artista famoso fué el español Juan Leonardo de la Harpa, que tomó su apellido de la excelencia que tenía en aquel instrumento y al cual imitaba en el Monocordio con arte admirable, Francisco Peraza.⁴

Esta fantasía, que, según Mudarra, «es difícil hasta ser entendida», no sólo «contrahace la harpa» en su carácter instrumental,⁵ sino «en la manera de Ludovico»; es decir, accidentando notas ajenas al modo inicial y clausulando lo mismo en tono natural que en tono accidental. Esta composición de excepcional factura en la obra vihuelística en general, además de dar por sí sola idea de la extraordinaria habilidad que debió poseer el famoso artista, sorprende por su originalidad; por su vigorosa y ágil estructura rítmica; por su anticipado sentido de la modulación; por el trazado de las voces en osadas e inusitadas disonancias; por ese hálito de gracia y sentimiento popular que le da el tetracordo descendente del cuarto tono tan típico en la canción española,⁶ y por lo que significa, en fin, de libre, afirmativa y original personalidad artística del autor.⁷

Solamente podemos señalar como precedente al caso insólito de una composición de este carácter entre la producción instrumental del Renacimiento, la *Danza de los Judíos* (*Der Juden Tanz*) que figura en la obra de Hans Newsidler, *Ein newgeordnet künstlich Lautenbuch* (Nürnberg, 1536). Willi Apel, comentando esta composición en su libro *The Notation of Polyphonic Music 900-1600* (página 78, facsímil 22), dice que «representa uno de los primeros ejemplos, si no el primero, de la sátira en música. Como en casi todas las obras de este género, el carácter satírico (o humorista) es expre-

1. BERMUDO, op. cit., lib. IV, cap. LXXXVII: «De la inteligencia de la harpa».

2. *Sol* para séptimo y octavo tono; *fa* para quinto y sexto; *mi* para tercero y cuarto, y *re* para primero y segundo.

3. BERMUDO, op. cit., lib. IV, cap. XCII: «Del modo de cifrar para este instrumento».

4. Ver SANTIAGO KASTNER, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, pág. 208.

5. Valderrábano incluye en su *Silva de Sirenas* dos fantasías que contrahacen la de un milanés que podría ser Francesco da Milano.

6. JOSÉ ANTONIO DE DONOSTIA, *El modo de mi en la canción española*. Ver *Anuario Musical*, Instituto Español de Musicología (Barcelona, 1946), vol. I, páginas 153, 171.

7. A raíz de una audición de obras para vihuela

dada en Londres por Emilio Pujol en 1936, el ilustre crítico y musicólogo M. D. Calvocoressi incluía, en un artículo titulado *From my Note-Book*, insertado en la revista *Musical Opinion* (agosto 1936, pág. 915), el párrafo siguiente: «Pujol played pieces from the *Tres libros de Música para Vihuela* by Alonso Mudarra (1546). One is entitled «Fantasía que remeda la Arpa de Ludovico» (Fantasia in imitation of Ludovico's harp-playing). This ancestor — may be the archetype — of all the «A la manière de», in which modern composers (Vincent d'Indy and Casella among others) have occasionally indulged, proved interesting and attractive. The most remarkable thing about it is that after nearly four hundred years, the humour of it should be so clearly perceptible and fresh and telling. Who Ludovico was is, I understand, not known; but Mudarra's Fantasy certainly gives a live picture of his virtuosity and mannerisms.»

9. — Instituto Español de Musicología

sado por disonantes cacofonías. En realidad, dicha danza está escrita en una moderna bitonalidad raramente usada antes del siglo xx. Al comienzo de la obra, Newsidler advierte que «debe ser tañida muy de prisa, porque de otro modo no sonaría bien.» (Véase dicha obra.)

Una transcripción de esta fantasía figura en *Les luthistes espagnols* del Conde de Morphy, pág. 103, escrita en dos pentagramas y sin realización integral de los valores.

Lucas Ruíz de Ribayaz, en su *Luz y norte musical* (Madrid, 1672), se ocupa de la arpa, a la vez que de la guitarra.

OBRAS MENUDAS

Diferencias y danzas de corte son, por su brevedad y carácter frívolo y profano, las que Mudarra reúne bajo el epígrafe de *Obras menudas*. Con ellas, el sentido recreativo y de útil técnica a la vez, que da a su primer libro dirigiéndose sin duda a ejecutantes de limitado dominio del instrumento, adquiere mayor interés y variedad.

13. CONDE CLAROS.

Con el tema sencillo de este popular romance, que fué en el siglo xvi célula fecunda de innumerables *diferencias*, inicia Mudarra un grupo de composiciones, a las que califica de *Obras menudas*. Narváez incluyó en *Los seys libros del delphin*, veintidós diferencias sobre este mismo tema; Valderrábano, en su *Silva de Sirenas*, cuarenta y siete para vihuela sola y trece para dos vihuelas; Pisador, en su *Libro de música de vihuela*, incluyó treinta y siete diferencias para principiantes y para los que más saben, y Venegas, cinco para tecla, arpa o vihuela. Sólo Milán, Fuenllana, Daza y Cabezón dejaron infecunda su irresistible atracción. Mudarra ofrece, sobre el tenor de este romance, doce *maneras* ordenadas en grados de dificultad progresiva. Estas *maneras* (o diferencias) con otras cinco sobre la *Romanesca o guárdame las vacas*, otras tres para guitarra sobre el mismo tema y dos en el romance *Durmiendo iba el señor*, para canto y vihuela, son aproximadamente todas las que se encuentran en la obra de Mudarra. Esta observación sugiere la idea de que Mudarra incluyera en su libro estas diferencias sólo para que no faltase en él una de las formas de la composición más cultivada en su época, y en este concepto es preciso reconocer que *Los tres libros de música en cifra*, de nuestro autor, superan en variedad de materias a las dos que de su género le preceden. En cambio, la obra de Mudarra abunda en «glosas», cuyo sentido técnico y artístico difiere del que Thomas de Sancta María y Diego Ortiz exponen en sus tratados respectivos, para descomponer sonidos de larga duración en grupos de notas cortas o en pasajes extendidos entre notas extremas. Nuestro autor las prefiere en forma de comentario imitativo o de lógico desarrollo en determinados pasajes u obras propias y ajenas, como Fuenllana y Venegas proceden en sus composiciones publicadas años más tarde.

Una transcripción de esta obra aparece en la colección de Morphy antes citada pág. 96, con valores reducidos a la mitad y sin realización horizontal.

14. ROMANESCA O GUÁRDAME LAS VACAS.

Las dos veces que aparece en la obra de Mudarra esta secuencia salmódica del tono primero gregoriano viene enunciado con el título de *Romanesca o guárdame las vacas*; está escrita en compás ternario, y tiene en ambas un mismo carácter rítmico. La falta de precisión tipográfica y ortográfica deja dudar sobre su justa expresión. Ignoramos si «romanesca» es el nombre de una canción o danza aplicada a la secuencia aludida o si ésta constituye en sí un motivo de danza o canción popularizada entonces en la ciudad eterna. Para Thoinot Arbeau sería una gallarda; para Michel Brenet, una Basse-dance, que Fabrizio Carosso (siglo xvi-xvii) da en su *Intavolatura de Canto*; según Laura Fontesa, romanesca sería el nombre antiguo de la gallarda por proceder de Italia. En el

siglo XVII, Caccini y otros autores dan este mismo título a diferentes composiciones.¹ Para Curt Sachs,² la *romanesca* no es en modo alguno un sinónimo de la *gallarda*, ni siquiera el nombre de otra danza, sino simplemente el título de cierta melodía de *gallarda*, de moda en el siglo XVI.³ Frescobaldi compuso una *Partita sopra l'aria La Romanesca*. La melodía de la *romanesca* de Mudarra corresponde a la secuencia conocida por *Guárdame las vacas*. Es probable, pues, que este tan divulgado tema, aplicado a un ritmo de danza practicada en Roma, el cual no deja de tener semejanza con el de la *gallarda*, tomase la denominación de *romanesca*, sin perder su título de origen.

El Conde de Morphy la incluye en su libro de transcripciones citado anteriormente (pág. 100), con valores reducidos a la mitad.

15. PAVANA I.

Esta pavana de Mudarra es la misma que se halla incluida en las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, con el nombre de *Pavana Italiana*, y desarrollada con variadas diferencias. También la de Mudarra, sobre el mismo trazado rítmico y tonal, se adorna con glosas y diferencias apropiadas al instrumento para el cual está compuesta. John Bull presenta la misma danza como *Spanish Pavan*, y Jan Pietersz Sweelinck y Samuel Scheidt, como *Paduana Hispaniae o Hispanica*.⁴ La más lejana de estas versiones, sin embargo, es la de Mudarra, sin que tenga nada de común con alguna de las seis que Luis Milán incluye en su libro *El Maestro*, diez años antes, y a las que llama «fantasías que parecen en su aire y compostura a las mismas pавanas que en Italia se tañen». Conviene tener en cuenta, además, que en su *Epístola* dice Mudarra que «en estos mis libros ay algunas migajas de tanto bueno como e visto en aquella casa (del Infantado) y en otras partes de España y en Italia».

Existe una transcripción sin reducción ni realización horizontal de valores, en *Les luthistes espagnols*, del Conde de Morphy, t. II, pág. 100.

16. PAVANA II, de Alexandre.

Se trata, posiblemente, de una versión para vihuela, de una obra de Alexandre Agrícola,⁵ compositor belga nacido, según Fetis, hacia 1466, y conocido generalmente por Alexander o Alexandre, que fué discípulo de Okeghem. En 1505 publicaba sus obras en Italia. Fué músico del príncipe Don Felipe de Austria, más tarde Felipe el Hermoso, al que siguió a España con toda su capilla. Después de la muerte de este rey, entró al servicio de Don Fernando de Aragón, nombrado regente del reino, y luego, al de Carlos V, cuando éste tomó posesión del reino de España, a la muerte de su padre. Murió a los sesenta años de edad, en Valladolid, hacia 1526 ó 27. Es el primer caso en la música instrumental impresa en España en que aparece la Pavana seguida de una Gallarda.

Una transcripción de esta pavana con valores reducidos a la mitad y sólo en sentido vertical, figura en la colección del Conde de Morphy, *Les luthistes espagnols*, pág. 106.

17. GALLARDA.

Después de las que Pierre Attaignant imprime en París en 1529 y de las que se encuentran en Inglaterra hacia 1541, la *gallarda* de Mudarra fué impresa en el mismo año que las que figuran en la *Intabulatura del Lauto*, de Antonio Rotta.⁶

El ritmo de esta danza es generalmente de medida ternaria y de movimiento vivo. Curt Sachs, de acuerdo con Thoinot Arbeau, dice, en su *Historia Universal de la Danza* (pág. 362), que «fué cierta-

1. MICHEL BRENET, *Dictionnaire de la Musique*, Edit. Armand Colin (París, 1926).

2. CURT SACHS, *Historia Universal de la Danza*, Edic. Centurión, Buenos Aires, 1944, pág. 364.

3. WILLI APEL, *The notation of Polyphonic Music*, página 67.

4. Ver SANTIAGO KASTNER, *Música Hispánica*, página III.

5. F. J. FÉTIS, *Biographie Universelle des Musiciens*. Véase el nombre Agrícola (Alexandre).

6. JOHANNES WOLF, *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig, 1919 t. II, pág. 58.

mente una danza tempestuosa, en la primera mitad del siglo, y parece poco probable que haya tenido alguna vez carácter tranquilo. Sin embargo, el tiempo de la gallarda no podía ser rápido; los mismos saltos requieren un cierto retardo en la velocidad».

La danza que presenta Mudarra, de aire digno y solemne, está señalada en tiempo animado, y aunque su medida es binaria, su ritmo interno acusa una acentuación ternaria.

En la transcripción que figura en *Les luthistes espagnols de Morphy*, pág. 102, aparte de varios errores en los compases 1, 2, 15, 21 y 26, aparece un esquema de transformación rítmica en este sentido.

OBRAS PARA GUITARRA

El grupo de obras para guitarra que incluye aquí Mudarra demuestra el grado inesperado de interés musical y elevación artística que el músico era capaz de dar a un instrumento de limitados recursos y de vulgar aprecio. Son las primeras que aparecen impresas, no sólo en España, sino en Europa, ocho años antes que las de Fuenllana «para vihuela de quatro órdenes que dizen guitarra», y cinco antes de las que publicó en París Adrien Le Roy. «De mayor abilidad se puede mostrar vn tañedor con la intelligencia y vso de la guitarra — dice Bermudo — que con el de la vihuela por ser instrumento más corto. Por lo qual es de saber que se vsan dos maneras de guitarra y son la que dizen a los nuevos y a los viejos, a los altos y a los baxos : de las quales dos diferencias tractare en el presente capítulo. Las guitarras tienen comúnmente quatro cuerdas. Suelen llamar a la cuerda más baxa, quinta, yo la llamaría quarta y a la otra tercera, a la siguiente segunda y a la más alta prima. Baxa y alta llamo en comparación de la Música y no del sitio o lugar que tienen en el instrumento. La guitarra a los nuevos tiene todas quatro cuerdas en el temple y disposición de las quatro de la vihuela común, que seran, sacadas la sexta y prima. Digo, que si la vihuela queréys hazer guitarra a los nuevos, quitadle la prima y sexta y las quatro cuerdas que le quedan son las de la guitarra. Y si la guitarra queréys hazer vihuela, ponedle vna sexta y vna prima. Suelen poner a la quarta de la guitarra, otra cuerda que le llaman requinta. No sé si quando este nombre pusieron a la tal cuerda formaua con la dicha quarta un diapente que es quinta perfecta, y por esto toma nombre de requinta. Ahora no tienen este temple : mas forman ambas cuerdas vna octava, según tiene el laúd o vihuela de Flandes. Este instrumento teniendo las tres o quatro órdenes de cuerdas dobladas que forman entre sí octavas, dizen tener las cuerdas requintadas.»¹ Luego añade : «Pónganse en la guitarra diez trastes como en la vihuela. Los cortos o abreuiados en Música no le ponen más de cinco o seys.» La afinación que da Bermudo para la guitarra *a los nuevos* es *sol, do, mi, la* (de graves a agudos), y para la guitarra *a los viejos*, *fa, do, mi, la*, o sea bajando un tono la cuerda grave. Tanto una afinación como otra se usan en todos los grados de cada tono con las cuerdas dispuestas en los mismos intervalos. «Comúnmente se pongan en esta guitarra — añade Bermudo — música de dúos y pocas vezes a tres, la qual no pase de quinze puntos y quantos menos tuviere será mejor.» Y en el cap. 32 del Libro segundo, sobre decir que «el temple llamado a los viejos más es para romances viejos y música golpeada que para música del tiempo», añade : «El que hubiere de cifrar para guitarra buena música sea al temple de los nuevos».

De cuantos datos históricos y literarios reflejan la vida instrumental de los

1. Cf. BERMUDO, op. cit., lib. IV, cap. 65 : «De las guitarras que se usan ahora».

siglos xv y xvi en España, se deduce que la vihuela era el instrumento del músico y de la Corte, mientras la guitarra en manos del pueblo era comúnmente usada para expansiones vulgares o plebeyas. Un instrumento de cuatro cuerdas y con sólo cinco trastes, muchas veces abarcando el ámbito limitado de un intervalo de oncena, poco margen podía ofrecer al músico, para dar expansión a sus ideas. En cambio, la misma disposición de sus cuerdas había de prestarse, como ningún otro, a la expresión intuitiva del sentido músico del pueblo por medio de acordes rasgueados (a lo que llama Bermudo *música golpeada*), obtenidos por fáciles movimientos y posiciones de los dedos.¹ «Los instrumentos preferidos para el acompañamiento — dice Santiago Kastner — eran aquellos en los que es posible tocar acordes, y así, según las circunstancias o el ambiente, requisitaba la colaboración de vihuela, laúd, guitarra, arpa, monacordio, órgano, clavicémbalo.»² Pero, si para el ejecutante indocto las cuerdas prima y sexta de la vihuela exigían una ejecución de técnica más complicada en ambas manos, para el músico, necesitado de aplicar el contrapunto punteado en la guitarra, no ofrecía ya las mismas ventajas, sino que, al contrario, le oponía mayor resistencia. Bermudo recomienda de no pasar el traste vii de la prima si se quiere tocar con justa afinación. Sin embargo, Mudarra, en sus composiciones para guitarra, recurre al traste vii, y muchas veces al viii, ix y x, lo cual, además de ser forzado para la buena sonoridad y afinación, ocasiona dificultades para la mano izquierda. Los mismos pasajes dejarían de ser difíciles en la vihuela disponiendo del ámbito que le ofrecen la prima y el sexto orden dentro de un mismo espacio. Téngase presente para el efecto auditivo, que las notas contenidas en el intervalo de quinta más grave en el bajo cuando el temple de la guitarra es «a los viejos» y en el intervalo de cuarta cuando el temple es «a los nuevos», están reforzadas con un *bordón* que las dobla en octava.

18. FANTASÍA XI del primer tono. Guitarra al temple viejo.

Mudarra trata con el mismo arte la guitarra *a los viejos* que la guitarra *a los nuevos*. La presente fantasía *a los viejos*, gira, con variedad de glosas, e imitaciones alrededor de un motivo cuyo ámbito como en el tenor del Conde Claros no sobrepasa la tercera menor, envolviendo la composición de profunda e inefable melancolía.

19. FANTASÍA XII del quinto tono.

Cantus firmus, de pasos sueltos, que inicia el contralto, al que responde el bajo y se entrelaza el tenor para transformarse en graciosas glosas conducentes a cláusulas diversas, dando origen a nuevas imitaciones entre las voces, para terminar después de un equilibrado desarrollo con un período solemnemente glosado por el bajo. Su ejecución es algo más difícil que la anterior.

1. Ningún vihuelista menciona el *rasgueado* en sus obras para vihuela o para guitarra. Ni siquiera en la Fantasía de Mudarra «al temple viejo» aparece el menor trazo de música *golpeada* de la que Bermudo desestima en su apreciación. Para el músico de concepción contrapuntística que trata separadamente cada voz, aunque la consonancia simultánea pudiese coincidir alguna vez en cuatro, cinco o seis cuerdas distintas, el «golpe» o «rasgueo» debió ser desechado por causa de su condición técnica y estética. Es sólo a fines del siglo xvi, después que la monodía acompañada en instrumentos policordios hubo dado al acorde más amplia afirmación, cuando el doctor Carles y Amat (que no era músico de profesión), situándose en materia de tonalidad en la avan-

zada, oírece en su pequeño libro *Guitarra Española*, «que enseña de templar y tañer rasgado», un ingenioso sistema de su invención, en el que no sólo muestra la manera de formar los acordes mayores y menores sobre cada nota, sino también el modo de aplicarlos a cualquier melodía, combinarlos entre sí y transportarlos al tono conveniente. (Ver FELIPE PEDRELL, *Músichs vells de la terra*, en *Revista Musical Catalana*, n.º 23, 24, 25 y 26.) El Instituto de Estudios Ilerdenses tiene en preparación un documentado trabajo analítico, histórico y biográfico de la obra del doctor Juan Carles y Amat.

2. SANTIAGO KASTNER, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, pág. 63.

20. FANTASÍA XIII del quinto tono.

El contralto inicia un motivo seguido de consonancias, al que responde el tiple con glosas sostenidas por las demás voces, desarrollándose con imitaciones diversas dentro de un tejido de contrapunto grácil y transparente que dan a esta fantasía, algo más difícil que las dos precedentes, un particular ambiente de luminosa serenidad.

21. FANTASÍA XIV del primer tono.

Esta composición para guitarra *al temple nuevo*, como las fantasías XII y XIII de este mismo volumen, se inicia con pasos trenzados en consonancias y glosas de contrapunto con subtemas derivados rítmicomelódicos, que, salpicados de disonancias y notas sincopadas, dan variado y constante interés a la obra hasta su cláusula final. Es de las cuatro fantasías para guitarra, la de más difícil ejecución.

22. PAVANA III, para guitarra al temple nuevo.

Pertenece al mismo tipo de la pavana I cuya afinidad con la que Cabezón tiene por italiana, y John Bull, con otros autores, por hispánica, hemos señalado anteriormente. En la versión de Mudarra para guitarra, aunque el desarrollo tonal sea el mismo, difiere en las glosas, contrapunto y redobles, por ceñirse acaso a los límites y posibilidades del instrumento. La esbeltez y gracia de sus glosas, unidas a un acento rítmico de ceremoniosa elegancia, dan a esta *Pavana* un noble sentido de serena majestad.

Una transcripción del Conde de Morphy en valores justos se encuentra en su obra citada, t. II, pág. 129.

23. ROMANESCA II O GUÁRDAME LAS VACAS.

Como la romanesca I, lleva el mismo subtítulo y sigue a la pavana en compás ternario o *de proporción*, lo cual defiende la suposición de que romanesca y gallarda sean equivalentes. Está dividida en dos partes, señalada en tiempo vivo y es de ritmo grácil y de fresca melódica, dentro de un desarrollo constructivo de equilibrada variedad entre las voces. Para mayor facilidad en la lectura hemos creído oportuno reducir sus valores a la mitad.

TIENTOS, FANTASÍAS, Y PARTES DE MISA GLOSADAS

Hasta la publicación del libro de Mudarra, en el cual van incluidos ocho tientos para vihuela, sólo cuatro fantasías denominadas *Tentos* habían aparecido en el libro *El Maestro*, de Luys Milán.

Este autor los presenta como «Fantasías que más propiamente se pueden dezir Tentos, porque el arte dellas es tentar la vihuela a consonancias mescladas con redobles».

Un estudio detenido sobre la definición del «tiento» como forma y sus relaciones con el *ricercare*, la fantasía, la diferencia y la *tocatta*, ha sido detenidamente realizado por nuestro ilustre colaborador y amigo el Profesor Santiago Kastner, en su obra *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (Lisboa, 1941, págs. 145 y ss): «El tiento es una creación típicamente hispánica — dice —. No podría trasplantarse a otros países; faltaríale su ambiente.»

Fuenllana incluye, en su *Orphenica Lyra*, un tiento compuesto en cada uno de los

ocho tonos, que si bien alcanzan mayor desarrollo que los de Mudarra, se aproximan como los de este autor, a los *Ricercari* de los laudistas italianos de su época¹.

Entre los tientos de Milán y los de Mudarra no existe parentesco alguno. Los del primero son, en efecto, fantasías, cuyo período expositivo de voces simultáneas es tratado a continuación y en repeticiones diversas con derivaciones de consonancias y redobles a manera de diferencias que dan a la composición extenso y variado desarrollo, tanto por su técnica constructiva como por su interés instrumental.

El tiento de Mudarra, en cambio, es una composición breve, monotemática, de consonancias apenas interrumpidas por redobles de relativa brevedad, sin dar cabida a glosas ni diferencias que dilaten o prolonguen su desarrollo. Cada *Tiento* va seguido de una o más *Fantasías* en el mismo tono, relacionadas a veces con el contenido rítmico o melódico del tiento que la precede. Más cerca está de los versillos salmódicos o de los fabordones de Venegas que del tiento concebido y desarrollado en la manera de Cabezón.

A las *Partes de Misa*, de Josquin y Fevin, que Mudarra adapta a la vihuela, generalmente incompletas, le son antepuestas, intercaladas o dan fin, períodos de glosa en el mismo sentido rítmico, melódico y tonal de la composición de cada autor.

24. TIENTO I. — *Primer tono.*

Recuerda, por su factura, los fabordones de vihuela y de tecla que Venegas incluye en su *Libro de cifra nueva*. (Vide H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, págs. 9 al 18 y 110, «Venegas».)

25. FANTASÍA XV. — *Primer tono.*

No encontramos esta fantasía entre las de otros autores. Es la primera de las que pertenecen al tipo de gran desarrollo en la obra de Mudarra. Su motivo inicial guarda relación rítmica y melódica con el tiento que la precede y se desarrolla entre imitaciones, glosas, quiebros y redobles en un contrapunto de inagotable variedad e interés.

26. KYRIE PRIMERO, de la Missa «De Beata Virigne», glosado. — *Primer tono.*

Sólo utiliza Mudarra el motivo inicial del altus que pasa a ser tema obligado para su glosa. Y glosa, aquí no significa especialmente adornar el motivo con notas de paso, quiebros o redobles, sino hacerlo aparecer en su forma primera en diferentes voces y frecuentemente en el curso de la composición. Desde los compases 45 al 57 y desde el 75 al 92 son glosas libres del autor.

Este mismo *Kyrie* se encuentra (sin glosar) en el *Libro de música para vihuela*, de Diego Pisador.

Otra glosa de Palero figura en el *Libro de cifra nueva*, de Venegas de Henestrosa. (Véase H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, pág. 146 de música y 177 de texto.)

27. FANTASÍA XVI. — *Primer tono.*

Tampoco encontramos esta bellísima fantasía en obras de otros autores.

28. TIENTO II. — *Segundo tono.*

Composición del mismo tipo que la del tiento precedente más semejante a los fabordones de Cabezón y Venegas que a los tientos de Milán y de los compositores para tecla.

1. En el *Fronimo Dialogo*, de Vincenzo Galilei (Venecia, 1584), figuran varios *Ricercari* que reflejan la forma y contextura de los Tientos de Mudarra y de Fuenllana.

29. FANTASÍA XVII. — Segundo tono.

Fantasia relacionada con el contenido del tiento precedente abundante en redobles de los que se usan para los instrumentos de tecla; en los compases 11, 15, 16 y 18 se encuentran en distintas voces. Esta misma fantasia se encuentra libremente glosada en el *Libro de cifra nueva*, de Venegas de Henestrosa (n.º 57, pág. 81). Su extensión es reducida, de veintiséis compases en esta última versión.

30. FANTASÍA XVIII, de sobre *fa, mi, ut, re*.

Es la misma fantasia que con el n.º 58 figura en el *Libro de cifra nueva*, de Venegas (pág. 82), sin otra alteración que la de alguna nota o signo de valor, que más parecen de involuntario descuido que de intencionado propósito.

31. TIENTO III. — Tercer tono.

Composición monotemática, de tipo breve, como las dos anteriores.

32. FANTASÍA XIX. — Tercer tono.

Sirve de tema inicial a esta fantasia el bajo del tiento precedente ligeramente variado y en tiempo dilatado. A partir del compás 22, empiezan las voces a glosar el diseño rítmico en variadas imitaciones derivadas, amenizadas por quiebros y redobles que conducen al final sobre el mismo grado del tono en que el anterior tiento termina.

Esta misma fantasia figura en el *Libro de cifra nueva*, de Venegas (n.º 59, pág. 83), con notas alteradas y alguna glosa añadida. La índole de escritura instrumental que representa la cifra para vihuela no consiente dudar de las notas accidentadas que en ella aparecen.

33. GLOSA sobre un *Kyrie postrero de una Misa de Josquin que va sobre Pange lingua*.

Mudarra glosa aquí el *cantus firmus* del motete de Josquin, intercalando fragmentos del mismo e interrumpiéndolos para seguir el desarrollo de la composición según su fantasia.

34. TIENTO IV. — Cuarto tono.

Composición breve como los tientos anteriores.

39. FANTASÍA XXII. — Quinto tono.

Es la misma fantasia que figura en el *Libro de cifra nueva*, de Venegas de Henestrosa, n.º 64, *Fantasia X de vihuela*, 5. Anónimo, pág. 91) con poquísimos desajustes; sólo a partir del cap. 94, la versión de Mudarra se extiende en una glosa de 11 compases, que dan al final mayor amplitud y brillantez.

40. TIENTO VI. — Sexto tono.

De consonancias y redobles, con el mismo carácter de los tientos precedentes.

41. FANTASÍA XXIII. — Sexto tono.

Venegas la incluye en su *Libro de cifra nueva* (n.º 68, *Fantasia XIV de vihuela*, 6. Anónimo,

pág. 98). A partir del compás 67, en la versión de Venegas se prolonga de veintiocho compases con distinto desarrollo para terminar.

42. GLOSA sobre el *primer Kyrie de una Misa de Fevin que va sobre Ave María*.

Según Fétis, Antoine Fevin (que Gevaert, como Eslava y otros maestros, creyeron español de nacimiento, por haber encontrado sus composiciones manuscritas en los archivos de la Catedral de Toledo con los Escobedo, Torrentes y Peñalosa) había nacido en Orleans, en 1481. En la Biblioteca Mazarin de París se conserva una Misa de Ave María, de Fevin, a cuatro voces, de la cual ha extraído Glavean un *Pleni sunt coeli*, que ha sido publicado en su *Dodecachordon* (pág. 355). (Véase FÉTIS, *Biographie Universelle des musiciens*, t. III, pág. 241.)

Suponemos que la presente glosa se refiere a la misma Misa.

43. TIENTO VII. — Séptimo tono.

Composición breve de consonancias y pequeñas glosas entre las voces.

44. FANTASÍA XXIV. — Séptimo tono.

Fugada con imitaciones al cuarto y quinto grado y derivaciones fragmentadas, que conducen el desarrollo a glosas ágiles para terminar con el ritmo inicial en cadencia raramente usada entre la primera inversión del segundo grado y la final o acorde tónico.

45. GLOSA sobre el *Cum Sancto Spiritu de la Misa de Beata Virgine*, de Josquin.

Como en las glosas de los motetes anteriores, se enlaza aquí la fantasía del vihuelista con fragmentos de la composición original en la cual se inspira. Pisador incluye en su *Libro de música para vihuela* (fol. 70), este *Cum Sancto Spiritu*, cifrado. Un Tiento de Palero sobre la misma parte de misa figura en el *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa, LIV, tiento XXVII.

46. TIENTO VIII. — Octavo tono.

De consonancias, con breves glosas y de corta extensión.

47. FANTASÍA XXV. — Octavo tono.

Del género fugado, con imitaciones en todas las voces y derivaciones, subtemas y glosas que dan constante interés y variedad a su desarrollo. Venegas la incluye en su *Libro de cifra nueva* (n.º 72. *Fantasia XVIII de vihuela*. 8. Anónimo, pág. 106), con una prolongación de veinticuatro compases al final.

48. FANTASÍA XXVI. — Octavo tono.

Del mismo género que la anterior, aunque de movimiento distinto. Figura igualmente en el *Libro* de Venegas con el número 71 (*Fantasia XVII de vihuela*. 8. Anónimo), pág. 105 de la transcripción de H. Anglés, sin que haya discrepancia importante en su mismo contenido.

49. FANTASÍA XXVII. Va sobre *fa, mi, fa, re, ut, sol, fa, sol, mi, re*. — Octavo tono.

Sobre un tema *ostinato* del contralto, que contestado por las demás voces se convierte en nuevo tema sobre el quinto grado, dando lugar a glosas gráciles y amenas, que sin desvirtuar el tema, lo van sosteniendo hasta el final.

MOTETES

La adaptación del *Motete* para una sola voz con las otras partes confiadas a la ejecución instrumental, figuran ya en los libros impresos por Petrucci a principios del siglo XVI.¹

50. WILLAERT-MUDARRA. *Pater noster*. — Motete I.

El primer motete que aparece en la obra vihuelística es el presente *Pater noster*, de Adriano Willaert, con que Mudarra inicia la parte de su libro dedicada al canto con acompañamiento instrumental.

Enríquez de Valderrábano, en su *Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547), cifra un *Pater noster a seys*, del mismo autor (lib. IV, fol. 55), para dos vihuelas afinadas al intervalo de cuarta; y Diego Pisador, en su *Libro de música de vihuela* (Salamanca, 1552), incluye otro *Pater noster a quatro*, de Adrianus Willaert (lib. VI, fol. 77), que nada tiene de común con el motete adaptado por Mudarra.

La versión textual de este motete es la siguiente:

«Pater noster qui es in celis; sanctificetur nomen tuum, adveniat regnum tuum; fiat voluntas tua, sicut in caelo et in terra. Panem nostrum quotidianum da nobis hodie et dimitte nobis debita nostra sicut et nos dimittimus debitoribus nostris; et ne nos inducas in tentationem, sed libera nos a malo. Amen.»

51. GOMBERT-MUDARRA. *Respice in me, Deus*. — Motete II.

Composición polifónico-vocal de Gombert, sobre el *Introito Dom. III post Pentecosten*, transcrita por Mudarra, para canto y vihuela, y cuyo texto es el siguiente:

«Respice in me, Deus, et miserere mei, quia vnicus et pauper sum. Tribulationes cordis mei multiplicatae sunt; de necessitatibus meis erue me et vide humilitatem meam et laborem meum, et dimitte vniuersa delicta mea. Respice inimicos meos quoniam multiplicati sunt et oderunt me: custodi animam meam et erue me; non erubescam quoniam speravi in te.»

Al recomendar Bermudo las obras que debe cifrar el vihuelista, dice: «Lo último que habéis de poner sea música del excelente Gombert. Por la dificultad que tiene para poner en la vihuela, por ser derramada, la pongo en último lugar.»²

52. CLAMABAT AUTEM. MULIER. — Motete III, de la Cananea.

Pasaje del Santo Evangelio según San Mateo, cap. XV, v.º 22 al 28. La versión textual de Mudarra es como sigue:

«Clamabat autem mulier cananea ad Dominum Iesum, dicens: Domine, adiuua me, fili Dauid. Filia mea male a demonio vexatur. Respondens Iesus, ait illi: non sum misus nisi ad oves que perierunt [de] domo Israel; at illa uenit et adorauit eum, Domine adiuua me. Respondens Iesus ait illi: mulier magna est fides tua; fiat tibi sicut uis.»

El canto llano de este motete coincide (aparte algunas libres alteraciones) con el que sobre el mismo texto corresponde al tenor alto de un motete de Pedro de Escobar que figura con el n.º 9 en el *Códice Colombino*, publicado por Elústiza y Castrillo.³ El texto está fragmentariamente alterado, y el contrapunto es totalmente diferente. Igual al motete del código antedicho es el del manuscrito 12, de la Universidad de Coimbra, que Sampayo Ribeiro relaciona con el *Auto da Cananeia*, de Gil

1. Ver LIONEL DE LA LAURENCIE, *Chansons au luth et airs de cour* (París, 1934).

2. Véase BERMUDO, op. cit., lib. IV, cap. 71:

«De ciertos avisos para la conclusión del cifrar».

3. Vide JUAN B. DE ELÚSTIZA y GONZALO CASTRILLO, *Antología Musical*, Barcelona, 1933, pág. 33.

Vicente.¹ Se supone que Escobar sirvió en la Corte de Don Manuel de Aviz, rey de Portugal, casado con Doña Catalina, hija de nuestros Reyes Católicos.²

ROMANCES

El Romance está tratado por los vihuelistas en formas distintas. De los cuatro que incluye Milán en *El Maestro*, los dos primeros, *Durandarte* y *Sospirastes Baldouinos*, de cuatro estrofas cada uno, están divididos en dos partes con una misma música para las dos primeras y otra para las dos últimas. El tercer romance, *Con pavor recordo el moro*, consta de tres estrofas y solo dos partes de música. En las cláusulas de cada final de verso extiende floreadas glosas de redobles y un amplio final en cada parte para la vihuela, que da al conjunto de la obra arquitectural equilibrio. En el cuarto romance, *Triste estaua muy quexosa*, la misma música se aplica a cada una de las tres estrofas, terminando el canto con la vihuela.³

Narváez sólo incluye dos romances en sus *Seys libros del Delphin*. Tanto en el primero, *Ya se asienta el rey Ramiro*, como en el segundo, *Paseavase el rey moro*, la misma música es aplicada a dos diferentes estrofas.⁴

Mudarra trata el Romance en forma parecida a este último, pero con detalles particulares que los diferencian. El primero de los tres que aquí figuran contiene dos cuartetos en composición bipartita. Los dos últimos constan de dos sextetas y una sola parte de composición musical, aplicando el tercero y cuarto verso de la estrofa por segunda vez al principio de la repetición de la misma música. En el segundo romance queda la exclamación «Fili mi» fuera de la composición, y en el tercero, el cuarto y sexto versos son repetidos con diferente música.

53. DURMIENDO YVA EL SEÑOR. — Romance I.

Romance sacro inspirado en uno de los pasajes del Santo Evangelio (San Mateo, cap. VIII, versículos 23 al 27). De los tres romances que figuran en la obra de Mudarra, sólo el presente consta de dos partes, como los tres primeros de Luys Milán.⁵ Difiere, sin embargo de aquellos porque sobre estar sujeto, como los demás de Mudarra, a la fórmula (a-b, b-c) para la distribución del texto, la segunda parte no es un desarrollo nacido de la índole espiritual del verso, sino que al mismo cantillano le es aplicado diferente contrapunto instrumental con glosas en las cláusulas finales del primero, tercero y cuarto versos que no tiene la primera parte del Romance. He aquí el texto de la versión de Mudarra:

Durmiendo yua el Señor,
En una naue en la mar,
Sus discípulos con él,
Que no lo [o]san recordar,
El agua con la tormenta,
Començóse a leuantar
Las olas cubren la naue,
Que la quieren anegar.

1. MARIO SAMPAYO RIBEIRO, *Os manuscritos musicais n.º 6 e 12 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, págs. 35 y 91.

2. LOAYSA, *Inscripciones sepulcrales*. M. S. de la Biblioteca Colombina de Sevilla, y H. ANGLÉS, *Juan Vázquez, Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco*, Barcelona, 1946, pág. 4.

3. LUYs MILÁN, *Libro de música de vihuela de man*

intitulado El Maestro (Valencia, 1536), o LEO SCHRADER, *Luys Milan* (Publikationen Alterer Musik, Leipzig, 1927).

4. LUYs DE NARVÁEZ, *Los seys libros del Delphin* (Valladolid, 1538). Transcripción y estudio de EMILIO PUJOL (Barcelona, 1945).

5. Vide MIGUEL QUEROI, *La música en la obra de Cervantes*, págs. 57-61.

Al final de la segunda parte y en texto separado, figuran dos estrofas que, unidas a los dos últimos versos, siguen el romance de esta manera:

«Los discípulos con miedo
Començaron de llamar,
Diziendo Señor, Señor
Quiéranos presto librar.
Y despierto el buen Jesús
Començóles de hablar.»

Existe una transcripción de Morphy, con valores reducidos a la mitad (l. c. pág. 106).

Valderrábano cultiva también el mismo género. *Silva de Sirenas* contiene diferentes episodios bíblicos, que él titula *Historias de la Sagrada Escripura, a sonada de romances viejos*.

54. TRISTE ESTAU A EL REY DAVID. — Romance II.

Romance bíblico tomado de la historia del pueblo hebreo e inspirado en uno de los más sentidos pasajes de la vida de David.

Anterior probablemente al siglo xv, es uno de los más bellos romances conocidos, tanto por el profundo y humano dolor que expresa su canto llano, como por el ambiente de infinita tristeza que lo envuelve. En nada cede al famoso romance fronterizo *Paseábase el rey moro*, tan popular en su tiempo, y que hubo de ser prohibido en Granada, «por provocar a llanto y dolor».¹

El texto del romance, en la versión de Mudarra, es el siguiente:

«Triste estaua el rey David
Triste y con gran pasión,
Quando le vinieron nueuas
De la muerte de Absalón.
Palabras tristes dezía
Salidas del coraçón.»

En texto aparte, al final del romance, sigue la siguiente copla:

«Ellos mismos fueron causa
De tu muerte y mi pasión.
No te quisiera ver muerto,
Sino viuo en mi prisión,
Que aunque me eras desobediente
Yo te otorgara perdón.
Fili mi.»

El P. Luis Villalba, en sus *X Canciones españolas de los siglos XV y XVI*, ofrece un intento de reconstitución de este romance al texto popular, con versos y palabras que complementan el concepto poético.

Han transcrito este romance el Conde de Morphy,² Felipe Pedrell,³ el P. Luis Villalba⁴ y J. B. Trend.⁵

55. ISRAEL, MIRA TUS MONTES. — Romance III.

Romance bíblico, como los dos precedentes, inspirado en la lamentación que hizo David por la muerte de Saúl y Jonatás.

1. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. II, págs. 270 ss.

2. Op. cit., t. II, pág. 108.

3. Ver FELIPE PEDRELL, *Cancionero musical popular español*, Barcelona, t. III, pág. 116.

4. Op. cit.

5. Vide J. B. TREND, *Luys Milan and the vihuelists*, Oxford University Press, Ex. 7, pág. 113.

Por su contenido y forma, pertenece al tipo del romance anterior. Su origen es, sin duda, de la misma época. Igualmente significativo por el acento emocional y fuerza expresiva de su canto llano que por el ágil y transparente contrapunto instrumental que lo sostiene.

La parte de texto que da Mudarra sólo consta de los seis versos siguientes:

«Israel mira tus montes
Como están ensangrentados
De la sangre de tus nobles,
De tus nobles y esforçados.
¡Ay, dolor! ¡Cómo cayeron
Varones tan estimados!»

Su distribución en la música se aplica en este romance, como en el que le precede, encadenando, por la repetición de los dos últimos versos de la primera estrofa, la vuelta al principio de la tonada.

Existe una transcripción de este romance con valores reducidos a la mitad, en la obra de Morphy, pág. 110. En la misma obra figura una transcripción de *La mañana de San Juan*, romance de Pisador, que por error es atribuido a Mudarra.

CANCIONES

Las *Canciones* con acompañamiento instrumental aparecidas en los libros de frotolas venecianos a principios del xvi, precedieron a las que Pierre d'Atteignant imprimió en París en 1528. En la *Canción* se encuentra — según el Prof. Alfred Einstein¹ — el primer madrigal monódico. Las tres *Canciones* de Mudarra, primeras que con texto castellano aparecen en los libros de música para vihuela, si bien demuestran la fuerte atracción que las formas italianas ejercieron sobre nuestro vihuelista, acusan igualmente la raíz vernácula de tradición hispánica en que se inspira.

56. SIN DUDAR, NUNCA EN GOTA CUPO MAR. — Canción I al milagro de la encarnación.

El canto llano de esta composición, surgido de las partes que integran su polifonía, va doblado en la vihuela, dando predominio al *altus* sobre las demás voces.

En el *Segundo Cancionero espiritual*, de Jorge de Montemayor, dirigido al muy magnífico señor Jerónimo de Salamanca, publicado en Amberes en el año 1558, figura una glosa del autor sobre el texto de esta canción, cuya versión en el libro de Mudarra es la siguiente:

«Sin dudar,
Nunca en gota cupo mar;
Ni en centella,
El fuego do sale ella;
Lo mayor,
Nunca cupo en lo menor,
Sino Dios en la donzella.
¿Por qué arte,
El todo cupo en la parte?
No se sabe;
Que el que en el mundo no cabe,
Quepa allí,
No basta razón aquí,
Si la fe no nos desparte.»

1. ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal* (Massachusetts, 1949).

57. RECUERDE EL ALMA DORMIDA. — Canción II.

Una de las más celebradas composiciones de este libro, inspirada en las coplas de Jorge Manrique, cuya profundidad de pensamiento y humano sentir marcan una alta cumbre en la producción literaria de todos los tiempos y países. El canto llano, apenas turbado en su melancolía insistente, recoge la esencia del concepto poético de la primera copla, cuyo texto es el siguiente:

«Recuerde el alma dormida,
Abive el seso, despierte,
Contemplando,
Como se pasa la vida,
Como se viene la muerte
Tan callando.»

Al fin de la canción, y en texto aparte para ser aplicado a la misma música, se añade esta segunda copla:

«Quan presto se va [el] plazer,
Como después de pasado
Da dolor;
Como a nuestro parescer
Qualquier tiempo pasado
Fué mejor.»

Han transcrito esta canción, el Conde de Morphy,¹ el P. Luis Villalba² y J. B. Trend.³

58. CLAROS Y FRESCOS RÍOS. — Canción III. Letra de Boscán.

Las tres canciones que figuran en este libro difieren en su trazado. Aunque las dos extremas son bipartitas, la distribución del texto, en conexión con la música, difiere en cada una de ellas. En la canción presente, la música, que corresponde al primero, segundo y tercer versos, se repite en los cuarto, quinto y sexto. El séptimo verso va sobre la misma melodía que el primero y cuarto y los seis siguientes se cantan sobre música diferente. Un canto dolorido refleja bellamente la añoranza amorosa de la poesía de Boscán. El sentido expresivo de la música, antes se ciñe al estado de alma que inspira el verso que al reflejo ambiental de sus imágenes.

La versión textual de Mudarra es la siguiente:

«Claros y frescos ríos
Que mansamente vays
Siguiendo vuestro natural camino;
Desiertos montes míos,
Que en vn estado estáys
De soledad muy triste de contino;
Aves en quien ai tino
De estar siempre cantando;⁽¹⁾
Arboles que uiuis
Y al fin también morís,⁽²⁾
Perdiendo a vezes tiempos y ganando;⁽³⁾
Oydme iuntamente
Mi box amarga, ronca y tan doliente.»

NOTA. — En la versión de Díez Canedo consta : ⁽¹⁾ De descansar cantando. ⁽²⁾ Y en fin también morir ⁽³⁾ Y estáis perdiendo a tiempos y ganando.⁴

Existe una transcripción de Morphy (op. cit., pág. 114).

1. Vide MORPHY, op. cit., t. II, pág. 113 (valores justos).

2. Cf. P. LUIS VILLALBA, *X Canciones españolas de los siglos XV y XVI*, pág. 8.

3. Cf. J. B. TREND, *Luys Mtilan and the vihuelists*, Ex. 6, pág. 111 (valores reducidos a la mitad).

4. E. DÍEZ CANEDO, *Garcilaso y Boscán. Obras poéticas*, Edit. Calleja, Madrid, 1917, pág. 249.

SONETOS EN CASTELLANO

Son los primeros sonetos en lengua castellana que aparecen en los libros de música cifrada para canto y vihuela. Los dos primeros son de autor anónimo, y el tercero es de Garcilaso. Mudarra compone una música para la primera cuarteta, que es repetida en la segunda, y otra música para los seis versos últimos del soneto.

59. ¿QUÉ LLANTOS SON AQUESTOS? — Soneto I.

Poesía fúnebre de autor anónimo, a manera de diálogo, inspirada en la muerte de la Serenísima Princesa Doña María de Portugal, hija de Juan III y de Doña Catalina, que, casada en Salamanca con Felipe II, el 13 de noviembre de 1543, falleció en Valladolid, después de haber dado a luz al príncipe Carlos, el 12 de julio de 1545.

Sabido es que entre el séquito de personalidades de la nación vecina que acompañaron a la princesa en su venida a España, figuraba el poeta Jorge de Montemayor, entre cuyas obras figura una composición poética dedicada a la sepultura de la misma princesa.¹ ¿Podría atribuirse al mismo autor la conmovedora queja que este soneto encierra? Su estilo, tan común, podría ser a Montemayor y a Gregorio Silvestre,² portugueses que escribieron en lengua castellana, como a distintos poetas españoles del cenáculo de los Gutiérrez de Cetina, Hurtado de Mendoza, Pacheco, Feliciano de Silva y otros.

El texto de este soneto, en la versión de Mudarra, es el siguiente:

«¿Qué llantos son aquestos? ¿Qué fatiga
es ésta? ¿Qué tristeza es la que veo?
— Murió nuestra princesa, la qual, creo
que fué más de virtud, que nadie, amiga
Como en los mismos dioses, la enemiga
del hombre, así ejecuta su deseo.
— Sí que la muerte puede, según beo,
hazer que lo mortal el alma siga.
— Pues ¿qué es de su poder y su grandeza?
Agora todo le es sin fruto y vano;
Desamparóle todo al paso fuerte.
¡O, miserable y frágil ser humano!
¡O, cuán poca zeniza en tal tristeza
la llama y resplandor claro, conviértele!»

El soneto musical, sujeto a la forma literaria en la obra de Mudarra, consta de dos partes: la primera termina con la cuarteta inicial y se repite para la segunda estrofa; la segunda parte de la composición se extiende sin repetición bajo el contenido de los seis últimos versos.

60. SI POR AMAR EL HOMBRE. — Soneto II.

Soneto de autor anónimo, sujeto al mismo plan musical que el anterior, apoyado sobre acordes enlazados por breves glosas, recita, más que canta, las estrofas, dando a cada fin de verso, en variada flexión melódica, el acento que corresponde al sentido de amorosa queja que es alma del soneto.

1. Ver *Segundo Cancionero espiritual de Jorge de Montemayor, dirigido al muy magnífico Señor Jerónimo de Salamanca*, En Anveres, Su casa de Juan Latio, 1558.

2. Gregorio Silvestre, el poeta organista de la Catedral de Granada, había nacido en Portugal la noche del 30 al 31 de diciembre de 1520. Murió en Granada,

el 8 de octubre de 1569. Aunque en su obra poética glosa la muerte en sentido filosófico y contiene una *Elegía a la muerte de Doña María*, no aparece en ella este soneto. (V. MARÍN OCETE, *Gregorio Silvestre. Estudio biográfico y crítico y Poesías*, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.)

A su inspiración melódica se une el interés de la parte instrumental, entre cuyas armonías sorprende un choque de quinta aumentada, que, en justa expresión dolorosa entre la voz y la parte instrumental, interviene en la cadencia de los compases 26, 27 y 28.

El texto del soneto en la composición de Mudarra es el siguiente:

«Si por amar, el hombre, ser amado
merece, y por querer bien, ser querido,
no sé yo por qué soy aborrecido,
mas sé que siempre duro en este estado.
Si un corazón senzillo y no doblado
merece vn amor cierto y no fingido,
¡quán desdichado deuo de auer sido,
pues lo que se me deue aun no me an dado.
Y si por seruir siempre a porfía
se alcança galardón destos oficios
sin que más me repliques ni me alegues,
ámame, pues te amo, ánima mía;
quíereme, pues te adoro, y no me niegues
el galardón deuído a mis seruiçios.»

Morphy ha transcrito este soneto en valores justos sin realización horizontal. (V. op. cit., p. 116).

61. POR ÁSPEROS CAMINOS. — Soneto III, de Garcilaso.

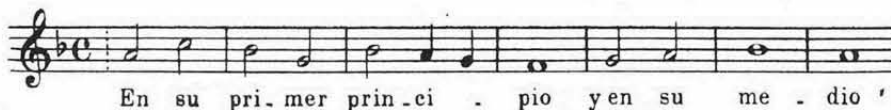
La musa de Garcilaso y de Boscán tuvo imantada atracción para Mudarra. En este bellissimo soneto, en que la inspiración del músico tan bien se funde al concepto poético, en el verso que dice: *Allí por los cabellos soy tornado*, el compositor logra ceñirse con breves marchas ascendentes al sentido de fatal obstinación con que la adversidad ensaña a veces el destino. Al final de la composición, una cuarta tritono (c. 75) por grados sucesivos, da particular atractivo y nobleza a la terminación del canto llano.

El texto, en el libro de Mudarra, es el siguiente:

«Por ásperos caminos soy llevado⁽¹⁾
a parte, que de miedo no me mueuo;
y si a mudarme a⁽²⁾ dar un passo prueuo,
allí por los cabellos soy tornado.
Mas tal estoy, que con la muerte al lado,
busco de mi uiuir consejo nuevo:
conozco el mejor y el peor aprueuo⁽³⁾
o por costumbre mala o por mi hado.
De la otra parte, el breue tiempo mío⁽⁴⁾
y el herrado proceso de mis años,⁽⁵⁾
y el herrado proceso de mis años,⁽⁶⁾
mi inclinación con quien ya no porfío:
la ciertamente fin de tantos daños⁽⁷⁾
que hazen descuidar de mi remedio.»

NOTA. — Comparado con la versión original de Garcilaso (ver *Libro Quarto*, fol. 194 v.), resultan las variantes siguientes: (1) Por ásperos caminos *he llegado*. — (2) Y si a mudarme *o* dar un *passo* prueuo. — (3) Y conozco el mejor, y el peor aprueuo. — (4) Por otra parte, el breue tiempo mío. — (5) Y el *errado* proceso de mis años. — (6) En su *primer principio* y en su *medio*. — (7) La *cierta muerte* fin de tantos daños.

La aplicación del ónceno verso omitido por Mudarra, la parte de canto llano que le corresponde, debería ser la siguiente:



Existe una transcripción del Conde de Morphy (ver op. cit., t. II, pág. 118).

VERSOS EN LATÍN

El *Verso en latín*, reflejo de la corriente humanista del Renacimiento, se encuentra igualmente tratado por compositores y laudistas italianos en los libros de *Intabolatura* venecianos.¹ Los textos escogidos son generalmente extraídos de las obras de Virgilio, Horacio y Ovidio. El trágico lamento de Dido *Dulces exuviae* que, según Balthasar Castiglione, recitaba Ysabel Gonzaga, acompañándose en su órgano de alabastro, y que ha dado inspiración a Mudarra, ha sido tratado igualmente por Filippo de Lucano y Mambrino d'Orto. Otros autores han compuesto música igualmente para el segundo épodo de Horacio y para la primera epístola de las Heroides de Ovidio. Mudarra, saturado de esta espiritualidad, imprime a la expresión elegíaca del verso inspirado en la muerte de la princesa María, profundo y dramático acento.

62. REGIA QUI MESTO. — Verso I, en latín.

El sentido de la palabra *verso*, en las composiciones que figuran en este libro, no corresponde a la forma de composición organística usada por Cabezón y otros autores coetáneos, sino al de su carácter poético literario.

De autor anónimo, el género a que pertenece la presente composición parece ser reminiscencia de los *planctus* (o plantos) por la muerte de personajes reales y de hombres ilustres en la Edad Media.² Como el soneto 1, que figura en esta misma obra dedicado a la misma princesa, debe haber sido compuesto entre el 12 de julio de 1545, fecha de su fallecimiento, y el 7 de diciembre de 1546, en que fué publicado el libro de Mudarra.

El texto que figura en esta obra es el siguiente:

«Régia qui mesto spectas cenotaphia vultu,
Quid stas quin largo perluis imbre genas? Occidit,
Occidirem princeps, sed qualem nulla dederunt tempora,
Sed qualem tempora nulla dabunt.
Corripit accipiter meliorem examine proedam.
Mors ¡o, crudelis! o, rimaque qui rapis Philipum,⁽¹⁾
Philipus in terris mihi sponsus in aetere Christus
Si fors plus poset plura datura fuit.
Nil mihi vobis cum, iam mors & vita valet
Nan viuo faelix non moritura deo
Hæc mihi sit vita : hæc requies eterna laborum,
Cetera nam semper sors violenta rapit.»

(1) En el original, «Philipus».

63. DULCES EXUVIAE. — Verso II, en latín, del cuarto de Virgilio.

Entre los polifonistas del siglo XVI abundan las composiciones inspiradas en los textos de los clásicos latinos. Los tres libros de música en cifra de Alonso Mudarra son los primeros ejemplos de este género que aparecen en la obra vihuelística y en la obra instrumental impresa en España en el siglo XVI.

La versión original del texto para canto y vihuela corresponde al libro IV de la *Eneida* de Virgilio, y dice así:

1. ALFRED EINSTEIN, op. cit., Latin text, pág. 93.
2. H. ANGLÉS, *Gloriosa contribución de España a la Historia de la Música Universal*. Discurso pronunciado en la sesión de clausura del Pleno del C. S. de I. C., (Madrid, 1948), pág. 28.

11. — Instituto Español de Musicología

«Dulces exuuiæ, dum fata deusque sinebant,
accipite hanc animam meque his exoluite curis
Vixi et quem dederat cursum fortuna peregi,
et nunc magna mei sub terras ibit imago.
Urbem preclaram statui, mea moenia vidi,
ulta virum penas inimico a fra[t]re recepi,
faelix, heu, nimium felix, si litora tantum
nunquam Dardaniæ tetigissent nostra carine.
Dixit, et os impressa toro, "Moriemur inulte,
sed moriamur" ait. "Sic, sic iuuat ire sub umbras.
Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto
Dardanus, et nostre secum ferat omina mortis."
Dixerat atque illam media inter talia ferro
collapsam aspiciunt comites ensemque cruore
spumantem sparsasque manus.»

Versos 651-665; liv. IV, *Eneida*, Texto establecido por H. GOELZER; (edición de *Les Belles Lettres*, París, 1925).

64. BEATUS ILLE. — Verso III, en latín, de Horacio.

Pocos compases han bastado a Mudarra para dar la más serena sensación de bucólica paz en este verso del Epodo segundo, tan difundido, de Horacio. El texto del original para vihuela es como sigue:

«Beatus ille, qui procul negociis
ut prisca gens mortalium,
paterna rura bobus exercet suis
solutus omni fenore.»

65. HANC TUA PENELOPE. — Verso IV, en latín, de Ovidio.

De las *Heroides*, de Ovidio, Epístola primera. El texto en la versión de Mudarra es el siguiente:

«Hanc tua Penelope lento tibi mittit Vlysses.
Nil mihi rescribas, attamen ipse veni,
Troia iacet certe, Danaïs inuisa puellis:
Vix Priamus tanti totaque Troia fuit.»

SONETOS EN ITALIANO

Los más antiguos *Sonetos* en lengua italiana son los que figuran en el segundo libro de frotolas editado por Petrucci. Tienen una misma música para las dos primeras cuartetas y otra repetida también para las tercetas.¹ Esta misma forma aplica Mudarra al tercero de los siguientes *Sonetos*. Luys Milán lo ha tratado anteriormente en *El Maestro*, con música diferente para cada verso, ciñéndose al sentido emocional del texto. El primero de los *Sonetos* que figuran en este grupo está compuesto en la misma forma que los anteriores sonetos en castellano. El segundo, sólo contiene una cuarteta de endecasílabos, y da la impresión de haberse entresacado el cantollano de las diferentes partes que va tejiendo el contrapunto para ser aplicado al texto. El cuarto *Soneto* es una égloga.

66. LA VITA FUGGE. — Soneto IV, en italiano.

Luys Milán ha precedido a Mudarra en este género de composiciones. En este bellissimo Soneto del Petrarca, Mudarra convierte en armoniosa y expresiva queja el patetismo dramático de un estado de alma en la desdicha.

1. ALFRED EINSTEIN, op. cit., The sonet, pág. 100.

He aquí el texto del soneto, tal cual lo da Mudarra:

«La vita fugge, et non se arresta un hora;
Et la morte ven dietro a gran giornate
Et le cose presente et le passate
Mi danno guerra et le future anchora.
El rimembrar, et la aspetar m'acchora;
Hor quinci hor quindi si che'n ueritate,
Se non chi ho di me stesso pietate,
I sarei già di questi pensier fora.
Tornami auanti se alcun dolce mai
Hebbe'l cor tristo, et poi da l'altra parte
Veggio al mio mauigar turbati i venti
Veggio fortuna in porto et stancho homai
Il mio nocchier, e rotte arbore et sarte
E i lumi bei, che m[ir]ar soglio, spenti.»

Comparada esta versión con la edición de las rimas de Petrarca prefaciadas por A. Bartoli (Florenzia, 1883) difiere solamente en algunos detalles ortográficos.¹

67. LASSATO A IL TAGO SU DORATA ARENE. — Soneto V, en italiano.

El texto de esta composición sólo contiene la cuarteta inicial de un soneto anónimo que podría ser de tipo elegíaco como el que a la memoria de la princesa María, en español, inicia la serie de sonetos que figuran en esta obra. La alusión al Tajo y al *alma per che l'orbe tutto geme* induce a suponer relacionado este soneto con la muerte de la emperatriz Isabel, que un poeta español, en tiempos de un Baltasar Castiglione en España, hubiera podido escribir en italiano.

El texto en el original de Mudarra es como sigue:

«Lassato a il Tago su dorate arene;
Ne piu qual pria vol andar lucente;
Poscia privato si a de la excelente
Alma per che l'orbe tutto geme.»

68. O GELOSIA D'AMANTI. — Soneto VI, en italiano.

Es uno de los más vigorosos sonetos que figuran entre las *Rime* de l'Arcadia de Sannazaro, y que Mudarra ha tratado con especial cuidado. Su forma constructiva difiere de los sonetos anteriores en que, además de someter el texto a las exigencias del movimiento fugado de las voces, divide el soneto en dos partes: una, repetida para las dos primeras cuartetitas del soneto, y otra, repetida también para las dos tercetas finales.

El texto de la versión de Mudarra es el siguiente:

«O gelosia de amanti horribil freno,
Che in un punto mi tiri et tien si forte;
O sorella di le empia et cruda morte,
Che con tua vista turbi il ciel sereno;
O serpenti nascosto in dolce seno
Che con tue voglie mie speranze [hai] morte;
Tra felice successi aduersa sorte;
Tra soau iuuande aspro beneno;
¿Di qual boca infernal nel mondo uscisti,
O crudel mostro, O peste de[i] mortali,

1. *Petrarca. Le rime di Francesco Petrarca, con prefazione de Adolfo Bartoli*. Fierenza, 1883, Soneto VI- 231, «Morta Laura, il passato, el presente, il futuro, tutto gli e di tormento e di pena».

Per far gli giorni miei sì oscuri et tristi?
 Tornati in giù, non aumentar miei mali;
 Infelice paura ad quid venisti?
 Hor non bastaba amor con li suoi strali?»

Comparada esta versión con la edición veneciana de 1583,¹ resultan las alteraciones siguientes:

Verso 2.º : *mi volgi*, en lugar de *mi tiri*.

Verso 3.º : *l'empia amara morte*, en lugar de *le empia et cruda morte*.

Verso 6.º : *Che con tue voglie mie speranze (hai) morte*, en vez de *Di lieti fior, che mie speranze hai morte*.

Verso 7.º : *Tra felice successi*, en lugar de *Tra prosperi successi*.

Verso 9.º : *Di qual boca infernal*, en vez de *Da qual valle infernal*.

Verso 11.º : *Per far*, en vez de *Che fai*.

Verso 12.º : *Non aumentar*, en vez de *non radoppiar*.

Verso 13.º : *ad quid venisti?* en lugar de *a che vinisti?*

Otra composición sobre el mismo soneto figura en *El Maestro*, de Luys Milán.

69. Y TENE A L'OMBRA. — Soneto VII, en italiano.

Aunque Mudarra le da el calificativo de soneto, se trata de la égloga segunda de la *Arcadia*, de Sannazaro,² cuyo texto es:

«I tene a l'ombra de gli ameni Faggi
 Pasciute Pecorella, ormai⁽¹⁾ che'l sole
 Su'l mezzo giorno [in]drizza i caldi raggi.»

(1) En la versión de Sannazaro no es *ormai*, sino *homai*.

Existe una transcripción del Conde de Morphy con valores justos sin realización horizontal en su obra, pág. 128.

VILLANCICOS

El *Villancico*,³ cantera melódica y rítmica del más genuino lirismo hispánico, por condensar en su seno la síntesis expresiva del alma nacional, fué piedra de toque de todos los vihuelistas y compositores españoles de música profana vocal o instrumental.

Mudarra ha vertido en sus *Villancicos* toda la gracia de su arte, glosando el canto llano y la parte instrumental con sutil y exquisito ingenio, sin jamás alejarse del espíritu y carácter que anima la canción.

70. DIME A DO TIENES LAS MIENTES. — Villancico I.

La música de este villancico anónimo difiere enteramente de la versión que incluye Barbieri en su *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*.⁴ Asimismo, difiere su texto de las versiones que figuran en el *Cancionero de Resende* (Lisboa, 1516) y en el *Cancionero general* de 1517.

En el original de Mudarra consta como sigue:

«Dime, ¿a do tienes las mentes
 Pastorcico descuydado,
 Que se te pierde el ganado?»

1. Vide M. JACOPO SANNAZARO, *Arcadia*. Rime, Venetia, 1583.

2. Op. cit., pág. 41.

3. ISABEL POPE, *Cancionero de Upsala*, en *El Villancico polifónico*. (México, 1944.)

4. BARBIERI, *Cancionero Musical de Palacio*, 376. Anónimo, pág. 192.

Nunca duermo, siempre afano,
Y así como con fatigas,
Que se me yelan las migas
Entre la boca y la mano.
Quanta soldada yo gano
Daría triste cuitado
Por salir de este cuitado.»

En el texto de la composición, a la que alude Barbieri incluyéndola en su *Cancionero*, además del villancico, figuran diez coplas, la segunda de las cuales es, con poquísimas variantes, igual a la única que da Mudarra.

Morphy ha transcrito este villancico con valores reducidos a la mitad (op. cit., pág. 120).

71. SI ME LLAMAN. — Villancico II.

El canto llano de este villancico, con pequeñas variantes, se encuentra igualmente entre los que a cuatro voces compuso Juan Vásquez, y fueron publicados en Sevilla en el año 1560, pero el contrapunto de las partes es diferente. La versión de Juan Vásquez es la que adapta Pisador para canto y vihuela, en su *Libro de cifra para tañer vihuela*, impreso en su casa de Salamanca, en el año 1552. El texto, que en nada difiere en dichas versiones, es como sigue:

«Si me llaman, a mí llaman,
Que cuido, que me llaman a mí.
Y en aquella sierra erguida,
Cuido que me llaman a mí;
Llaman a la más garrida,
Que cuido que me llaman a mí.»

Existe una transcripción de Morphy, con valores reducidos a la mitad, en (op. cit. pág. 122.)

72. GELTIL CAUALLERO. — Villancico III.

Otra versión de este villancico figura entre las del *Libro de música para vihuela*, de Diego Pisador (1552). No sólo difiere el contrapunto, sino el desarrollo y parte del texto. En el original de Mudarra es como sigue:

«Gentil cauallero
Dédesme [a]hora un beso
Siquiera por el daño
Que me aueys hecho.
Venía el cauallero
Venía de Seuilla
En huerta de monjas
Limonos cogía,
Y la priora,
Prenda le pedía.»

Después de la copla repite el estribillo:

«Si quiera por el daño
Que me aueys hecho.»

La vuelta de este villancico tiene sin duda un parentesco con el cantarcillo extraído del *Auto do Velho da Horta*, de Gil Vicente, que dice:

«Cogía la niña
la rosa florida.

El hortelanico
prendas le pedía
si no tiene amores.»¹

El texto del villancico de Pisador omite la cuarteta final y varía en el sexto verso en la forma siguiente:

«Gentil cauallero
Dadme agora vn beso
Siquiera por el daño
Que me aueys hecho.
Venía el cauallero
De Cordoua a Sevilla.»

Aunque el canto llano en ambos villancicos es fundamentalmente el mismo, el contrapunto y la disposición del texto difieren enteramente. La última cuarteta de la versión de Mudarra sujeta al mismo canto llano inicial del villancico, varía hábilmente cada vez el contrapunto.

Han transcrito este villancico el Conde de Morphy (op. cit., pág. 124), con valores reducidos a la mitad, y el P. Luis Villalba, en sus *X Canciones españolas de los siglos XV y XVI*.

73. ISABEL, PERDISTE LA TU FAXA. — Villancico IV.

Anónimo, picaresco, de intenso sabor popular. La faja de Isabel, moza de ostentosa hermosura, y gallarda altivez, flota por el agua. Supuesta derrota de sus despectivas arrogancias en aras del amor. El comentario musical, ágil de ritmo y gracioso de línea, subraya el texto con felicísima compenetración. Un largo período instrumental de dieciocho compases precede la canción, de inspirada frescura, cuyo declamado da lugar a quiebro inesperados en el ritmo y a sutiles disonancias en el choque de algunas voces que aumentan el atractivo de su carácter semejante al de ciertas canciones populares castellanas y asturianas que aun hoy se cantan.

El texto que figura en el libro de Mudarra es:

«Isabel, Isabel,
Perdiste la tu faja;
[H]éla por do va
Nadando por el agua;
¡Isabel, la tan garrida!»

Han transcrito este villancico el Conde de Morphy con valores reducidos a la mitad (op. cit. pág. 126) y el P. Luis Villalba (op. cit., pág. 147).

74. SI UIESSE E ME LEUASSE. — Villancico V.

Verso gallego inspirado en el deseo de amor. El comentario musical ceñido con simples consonancias simultáneas a la entonación del canto llano, se interrumpe hacia el final del Villancico para dar, con un pasaje de ligerísima glosa, el presentido escalofrío de un placer ilusorio.

El texto que figura en el libro de Mudarra es el siguiente:

«Si uiesse e me leuasse,
Por miña vida, que no gridasse;
Si uiesse o Domingo,
Meo amigo tan garrido.»

Ha sido transcrito por el C. de Morphy (op. cit., pág. 128), por el P. Villalba (op. cit., pág. 10) y por J. B. Trend (op. cit., Ex. 9, pág. 116).

1. GIL VICENTE, *Teatro y Poesía*, Colección Crissol, n.º 155, pág. 436.

P S A L M O S

Los dos *Psalmos* que incluye aquí Mudarra son los primeros que aparecen en las obras de música para vihuela y anteriores a los que con acompañamiento instrumental aparecieron en Francia e Inglaterra en el siglo XVI.¹

Mudarra quiso dar sin duda con ellos a su obra un cierre espiritual digno de ella, de su fe y del ambiente hispánico de su época.

75. NISI DOMINUS. — Salmo I, del séptimo tono.

Salmo 126, cuyo texto en la versión de Mudarra es como sigue:

«Nisi Dominus edificauerit domum, in vanum laborauerunt qui edificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.»

76. EXURGE QUARE OBDORMIS DOMINE. — Salmo II, por el primer tono.

Introito de la Dominica de Sexagésima, cuyo texto en la versión de Mudarra es el siguiente:

«Exurge, quare obdormis Domine? exurge et ne repellas in finem. Quare faciem tuam auertis, obliuisceris inopie nostre et tribulationis nostre?»

Versión cuya ortografía difiere sensiblemente de la del Misal Romano actual.

77. TIENTO IX, en cifras, para arpa y órgano.

«Principio de un Libro que tenía hecho pa[ra] imprimir — dice Mudarra — en el qual avía muchas Fantasías y Composturas en una nueva manera de cifrar para Harpa y Órgano...» Libro de positivo valor, sin duda, que la adversidad y el tiempo desgraciadamente se llevaron. El sistema de cifra, cuya invención expone Mudarra, difiere del que, adoptado por Venegas y Cabezón, representa las voces con horizontales paralelas; las notas, por números del 1 al 7; y su valor respectivo, por su emplazamiento en el compás. Se trata, pues, de una cifra no instrumental, sino esencialmente musical. La de Mudarra, en cambio, objetivamente instrumental como la de la vihuela, Bermudo la refiere en su libro IV, cap. 87, diciendo: «Otra manera de cifrar vsan algunos, y son que hazen tantas rayas quantas cuerdas tiene su harpa y por allí señalan los golpes».

El tiento que contiene el presente ejemplo de cifra para arpa u órgano pertenece al mismo género de los tientos para vihuela que preceden en cada tono a las fantasías del segundo libro, más semejantes a los fabordones organísticos que a los tientos generalizados por los maestros tañedores del teclado.

1. J. J. L. DE LA LAURENCIE, op. cit.

Capítulo VII

CRÍTICA DE LA EDICIÓN

El libro de Mudarra es el más defectuosamente impreso de cuantas obras de cifra para vihuela fueron publicadas en España. Los números están colocados con irregularidad; algunas veces, los que deberían ocupar un lugar sucesivo coinciden verticalmente en su correspondiente línea, y otros están invertidos en la línea que atraviesan. Además de que alguna cifra queda omitida en el lugar correspondiente y en cuyo espacio queda la línea interrumpida, se dan casos de figurar equivocadamente unos números por otros. Faltan algunas líneas divisorias de compás, y existen errores en los valores indicados sobre el hexagrama.

En la parte de canto y vihuela, Mudarra es el primero de los vihuelistas que da el canto en notación aparte del hexagrama instrumental. Sin embargo, la impresión de esa parte es defectuosa, no solamente porque las claves no están siempre colocadas en el lugar correspondiente y faltan muchos accidentes, sino porque, además de estar sin foliar el libro, después de la hoja 4 del libro tercero, el orden de la compaginación está alterado en dos ocasiones, con riesgo de enojosa confusión.

Los accidentes de la música cifrada para vihuela son inherentes al número que representa la nota, y por lo mismo quedan precisados por el autor. Puede ocurrir, sin embargo, que al cifrar, en vez de inscribir el número que corresponde a la nota accidentada, quede figurado por error el número que corresponde a la nota natural, detalle que hemos tenido en cuenta y que señalamos oportunamente en las observaciones que incluimos en esta misma sección. Para mayor claridad hacemos preceder cada nota accidentada del signo que le corresponde. Las notas cuyo valor no puede ser prolongado en toda su duración por la índole del instrumento sometida al rigor de las posibilidades de los dedos, van señalados en *claudátor* [] para no interrumpir la continuidad de las voces a las cuales afecta. Es esta condición convencional admitida en la música de instrumentos, cuya sonoridad debe confiarse a su naturaleza sonora sin disponer de medios que aseguren la prolongación voluntaria del sonido, como ocurre con los instrumentos de arco, de aire o de plectro. El sonido de la cuerda al aire (o *en vazío*) va disminuyendo de intensidad desde que el dedo que la impulsa la pone en vibración hasta que, cediendo en sus oscilaciones, va recuperando su natural reposo y con él, su silencio. El sonido de la cuerda *hollada* (o pisada) sujeta a los mismos principios físicos, pierde la continuidad de sus vibraciones al cesar la presión del dedo sobre la cuerda contra el diapasón.

Los accidentes omitidos en la parte de canto figurado en el original en notación aparte los señalamos encima de la nota, fuera del pentagrama.

En ninguna parte del libro de Mudarra encontramos concepto alguno que autorice al vihuelista a intervenir con su propia iniciativa en la introducción caprichosa de ornamentos ni glosas que puedan variar el trazado de las voces. La música de vihuela difiere en esto de la música cifrada para tecla en la misma época. Sin embargo, al año siguiente al de la publicación de los *Tres libros de música en cifra para vihuela*, de Mudarra, aparecía en Valladolid el libro de Valderrábano titulado *Silva de Sirenas*, en cuyo prólogo dice el autor : «No puse glosa en todo lo de compostura, porque mejor y con menos dificultad se pueda tañer y cada vno glose según su mano, y porque la música que agora se compone lleva tanto contrapunto que no sufre glosa, aunque en algunos puse la que convenía como muestra para los que la quisieren tañer.» Ello prueba que, si bien el instrumento no se prestaba a las galas ornamentales de ciertos quiebros y redobles como los que se dejaban al libre albedrío de los tañedores de tecla, el espíritu de ordenada libertad que reinaba en la ejecución de toda música instrumental se extendía igualmente (aunque adaptada a las posibilidades del instrumento) a los tañedores de vihuela. Basta considerar las versiones de ciertos Villancicos de Luys Milán, en los cuales una es para ofrecer al cantor la libertad de *hacer garganta*, o sea adornar el canto llano con glosas de su invención, mientras en la otra, el cantor, limitado al canto llano, deja en relieve al vihuelista, que pueda realzar con hábiles primores, las más caprichosas galas de la sonoridad instrumental. Valderrábano ofrece igualmente villancicos en dos versiones : una *llana* y otra glosada para vihuela. Muchos de los pasajes que contiene la obra de Mudarra permitirían, por la duración de sus notas, ser glosados por el ejecutante, y aun es posible que así fuese, pero, atendiendo a que el autor no hace mención de ello, nos limitamos sólo a exponer sobre este aspecto el presente comentario a título de información.

Hemos respetado las disonancias que no acusan error de impresión, y especialmente aquellas que el mismo autor declara, por entender que forman parte esencial de su estética y personal estilo.

Mudarra emplea también, como Narváez, los puntos que guían verticalmente la simultaneidad de las voces y su relación con los valores que a ellas se refieren. Las únicas figuras que usa en sus composiciones, ya sea en la parte de cifra o en la de notación normal, son : *breve*, *semibreve*, *mínima*, *semínima* y *corchea*. Aunque usa, en el curso de alguna composición y en varias obras, el compás de proporción, deja de advertirlo en sus instrucciones al empezar el libro.

1. — Libro I, fol. 1 : «Fantasía de pasos largos para desenboluer las manos». Tabla del libro primero : «Fantasía de passos desenbultos, fo. 1».

Vihuela en *la*. Tiempo C (= medio), señalado en la cuarta línea.

Compás 3₂, tiple : *si*, omitido en el original.

14₂, contralto : *do*, en el original no consta.

50₂, tiple : *si*, omisión del impresor.

Al pie de los compases 18, 22, 31, 48, 49 y 50 se lee la inscripción «dedi», abreviación de *dedillo*.

Debajo de los compases 19, 23, 26, 28, 30, 33, 44, 45, 47, 53 y 56 figura la inscripción «dos de», abreviación de *dos dedos*.

2. — Libro I, fol. 11 : «Fantasía pa[ra] desenboluer las manos». Tabla del libro primero : «Otra fantasía de passos. fo. 2».

Vihuela en *sol*. Tiempo C (= medio), señalado en la cuarta línea del hexagrama.

C. 11, contralto : *si* ♯, omitido en el original.

17₂, tiple : *do*, en vez de *fa*.

23₃₋₄, contralto : *fa*, en lugar de *la*.

Al pie de los compases 2, 16, 18, 39, 44, 47, 50 y 52 se repite la inscripción «dedi» (*dedillo*).

Debajo de los compases 3, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 41, 43 y 53 va la inscripción *dos de* (dos dedos).

1.^a distribución de la cifra al pasar del compás 16 al 17 es demostración de hábil instrumentista.

3. — Libro I, fol. III : «Fantasía de pasos pa[ra] desenbolber las manos». Tabla del libro primero : «Otra para desenboluer las manos. fo. 3».

Vihuela en *re*. Tiempo C (= medio), figurado en la quinta línea del hexagrama.

C. 6₄, contralto : *si natural*, en lugar de *si b*.

42₂, tenor : *si b*, en vez de *la*.

45₄, bajo : *fa natural*, en lugar de *fa #*.

1, 9, 13, 25, 26, 31 y 40, subrayados con la inscripción «dedi».

5, 11, 14, 19, 22, 30, 42 y 49, subrayados con la inscripción «dos de».

4. — Libro I, fol. IIII : «Fantasías de pasos de contado. A de yr el compás muy apriesa». Tabla del libro primero : «Otra de passos de contado. fo. 4».

Vihuela en *sol*. Muy apriesa. Signo de movimiento, Φ , en quinta línea del hexagrama.

C. 4, tiple : *re*, en lugar de *mi*

4₂, tiple : *mi*, en vez de *re*. Corrección del autor.

31, semínima innecesaria en el original.

1, 11, 28, 36 y 48. Al pie del hexagrama la inscripción «dedi».

25, 41, 46, 56, 61 y 63. Subrayados con la inscripción «dos de».

En esta fantasía, de difícil ejecución, demuestra Mudarra su dominio del diapason de la vihuela por el uso de los equisones y su habilidad en la digitación, favoreciendo la facilidad de ejecución. Es una de las fantasías más interesantes y mejor realizada dentro del sentido instrumental.

5. — Libro I, fol. v : «Fantassía fácil». Tabla del libro primero : «Otra fantasía fácil. fo. 5».

Vihuela en *sol*. Tiempo C (= medio), señalado en la cuarta línea del hexagrama.

C. 37 al 73. La parte de esta fantasía a que corresponden estos compases, en vez de hallarse al verso del fol. v, por error de compaginación se encuentra en el vi. Corrección del autor al final del libro.

50. Al pie del hexagrama se lee la inscripción «dos de».

53. Item.

60. La inscripción «dedi» consta al pie del hexagrama.

6. — Libro I, fol. v v. : «Fantasía fácil». Tabla del libro primero : «Otra fácil. fol. 6».

Vihuela en *sol*. Tiempo Φ (= apriesa), indicado en la cuarta línea del hexagrama.

C. 37 al 76. El contenido de la fantasía que abarca estos compases se encuentra al verso del fol. v, como lo advierte el autor al final del libro.

31₂, tiple : *la natural*, en lugar de *si b*.

63. Falsa relación entre *mi natuaal* del contralto y el *mi b* del bajo.

Aunque Mudarra tiene por fácil esta fantasía, tanto por el tiempo movido en que debe ejecutarse como por el tejido contrapuntístico en

que está concebida, lejos de considerarla fácil, es necesario que el vihuelista haya alcanzado un grado de técnica avanzado para poderla ejecutar con claridad y al tiempo indicado.

7. — Libro I, fol. VII : «Fantasía fácil». Tabla del libro primero : «Otra fantasía fácil. fo. 7».

Vihuela en *la*. Tiempo C (= medio), señalado en la cuarta línea del hexagrama.

C. 52₁₋₄, tiple : *do #*, en lugar de *re*.

53₁₋₄, tiple : item.

68₄, contralto : *fa*, corrección del autor al fin del libro.

Tampoco es de fácil ejecución, si se compara con las primeras fantasías de Milán, por los siete y ocho que contiene la tablatura, además de las posiciones de los dedos y la simultaneidad de cuerdas que obliga a tañer el contrapunto de las voces.

8. — Libro I, fol. VIII : «Fantasía». Tabla del libro primero : «Otra fantasía. fol. 8».

Vihuela en *re*. Tiempo C (= medio), señalado en la sexta línea del hexagrama.

C. 15-16 : Falta línea divisoria en el original.

45-46, bajo : quintas con el tenor.

69₁, tiple : *re #*, en lugar de *fa #*.

69₄, tiple : *re #*, en vez de *fa #*.

9. — Libro I, fol. IX : «Fantasía». Tabla del libro primero : «Otra fantasía. fol. 9».

Vihuela en *sol*. Tiempo Φ (= apriesa), señalado en la quinta línea del hexagrama.

C. 41₄, tiple : *sol*, mínima sobre el tercer tiempo, en el original.

47₃₋₄, contralto : *mi natural*, en vez de *mi b*.

55₄, tiple : *fa* mínima sobre el tercer tiempo, en el original.

55₃₋₄, bajo : *re* mínima sobre el tercer tiempo, en el original.

80₁₋₄, tenor : *do*, en vez de *sol*.

81₃₋₄, contralto : *fa*, en lugar de *sol*.

84₁₋₂, bajo : en las correcciones, al final del libro, extraña ver señalado un o en quinta línea (*do*), que omitimos por creer la corrección equivocada.

10. — Libro I, fol. IX v. : «La segunda parte de la gloria de la misa de faysan regres de Josquin». Tabla del libro primero : «Composturas de Josquin. La postrera parte de la gloria de la misa de faysan regres. fo. 10». Antes de esta parte de misa, consta en dicha tabla, la fantasía que empieza en el fol. 13.

Vihuela en *sol*. Tiempo C (= medio), señalado en la cuarta línea del hexagrama.

C. 1₂, contralto : *si b*, en lugar de *si b*.

10₂, contralto : *mi*, en el original; en Josquin es bemol.

17₂, tiple : *sol*, en lugar de *re*.

- 18, tiple : *sol*, omitido en el original.
 26₄, contralto : *si* ♯, en el original de Josquin es *si* ♭.
 27₃₋₄, tenor : *sol-la*, faltan en el original de Mudarra.
 30₂₋₄, contralto : *si*, en el original de Josquin es bemol.
 32. Falta semínima sobre el hexagrama. Corrección del autor al fin del libro.
 37₁₋₄, tenor : *fa*, no figura en el original.
 48₂, tiple : Cifra 3 invertida (*si* ♭) en el original.
 49, contralto : No coincide con la versión de Josquin.
 52₃, contralto : Difiere de la versión de Josquin.
 53₁₋₃, bajo : *sol*, no figura en el original.
 81₄, bajo : *mi*, borroso.
 89. Compás de proporción. Al pie del hexagrama la inscripción, «Cum Sancto Spiritu». Tres mínimas al compás.
 93₃, contralto : *re*, no consta en el original.
 97, bajo : *re* ♭, en lugar de *re natural*.
11. — Libro I, fol. XII : «Pleni de la misa de faysan regres de Josquin». Tabla del libro primero : «Pleni de la missa a tres, fo. 12».
- Vihuela en *sol*. Tiempo C (= medio), en cuarta línea del hexagrama.
 C. 151₄, contralto : *re*, no figura en la cifra.
 17-18. El canto llano difiere ligeramente del original de Josquin.
 24-25. Falta un compás para que la melodía original de Josquin aparezca integralmente expuesta.
 25, contralto : Queda el canto llano interrumpido en la versión de Mudarra.
 28₃₋₄, tenor : *fa* en el primero y segundo tiempo del compás, en el original de Josquin.
 44. Se interrumpe el canto llano en cuatro compases.
 53. Se enlazan en el mismo compás el fin de un período de la melodía y el principio de otro. En el original de Josquin estos dos períodos están separados por un compás.
 76 y 77, contralto : El valor de las notas es doble al de las del original de Josquin.
 85-89. Es final particularmente original.
12. — Libro I, fol. 13 : «Fantasía que contrahaze la harpa en la manera de Luduico es difficil hasta ser entendida». Tabla del libro primero : «Otra fantasía que contrahaze la harpa en la manera de Luduico. fo. 13».
- Vihuela en *sol*. Tiempo Φ (= apriesa), señalado en la cuarta línea del hexagrama.
 C. 91. Lógicamente falta en la composición.
 92₁₋₄, tiple : *sol*, pertenece al compás anterior (91).
 116₁₋₄, bajo : *fa*, omitido en el original.
 116₂, tenor : *fa*, en lugar de *la*.
 118₁₋₄, bajo : *fa*, omitido en el original.
 118₂, tenor : *fa*, en lugar de *la*.
 128 y ss. Al pie del hexagrama se lee la siguiente inscripción : «Desde aquí fasta acerca del final, ay Algunas falsas, taniéndose bien no parecen malas».

12*. — Instituto Español de Musicología

- 136, contralto : *fa* ♯, en lugar de *re*.
 136₂, tiple : *re*, en vez de *fa* ♯.
13. — Libro I, fol. xv v. : «Conde Claros». Tabla del libro primero : «Obras menudas. Condeclaros en doze maneras, fol. 15».
- Vihuela en *sol*. Tiempo C (= medio), señalado en la sexta línea del hexagrama.
 C. 8₄, tenor : *si* ♭, en lugar de *si natural*.
 19₂, tiple : *mi natural*, en lugar de *fa*.
 19₃, tiple : *mi* ♭, en vez de *mi natural*.
 21₁₋₄, contralto : *si*, en lugar de *do*.
 22₂, contralto : *si natural*, en lugar de *do*.
 351₂, bajo : *mi* ♭, en vez de *mi natural*.
 74₂, tenor : *si natural*, en lugar de *si* ♭.
14. — Libro I, fol. xvii : «Romanesca o guárdame las vacas. Proporción tres semibreues al compás». Tabla del libro primero : «Romanesca o guárdame las vacas de cinco maneras, fol. 17».
- Vihuela en *mi*. Tiempo Φ (= apriesa), sobre la sexta línea del hexagrama. Valores reducidos a la mitad.
 C. 49₁, tiple : *do* ♯, en vez de *si* ♭.
15. — Libro I, fol. xviii : «Pauana». Tabla del libro primero : «Vna pauana. fol. 18».
- Vihuela en *sol*. Tiempo C (= medio), en la sexta línea del hexagrama.
 C. 43₄, tenor : *do*, en lugar de *si*.
 77₂, tiple : *mi natural*, en vez de *mi* ♭.
16. — Libro I, fol. xix v. : «Pauana de Alexandre». Tabla del libro primero : «Otra pauana de Alexandre. fol. 19».
- Vihuela en *sol*. Tiempo Φ (= aprisa), señalado en sexta línea. Valores reducidos a la mitad.
 C. 7₄, tiple : *si* ♭, en lugar de *si natural*.
17. — Libro I, fol. xx : «Gallarda». Tabla del libro primero : «Vna gallarda. fo. 20».
- Vihuela en *sol*. Tiempo Φ (= apriesa), señalado en sexta línea.
 C. 15₃, tenor : *si natural* dudoso.
18. — Libro I, fol. xxi : «Guitarra al temple viejo (corrección manuscrita sobre *nuevo*). Fantasía del primer tono. A de estar entrastada como vihuela con diez trastes a de tener bordón en la quarta». Tabla del libro primero : «Obras para guitarra. Vna fantasía a quatro bozes al temple viejo. fo. 22». (Sic.)
- Guitarra afinada en *sol. re, fa* ♯, *si* (de graves a agudos). Tiempo C (= medio) señalado en cuarta línea.
 C. 7-8, falta línea divisoria.
 C. 32, bajo : *la*, suena en octava por efecto del bordón.

19. — Libro I, fol. XXI v. : «Fantasía del quarto tono». Tabla del libro primero : «Fantasía a quatro al temple nuevo. fol. 22».

Guitarra afinada *la, re, fa # si* (de graves a agudos). Ni muy apriesa, ni muy a espacio. Signo C sobre la cuarta línea.

C. 15₁, contralto : *sol*, en vez de *do #*.

26₁₋₄, contralto : *sol #*, en vez de *fa natural*.

20. — Libro I, fol. XXIII (= XXII) : «Fantasía del quinto tono». Tabla del libro primero : «Otra fantasía al temple nuevo».

Guitarra afinada en *do, fa, la, re* (de graves a agudos).

Apriesa. Signo Φ sobre la cuarta línea.

C. 6₃₋₄, bajo : *do*, en lugar de *fa*.

13₁, tiple : *mi*, en vez de *re*.

13₂, tiple : *mi* no figura en el original.

21. — Libro I, fol. XXIII : «Fantasía del primer tono». Tabla del libro primero : «Otra por el temple nuevo. fol. 24».

Guitarra afinada en *re, sol, si, mi*. Ni muy a espacio, ni muy apriesa. Signo C sobre la cuarta línea.

C. 36₁₋₄, tiple : *do*, en lugar de *si b*.

22. — Libro I, fol. XXIII v. : «Pauana». Tabla del libro primero : «Vna Pauana. fol. 24».

Guitarra afinada *la, re, fa # si*. Ni muy apriesa ni muy a espacio. Signo C sobre la cuarta línea.

C. 35. Tres puntos en disposición triangular indica repetición. Al pie del compás 49 hay una inscripción en el original que dice : «De aquí a los tres puntillos». En la presente transcripción hemos preferido escribir la repetición de este pasaje.

25-26, falta línea divisoria.

49. Signo de valor omitido.

23. — Libro I, fol. XXIII : «Romanesca o guárdame las vacas. Proporción tres semibreues al compás». Tabla del libro primero : «La romanesca en tres maneras. fol. 25».

Guitarra afinada en *re, sol, si, mi*. Apriesa. Signo de tiempo Φ sobre la cuarta cuerda. Valores reducidos a la mitad.

C. 10₁, contralto : *si natural*, en lugar de *si b*.

14₂, contralto : *do #*, en lugar de *mi*.

24. — Libro II, fol. I : «Tiento». Tabla del libro segundo : «Primer tono. Vn tiento y vna fantasía. fol. 1».

Vihuela en *mi*. Tiempo Φ (= apriesa). Signo en sexta línea.

25. — Libro II, fol. I : «Fantasía. fol. 1».

Vihuela en *mi*. Tiempo C (= medio), señalado en quinta línea del hexagrama.

C. 7₁₋₄, contralto : *re*, en lugar de *do*. (Cifra dudosa en el original.)

28₃₋₄, tiple : *fa #*, en lugar de *do #*. Corrección señalada erróneamente en el compás 27 por el autor al fin del libro.

52. Valores equivocados (semínimas en vez de mínimas).

61₃₋₄, bajo : *si natural*, en lugar de *sol*.

66. Valor desplazado.

77₃₋₄, tiple : *la*, no figura en el original.

79. Falta indicación de valores.

26. — Libro II, fol. III : «Kyrie primero de la missa de Beata Virgine de Josquin, glosado». Tabla del libro segundo : «El primer Kirie de la missa de Beata Virgine de Josquin glosado. fol. 3». Primer tono.

Vihuela en *mi*. Tiempo C (= medio). En sexta línea.

C. 3-4. Falta línea divisoria en el original.

6. Falta indicación de valores en la parte superior del hexagrama.

16₁₋₄, tenor : *la*, corrección confirmada por el autor.

34₃₋₄, contralto : *fa #*, en lugar de *mi*.

45₁₋₃, contralto : *la*, falta en el original.

45. Al pie del hexagrama : «Glosa».

57. Debajo del hexagrama : «Josquin».

67. El signo de semínima sobre la nota primera del segundo tiempo ha de ser corchea. Corrección confirmada por el autor al fin de la obra.

75. «Glosa» al pie del hexagrama, y «Josquin», debajo.

92. En lo alto de la página donde termina este Kirie, folio v, dice «Segundo tono», en vez de «Primer tono». Corrección igualmente advertida por el autor al fin de la obra.

Desde los compases 45 al 57 y desde el 75 al 92, son glosas libres del autor. Es de suponer que la música contenida en los demás compases pertenece al Kirie de Josquin, aunque no acertamos a encontrar la coincidencia exacta en sus respectivas ocasiones.

27. — Libro II, fol. v : «Fantasía». Tabla del libro segundo : «Vna fantasía. fol. 4». Primer tono.

Vihuela en *mi*. Tiempo Φ (= apriesa). Señalado en sexta línea.

C. 3-4. Falta línea divisoria en el original.

16₄. Valor desplazado.

24₁₋₂, tiple : *fa #*, en lugar de *sol #*.

28. — Libro II, fol. VI v. : «Tiento». Tabla del libro segundo : «Segundo tono. Vn tiento y vna fantasía. fol. 5».

Vihuela en *re*. Tiempo Φ (= apriesa). Señalado en quinta línea.

C. 20. Valor desplazado.

29. — Libro II, fol. VI v. : «Fantasía». Segundo tono.

Vihuela en *re*. Tiempo C (= medio). Señalado en cuarta línea.

C. 58₃₋₄, tenor : *mi b*, en lugar de *re natural*.

30. — Libro II, fol. VII : «Fantasía de sobre *fa*, *mi*, *ut*, *re*». Tabla del libro segundo : «Vna fantasía sobre *fa*, *mi*, *ut*, *re*. fol. 7». Segundo tono.

Vihuela en *re*. Tiempo Φ (= aprisa). Figurado en sexta línea.

C. 16₃, tiple : *fa* \sharp , en lugar de *fa natural*.

40₄, bajo : *re*, no figura en el original.

44. Falta semínima correspondiente al primer tiempo del compás.

51₁₋₄, tenor : *do natural*, en lugar de *do* \sharp .

51₃, tiple : *do natural*, en vez de *do* \sharp .

31. — Libro II, fol. VIII : «Tiento». Tabla del libro segundo. «Tercero tono. Vn tiento y vna fantasía. fol. 5».

Vihuela de *mi*. Tiempo Φ (= aprisa), Señalado en quinta línea.

32. — Libro II, fol. VIII : «Fantasía». Tercero tono.

Vihuela en *mi*. Tiempo C (= medio). Señalado en sexta línea.

C. 29, tiple : *do*, borroso en el original.

50₁₋₄, tiple : *sol natural*, en vez de *sol* \sharp .

79₃, bajo : *mi* \flat , en lugar de *mi natural*.

107₂, tiple : *sol natural*, en vez de *sol* \sharp .

33. — Libro II, fol. IX v. : «Glosa sobre un Kyrie postrero de vna misa de Josquin que va sobre Pange Lingua». Tabla del libro segundo : «Vn Kirie de vna missa de Josquin, que va sobre Pange Lingua glosado. fol. 9». Tercero tono.

Vihuela en *mi*. Tiempo C (= medio). Figurado en sexta línea.

C. 9₃, tiple : *fa natural*, en lugar de *fa* \sharp .

12. Valores incompletos en el original.

19₃₋₄, tenor : *re*, en vez de *mi*.

19₃₋₄, bajo : *si*, en lugar de *la*.

26. Al pie del hexagrama se lee : «Josquin».

31₂, tiple : *sol*, en lugar de *si*.

49. Al pie del hexagrama dice : «Glosa».

70. Semínima sobre el tercer tiempo, en vez de mínima. Corrección confirmada por el autor al fin de la obra.

88. Al pie del hexagrama dice : «Josquin».

98₁₋₄, bajo : *mi*, falta en el original.

34. — Libro II, fol. XI : «Tiento». Tabla del libro segundo : «Quarto tono. Vn tiento y vna fantasía. fol. 11».

Vihuela en *fa* \sharp . Tiempo Φ (= aprisa). Señalado en cuarta línea.

35. — Libro II, fol. XI v. : «Fantasía». Cuarto tono.

Vihuela en *fa* \sharp . Tiempo C (= moderado). Sigue en sexta línea.

C. 27₃₋₄, bajo : *si*, en lugar de *mi*.

36. — Libro II, fol. XII v. : «Glosa sobre un Benedictus de vna missa de Josquin que va sobre *la*, *sol*, *fa*, *re*, *mi*». Tabla del libro segundo : «Vn benedictus de la missa de *la*, *sol*, *fa*, *re*, *mi*, de Josquin glosado. fol. 12». Cuarto tono.

Vihuela en *fa* \sharp . Tiempo Φ (= aprisa). Figurado en quinta línea.

C. 1-20. «Glosa del autor», al pie del hexagrama.

20-33. Compostura de Josquin.

33-40. Glosa del autor.

40-69. Josquin.

58₂, tiple : *re* \sharp , en lugar de *do natural*.

60₂, tiple : *do natural*, en lugar de *do* \sharp .

61₃₋₄, tiple : *la*, ocupa el tercero y cuarto tiempo del compás. Corrección confirmada por el autor al fin de la obra.

37. — Libro II, fol. XIII v. : «Tiento». Tabla del libro segundo : «Quinto tono. Vn tiento. fol. 15».

Vihuela en *fa*. Tiempo Φ (= aprisa). Figurado en sexta línea.

C. 8, tiple : *la*, falta en el original.

31₄, tiple : *mi*, en lugar de *fa*.

34₂, tenor : *si natural*, en vez de *si* \flat .

La numeración del folio, equivocada : x en lugar de XIII.

38. — Libro II, fol. XIII : «Fantasía». Tabla del libro segundo : «Vna fantasía. fol. 14». Quinto tono.

Vihuela en *fa* (con once trastes en el diapasón).

Tiempo C (= medio). Señalado en sexta línea.

C. 39₃₋₄, tiple : nota en el traste xi.

60₂, tenor : *mi* \flat , en lugar de *mi natural*.

39. — Libro II, fol. XV : «Fantasía». Tabla del libro segundo : «Otra fantasía. fol. 15». Quinto tono.

Vihuela en *fa*. Tiempo Φ (= aprisa). Señalado en quinta línea.

C. 13₂, contralto : *si natural*, en vez de *si* \flat .

14₂, tiple : *fa* \sharp , en lugar de *fa natural*.

30₃₋₄, tenor : *la*, en vez de *fa*.

40₃₋₄, contralto : Valores mal distribuidos.

54₃₋₄, bajo : *si* \flat , en vez de *si natural*.

72₃₋₄, bajo : *si* \flat , en lugar de *si natural*.

78₁₋₄, contralto : *la*, no consta en el original.

103₄, bajo : *la*, en lugar de *do*.

40. — Libro II, fol. XVI v. : «Tiento». Tabla del libro segundo : «Sexto tono. Vn tiento. fo. 16».

Vihuela en *mi*. Tiempo Φ (= aprisa). Figurado en cuarta línea.

41. — Libro II, fol. XVII : «Fantasía». Tabla del libro segundo : «Vna fantasía. fol. 17». Sexto tono.

Vihuela en *mi*. Tiempo C (= medio). Señalado en quinta línea.

C. 5₄, bajo : *fa*, no consta en el original.

27₂, tiple : *fa* semínima, en vez de *mi re* corcheas.
60₂, tenor : *fa*, en vez de *sol*.

42. — Libro II, fol. xviii : «Glosa sobre el primer Kirie de vna missa de Feuin que va sobre Ave María». Tabla del libro segundo : «Un Kirie de una missa de Febin que va sobre Ave María, glosado. fol. 18».

Vihuela en *mi*. Tiempo Φ (= aprisa) señalado en quinta línea.

C. 86₄, tenor : *la* en el tercer tiempo, en vez del cuarto.

86₄, *la* mínima, en vez de semínima.

43. — Libro II, fol. xx : «Tiento». Tabla del libro segundo : «Séptimo tono. Vn tiento y vna fantasía. fol. 20».

Vihuela en *la*. Tiempo Φ (= despacio) Figurado en sexta línea.

44. — Libro II, fol. xxv : «Fantasía». Séptimo tono.

Vihuela en *la*. Tiempo Φ (= aprisa). Señalado en cuarta línea.

C. 2₃, tenor : *do* \sharp , en lugar de *do natural*.

51, tiple : *sol*, falta en el original.

73, bajo : *fa* \sharp , en lugar de *si*.

45. — Libro II, fol. xxii : «Glosa sobre el Cum Sancto Spiritu de la missa de Beata Virgine de Josquin». Tabla del libro segundo : «El Cum Sancto Spiritu de la missa de Beata Virgine de Josquin glosado. fol. 22».

Vihuela en *la*. Tiempo Φ (= aprisa). Señalado en quinta línea.

46. — Libro II, fol. xxiii : «Tiento». Tabla del libro segundo : «Octavo tono. Un tiento y una fantasía. fo. 24».

Vihuela en *sol*. Tiempo Φ (= aprisa). Señalado en la sexta línea.

47. — Libro II, fol. xxiii : «Fantasía». Octavo tono.

Vihuela en *sol*. Signo de tiempo C (= medio), en quinta línea.

C. 63₁₋₄, bajo : *do*, error de impresión.

63₃, tenor : *do*, falta en el original.

48. — Libro II, fol. xxv : «Fantasía». Tabla del libro segundo : «Otra fantasía. fo. 25». Octavo tono.

Vihuela en *sol*. Tiempo Φ (= aprisa). Señalado en quinta línea.

C. 51₁₋₂, tiple : *mi*, no consta en el original.

69₃₋₄, tenor : *fa* \sharp , falta en el original.

70, tenor : *sol*, en la segunda parte del compás, en lugar de estar en la primera.

76₃₋₄, tenor : *fa* \sharp , falta en el original.

82₁₋₂, contralto : *mi*, falta en el original, según la versión de Venegas.

83. Difiere de la versión de Venegas.

79₁, contralto : *sol*, omitido en el original.

77₁, contralto : Como en el compás 70.

77, tenor : Item.

49. — Libro II, fol. xxvii : «Fantasía. Va sobre *fa, mi, fa, re, ut, sol, fa, sol, mi, re*». Tabla del libro segundo : «Fantasía sobre *fa, mi, fa, re, ut, sol, fa, sol, mi, re*. fo. 27». Octavo tono.

Vihuela en *sol*. Tiempo Φ (= aprisa), señalado en cuarta línea.

C. 17. Un pequeño cuadrado figura en el segundo espacio, sin significación.

55₁₋₄, bajo : *do*, falta en el original.

Al final de esta fantasía, después del último compás, se lee la inscripción, en mayúsculas : «Fin del segundo libro».

50. — Libro III, fol. 1 : «Pater noster». Tabla del libro tercero : «Motetes, Pater noster a quatro de Adrián Vuilliant. fo. 1».

Al pie de la página consta la siguiente inscripción : «La cuenta de esta tabla va por las obras y no por las hojas».

En el original de Mudarra, la voz va incluida en la cifra instrumental e indicada (como advierte en las instrucciones que al empezar el libro siguen a la dedicatoria) por un pequeño trazo (') a la derecha y en la parte alta del número al cual corresponde. Este trazo, que Esteban Daza adoptó después en forma de punto con el mismo objeto, puede ser un detalle de simplificación o economía en la edición. Mudarra emplea solamente este procedimiento para el motete de Willaert y para el de Gombert. En las demás obras para canto y vihuela que figuran en el resto del libro, la voz va escrita en notación cuadrada y en pentagrama aparte, aunque vaya el canto doblado en la vihuela, como ocurre en la canción *Sin dudar* y en otras composiciones.

Vihuela en *mi*. Tiempo C (= medio), señalado en la quinta línea del hexagrama. Canto doblado en la vihuela.

C. 16₁₋₄, tenor : *si*, en lugar de *sol*.

35₃₋₄, voz : *la*, no está señalada en el original.

36₄, contralto : *sol*, en lugar de *la*.

111₃, contralto : *do natural*, en lugar de *do* \sharp .

137₄, tiple : *do*, en vez de *fa*.

141₃₋₄, tenor : *si* \flat , en lugar de *la*.

147. Indicación de valor innecesaria en el hexagrama original.

206. Signo de apriesa en la clave.

209₁₋₂. Falta indicación de valores.

207, texto : *se*, en lugar de *sed*.

213, texto : Item.

215₁₋₂. Falta indicación de valores.

51. — Libro III, fol. iv (= 57) : «Respice in me Deus». Tabla del libro tercero : «Respice in me Deus de Gomerth».

Vihuela en *fa* ♯. Tiempo C (= medio), figurado en la quinta línea. Canto llano cifrado en el hexagrama instrumental.

C. 8-9. Falta línea divisoria.

33, tiple : *fa* ♯, en lugar de *fa natural*.

110. El *si* que pertenece al bajo está cifrado en quinta cuerda al aire, mientras el *re* (tercera menor superior) perteneciente al tenor va cifrado en sexta cuerda octavo traste; detalle de técnica hábil y avanzada.

142-4. Acorde de cinco notas, cuya ejecución normal en la vihuela no vemos posible, dada la prescripción de Mudarra, de que la voz que se canta *a de yr también tañida*. (Ver capítulo III, «De como se han de entender estos libros».) Fuenllana explica un hábil procedimiento aplicado por él en composiciones a cinco y seis voces, al que llama *partir la cuerda*, el cual consiste en dar dos notas diferentes en un mismo orden de cuerdas : una de ellas *en vazio* y otra *hollada* en el traste, donde se obtiene otra nota del mismo acorde, pulsadas ambas a la vez.¹ Recurriendo a este procedimiento, podría darse el *mi* de este acorde en la primera cuerda del cuarto orden en vazio y el *la* superior, en la segunda cuerda del mismo orden en quinto traste; pero, puesto que ni Mudarra ni sus predecesores han mencionado esta difícil posibilidad, ni aparece cifrado dicho acorde como correspondería en este caso, nos abstenemos de cualquier afirmación.

52. — Libro III, fol. [vi] (= 59) : «III Motete de la Cananea». Tabla del libro tercero : «Clamabat autem. iii».

A partir de este motete, el canto va en notación con pentagrama aparte, no figura más al principio de la cifra para vihuela, el signo indicador del movimiento o tiempo.

Vihuela en *mi*. El canto sin doblar en la vihuela.

Voz en la misma tesitura del original.

C. 10, tiple : *la*, omitido en el original.

40, canto : Faltan bemoles en el pentagrama.

42, contralto : *sol* ♯, en vez de *la*.

83-88, texto : «Iesum», en lugar de Jesús.

109, texto : *de*, no consta en el original.

109, canto : *fa*, omitido en el original.

114, canto : La clave de *do* aparece en tercera línea hasta el compás 131.

120-4, bajo : *sol*, en lugar de *fa*.

126. Falta indicación de valores.

132, canto : Vuelve la clave de *do* a la segunda línea.

143-144, texto : «Iesum», en vez de Jesús.

1. Véase FUENLLANA, *Orphenica lyra*, «Síguense los avisos y documentos que en este libro se contienen».

163. Canto. Texto : La sílaba correspondiente a este compás aparece en el original al pie del compás siguiente.

167. Canto. Texto : Corresponde al compás anterior.

169. Canto. Texto : Desplazado.

53. — Libro III, fol. [x v.] (= 63 v.) : «Romance .IIII». Tabla del libro tercero : «Romances. Durmiendo yua el señor, con segunda diferencia. iiiii».

Vihuela en *si*. Canto sin doblar en la vihuela.

C. 32 (V.), tenor : *si natural*, en lugar de *si* ♯.

3-4 (texto) : *pulos*, omisión del impresor.

4 (C.), voz : Indicación de compás innecesaria.

51-4 (V.), bajo : *si natural*, en vez de *do*.

22-2 (texto), primera estrofa : *o*, falta en el original.

22 (texto), segunda estrofa : *sa*, en vez de *sz a*.

251-1 (V.), tiple : *do* ♯ en lugar de *re*. Corrección manuscrita sobre el ejemplar que utilizamos y advertida por el autor al fin del libro.

28. Terminado este compás, dice : «Síguese otra vez el mismo romance de otra manera».

453-4 (V.), tenor : *re*, borroso.

473-4 (V.), tenor : *do*, corregido por el autor al fin del libro.

533-4 (V.), tenor : Corrección del autor al fin del libro.

554 (V.), contralto : *do natural* y *si* ♯, en el original.

563 (V.), contralto : *do natural*, en lugar de *do* ♯.

54. — Libro III, fol. [xiii] (= 66) : «V Romance». Tabla del libro tercero : «Triste estaua el rey Dauid. v».

Vihuela en *fa* ♯. El canto sin doblar en la vihuela.

C. 1-2. Falta signo de ligado indicando la prolongación de valores.

31-4 (V.), tiple : *la*, en lugar de *sol* ♯.

Después de la segunda estrofa del mismo romance impresa al final de la composición, se añade la exclamación «Fili mi» (Hijo mío), sin que su aplicación conste en la música.

55. — Libro III, fol. [xiv] (= 67) : «VI. Israel, mira tus montes». Tabla del libro tercero : «Ysraael mira tus montes. vi».

Vihuela en *mi*. El canto sin doblar en la vihuela.

Compases 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 14 y 16. La nota *do* del canto no lleva sostenido.¹

C. 15-16 (C.). La ligadura que une la nota de estos dos compases debe figurar entre los compases 16-17.

174 (V.), tiple : *do natural*, en lugar de *do* ♯.

33 (C.) : Item.

34 (C.) : Item.

461-2 (C.) : *sol natural*, en lugar de *sol* ♯.

472-4 (C.) : Item.

1. La falta de sostenido en la nota *do* del canto en los compases señalados, obligaría a templar la vihuela en *mi* ♯, cosa improbable.

56. — Libro III, fol. [xv v.] (= 68 v.) : «Canción al milagro de la encarnación. VII». Tabla del libro tercero : «Canciones. Sin dubdar, con segunda parte. VII».

Vihuela en *sol*. Canto doblado en la vihuela.

C. 6₂₋₄ (C.) : *do natural*, en vez de *do* #.

10₂₋₄ (V.), tenor : *do* #, en lugar de *do natural*.

5, texto : Falta la *r* en *dudar*.

54₁₋₄ (V.), tenor : *si*, en vez de *do*.

56₁₋₂ (V.), tiple : *la*, en lugar de *sol*.

81₁₋₄ (C.) : *fa*, en lugar de *sol*.

81₁₋₄ (V.), tenor : *la* ♭ en vez de *sol*.

81. Después de este compás empieza la segunda parte con signo de apriesa, Φ , en la clave.

113₁₋₄ (V.), contralto : *re*, en lugar de *mi*.

3. Texto : «duda», en vez de «dudar».

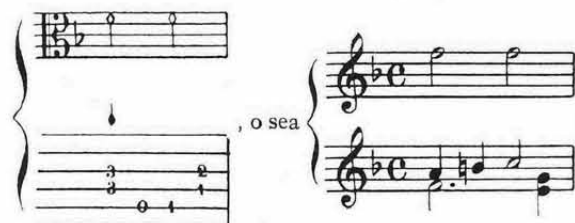
115, texto : «quel», en lugar de «que el».

57. — Libro III, fol. [xx] (= 73) : «VIII. Recuerde el alma dormida». Tabla del libro tercero : «Recuerde el alma dormida. viii».

Vihuela en *mi*. Canto sin doblar en la vihuela, transcrito a la octava superior.

C. 20₄ (V.), bajo : *mi*, no consta en el original.

21₃₋₄ (V.), bajo, tenor y contralto : Las notas *mi*, *sol*, *do* que respectivamente corresponden a estas voces, se hallan en el original dispuestas verticalmente en acorde simultáneo debajo del *fa* de la voz en la tercera parte del compás. La dureza injustificada de este acorde por los intervalos de séptima menor y novena mayor nos permite creer en un posible error en el emplazamiento de las cifras. Nos parece más



en cuyo caso, las disonancias, por ser notas de paso, se deslizan suavemente bajo la voz del canto llano.

Al fin de la canción, la segunda estrofa de las coplas de Jorge Manrique, para que sea aplicada a la repetición de la misma composición.

C. 31₁₋₄ (C.) : *do* sostenido omitido.

37₃₋₄ (C.) : Item.

18 (C.). A partir de este compás hasta el 35, la clave de *do* en tercera línea va acompañada de un bemol.

58. — Libro III, fol. [xxi] (= 74) : «VIII. Canción». Tabla del libro tercero : «Claros y frescos ríos, letra de Boscan. ix».

Vihuela en *la*. Canto sin doblar en la vihuela.

C. 14₃₋₄ (V.), bajo : *si* ♭, en lugar de *la*.

17₁₋₄ (V.), tenor : *si* ♭, en vez de *la*. En el ejemplar de la B. N. figura una *I* manuscrito en la tercera línea (*do*) y tachado el 3 de la cuarta línea (*si* ♭).

33₃₋₄ (V.), contralto : *fa* #, en lugar de *sol*.

40₁₋₄ (V.), bajo : *fa natural*, en vez de *mi*.

41₃₋₄ (C.) : semínima, en vez de mínima.

62₃₋₄ (C.) : *sol natural*, en el original.

59. — Libro III, fol. [xxiii] (= 76) : «Sonetto a la muerte de la serenísima princesa Doña María Nuestra Señora. Va a manera de diálogo. x». Tabla del libro tercero : «Sonetos en castellano. Que llantos son aquestos. x».

Vihuela en *fa* #. El canto llano sin doblar en la vihuela.

C. 8 (C.). Signo de compás innecesario en la clave.

16. A partir de este compás hasta el 25, y del 35 al 44, aparecen doblados los valores y el signo Φ en la clave, con lo cual quedan reducidas las notas a la mitad de su valor, pero en tiempo más lento.

37-38 (C.). Línea divisoria de compás, omitida.

42₃ (V.). Mal indicados los valores en el original. La semínima que sobre el hexagrama indica el valor del cuarto tiempo del compás, suponemos está corrida un puesto a la derecha. Corresponde a las cifras 1 y 5 de la segunda y primera líneas, respectivamente.

45 (C.). Signo de tiempo y de compás Φ , en lugar de C en la clave.

C. 17₁₋₄ (C.) : *la*, en vez de *si*.

60. — Libro III, fol. [xxv v.] (= 78 v.) : «XI. Soneto». Tabla del libro tercero : «Si por amar el hombre. xi».

Vihuela en *sol*. El canto llano sin doblar en la vihuela.

C. 8. Falta el bemol en el pentagrama y está además el signo de compás.

10 (V.), tiple : *si* ♭, en lugar de *la*.

21 (V.). Omitidos los valores en el original.

- 22 (V.). Item.
 23 (V.). Item.
 24 (V.). Item.
 25 (V.). Valores incompletos.
 27₁₋₄ (C.)₁₋₄: *fa* #.
 34₁₋₂ (C.): *fa* #.
 34-35 (C.). Falta signo de ligado.
 35₃₋₄ (C.): *fa* #.
 71 (C.). Falta bemol en la clave.
 80 (C.). Item.
 84₁₋₂ (C.): *fa* #.
 85₃₋₄ (C.): *fa* #.

61. — Libro III, fol. [xxviii] (= 81): «XII. Soneto». Tabla del libro tercero: «Por ásperos caminos. Letra de Garcilaso. XII».

- Vihuela en *sol*. Canto llano sin doblar en la vihuela.
 C. 7 (C.). Sobra signo de ligado con el compás siguiente.
 8 (C.). Sobra signo de tiempo y de compás en la clave.
 18 (V.). Valores omitidos.
 22₁₋₂ (V.). contralto: *sol*, no consta en el original.
 43 (V.). Indicación innecesaria de valores sobre e hexagrama.
 41-42. Falta línea divisoria de compás.
 53 (V.). tiple: *sol*, no figura en el original.
 71 (V.). tenor: *sol*, no consta en el original.
 73₃₋₄ (C.): *mi* ♭.
 75₁ (C.): *mi* ♭.
 76₄ (C.): *mi* ♭.
 78₂ (C.): *mi* ♭.
 69-76 (C.). Falta bemol en la clave.
 77 (C.). Clave de *do* en primera línea, en vez de *do* en segunda, sin el bemol que le corresponde.

62. — Libro III, fol. [xxx v.] (= 83 v.): «Versos a la muerte de la Serenísima Princesa Doña María, nuestra Señora. XIII». Tabla del libro tercero: «Versos en latín. Regia qui mesto. xiii».

- Vihuela en *mi*. El canto no es doblado en la vihuela.
 C. 13₁₋₂ (V.). contralto: *mi*, omitido en el original.
 34₁₋₄ (V.). tiple: *la*, item.
 20-21, texto: *paedam*, en lugar de *praedam*.
 37-42, texto: *Philipus*, en vez de *Philippum*.
 34, texto: *qs*, en lugar de *quae*.

63. — Libro III, fol. [xxxii v.] (= 85 v.): «XIII. Versos del cuarto de Virgilio. Entónase la box en la segunda al cuarto traste». Tabla del libro tercero: «Dulces exuuie del cuarto de Vergilio. xiii».

- Vihuela en *sol*. El canto llano aparte.
 C. 18₁₋₄ (V.). bajo: *mi* ♭, en lugar de *re*.
 52. Después de este compás, por error en la compaginación del libro, salta al fol. 35 (= 87), para terminar en el 35 v. (= 87 v.).

64. — Libro III, fol. [xxxv] (= 88): «XV. Beatus ille. Entónase la boz en la segunda al tercero traste».

Tabla del libro tercero: «Beatus ille qui procul negociis, de Hora[cio]. xv».

- Vihuela en *sol*. Valores doblados. Tiempo ♩ (= despacio) en el pentagrama.
 Folio intercalado en la composición anterior.

65. — Libro III, fol. [xxxiv] (= 88 v.): «XVI. Hanc tua Penelope. Entónase la boz en la prima al segundo traste». Tabla del libro tercero: «Hanc tua Penelope, de Ovidio. xvi».

- Vihuela en *sol*. Canto llano en notación cuadrada y pentagrama aparte.
 C. 22₂ (C.): *sol*, *la*, semínimas en el original.

66. — Libro III, fol. [xxxvi] (= 89): «XVII. Soneto. Entónase la boz en la prima al quinto traste». Tabla del libro tercero: «La vita fugge. Letra de Petrarcha. xvii».

- Vihuela en *mi*. Canto llano en notación cuadrada y en pentagrama aparte, sin ser doblado en la vihuela.
 C. 8 (C.). Por error de impresión, figura un bemol en la cuarta línea del pentagrama con clave de *do* en segunda.
 17. Texto: «et», en vez de «e». Canto: La clave de *do* está, por error, en primera línea.
 23₁₋₂ (V.). bajo: *fa*, en lugar de *sol*.
 26-27 (C.): *sol natural*, en vez de *sol* #.
 9-10, texto: «Hor», en vez de «or».
 31, texto: «et», en lugar de «e».
 23, texto: «Et», en vez de «E».
 33-34, texto: «ancora», en lugar de «anchora».
 34-35 (C.): *do natural*, en lugar de *do* #.
 56 (C.): *do natural*, en vez de *do* #.
 71-73-74. Item.
 77-78: Item.
 57, texto: «Hebbe», en vez de «Fbbe».
 61, texto: Sobra la *t* a *et*.
 45 (C.): *mi* mínima, en vez de semibreve.
 77-78 (C.): *do natural*, en lugar de *do* #.
 79₃₋₄ (V.). tenor: *fa* #, en lugar de *sol*.
 81-84, texto: «Et stancho homai», en vez de «e stancho omai».
 85-86 (C.): *do* #.
 88 (V.): Signo de valor omitido.
 91, texto: «et», en lugar de «e».
 94₄ (V.). tenor: *fa*, en vez de *sol*.
 98 (C.). Falta signo de ligado. En el texto, «mar», en vez de «mirar».
 101. Tiempo ♩ con valores doblados en el original.

67. — Libro III, fol. [xxxix] (= 92): «XVIII. Soneto. Lassato a yl tago. Entónase la box en la tercera al cuarto traste». Tabla del libro tercero: «Lassato a il tago. xviii».

- Vihuela en *mi*. Doblado el canto llano en la vihuela.
 C. 21. Indicación de valores omitida.
 25₃₋₄ (V.). tenor: *mi*, en lugar de *fa*.
 27₃₋₄ (V.). tiple: *la*, corrección manuscrita según advertencia del autor al fin del libro.

- 31-4 (V.), tenor : *fa*, corrección del autor.
 8 (C.). Repetición innecesaria del signo de tiempo y de compás en el pentagrama.
 19 (C.). Dos semínimas; la primera es dudosa.
 43-44 (C.). Falta signo de ligado sobre la línea divisoria.
 58-59 (C.). Falta línea divisoria.
 48, 51, 54, 60, 64 y 73, texto : «horbe», en lugar de «orbe».

68. — Libro III, fol. [XLI v.] (= 94 v.) : «XIX. O gelosia d'amanti. Entónase la box en la prima en vazío». Tabla del libro tercero : «O gelosía di amanti. Letra de Sanazaro. XIX».

Vihuela en *sol*. Canto llano en notación cuadrada y pentagrama aparte, sin ser doblado en la vihuela.

- C. 45-4 (C.) : *fa* \sharp .
 52 (V.). Valor equivocado.
 83-4 (C.) : *fa* \sharp .
 18-19, texto : «orribil», en vez de «horribil».
 24, texto : «hai», omitido en el original.
 79, texto : «suo», en vez de «suoi».

69. — Libro III, fol. [XLIII] (= 77) : «XX. I tene a l'ombra. Entónase la boz en la segunda al primer traste». Tabla del libro tercero : «Y tene al hombra. Letra de Sanazaro. XX».

Vihuela en *si*. Canto llano en notación cuadrada y en pentagrama aparte, sin ser doblado en la vihuela.

- C. 14-15, texto : «ormai», en lugar de «homai».
 15-4 (C.) : *re*, en vez de *do*.
 15, texto : «chel», en lugar de «che'l».
 19-20, texto : «drizza», en vez de «indrizza».
 18, texto : «mezo», en lugar de «mezzo».

70. — Libro III, fol. [XLV] (= 98) : «XXI. Villancico. Entónase la boz en la segunda al tercero traste». Tabla del libro tercero : «Villancicos. Dime a do tienes las mientes. XXI».

Vihuela en *fa* \sharp . Canto llano en notación cuadrada y en pentagrama aparte, sin ser doblado en la vihuela.

- C. 11-2-4 (C.) : *fa* \sharp .
 291-2 (C.) : *la*, en lugar de *si natural*.
 293-4 (C.) : *sol*, en vez de *la*.
 42-4 (V.), contralto : *do* \sharp , en vez de *si natural*.
 443-4 (V.), tiple : *fa* \sharp , en lugar de *fa natural*.
 55 (V.), tiple : *fa* \sharp , en lugar de *fa natural*.
 La voz del cantollano es el tiple del villancico y va escrito en su tesitura real. La parte de vihuela escrita siempre una octava más alta por conveniencia de la disposición de sus voces en un solo pentagrama, no debe confundir al cantor o al instrumentista por la apariencia de su escritura convencional.

71. — Libro III, fol. [XLVII] (= 100) : «XXII. Villancico. Si me llaman. Entónase la box en la prima en vazío». Tabla del libro tercero : «Si me llaman a mí llaman. xxii».

Vihuela en *la*. Cantollano en notación cuadrada y en pentagrama aparte, sin ser doblado en la vihuela.

- C. 45-2 (V.), tiple : *si natural*, en lugar de *si* \flat .
 51. Omitido el calderón sobre la breve del canto llano. Morphy, en su transcripción, señala equivocadamente la repetición cinco compases después.
 56 (C.). Signo de bemol, innecesario en la cuarta línea.
 56 (V.). Los números 5 y 3 de la tercera línea *mi* y *re*, respectivamente, están invertidos en su orden; les corresponde lógicamente 3 (*re*) en primer lugar, y 5 (*mi*) después.
 65 (V.). Omitido el signo de repetición.
 651-4 (C.). *Semibreve*, en lugar de *breve*. Falta calderón sobre la nota.

72. — Libro III, fol. [L] (= 103) : «XXIII. Villancico. Gentil cavallero. Entónase la boz en la tercera al tercero traste». Tabla del libro tercero : «Gentil cavallero. xxiii».

Vihuela en *la*. Cantollano en pentagrama aparte, sin ser doblado en la vihuela.

- C. 31-4 (V.), tenor : *si*, en lugar de *sol*.
 19. El 7 de la primera línea cubre un 3 equivocado en la impresión. Advertencia del autor al fin del libro.
 54 (V.), bajo : *si* \flat , en lugar de *la*.

73. — Libro III, fol. [LIII] (= 106) : «XXIII. Villancico. Isabel. Entónase la boz en la tercera al primer traste, y puédese también cantar octava arriba, entonándose en la prima al tercero traste». Tabla del libro tercero : «Ysabel, perdiste la tu faxes. xxiii».

Vihuela en *sol*. Cantollano aparte y sin ser doblado en la vihuela. Por razón de su tesitura lo transcribimos a la octava superior.

Aunque no consta en el original otra indicación de tiempo que la C al principio del pentagrama (signo de tiempo moderado según las instrucciones de Mudarra), la índole del villancico reclama un movimiento animado, para que alcance su verdadero carácter.

- C. 291-4 (C.) : *fa* \sharp .
 301-3 (C.) : Item.
 321-4 (C.) : Item.
 331-2 (C.) : Item.
 351-4 (C.) : Item.
 451-3 (C.) : Item.
 481-2 (C.) : Item.
 501-4 (C.) : Item.

- 29, texto : «Fla», en lugar de «Héla».
44, texto : Item.

74.— Libro III, fol. [LV] (= 108) : «Villancico XXV. Si uiesse e me leuasse. Entónase la boz en la tercera en el tercero traste». Tabla del libro tercero : «Si viesse y me leuasse. XXV».

Vihuela en *la*. Cantollano en pentagrama aparte, sin ser doblado en la vihuela.

C. 16₂ (V.), tiple : *si natural*, en el original.

18. Falta la doble línea divisoria indicando la separación entre el Villancico y su *Vuelta*, e igualmente los dos puntos de repetición.

21, texto : «a», entre «amigo» y «tan».

75.— Libro III, fol. [LVI] (= 109) : «XXVI. Nisi Dominus. Salmo por el séptimo tono. Entónase la boz en la tercera al tercero traste». Tabla del libro tercero : «Psalms. Nisi Dominus edificauerit domum. XXVI».

Vihuela en *la*. Cantollano en notación aparte y doblado en la vihuela con alguna libertad.

Está figurado en nuestra versión a la octava superior.

76.— Libro III, fol. [LVII] (= 110) : «XXVII. Salmo por el primer tono. Exurge quare obdormis

Domine. Entónase la box en la prima al quinto traste, puédese cantar octaua baxo». Tabla del libro tercero : «Exurge quare obdormis Domine».

Vihuela en *mi*. Canto llano aparte, sin ser doblado en la vihuela. Figurado en la presente transcripción una octava alta.

C. 20₃₋₄ (C.) : *la* mínima en el original. Transcribimos con dos seminimas por creerlo más adecuado a la silabización del texto.

21₃₋₄ (C.) : Item, item.

28₃₋₄ (C.). Misma observación.

30₁₋₄ (C.). Calderón omitido.

9-10 (texto) : «ezurge», en lugar de «exurge».

Fol. [LVIII] (= 111). Al pie del hexagrama : «iiij. Reg. Caput. iij».

77.— Libro III, fol. [LXI] (= 114) : «Cifras para Harpa y Organo. Tiento».

Pauta de catorce líneas.

Signo de compás en la línea superior.

Clave de *G sol re ut (sol)* en la octava línea horizontal.

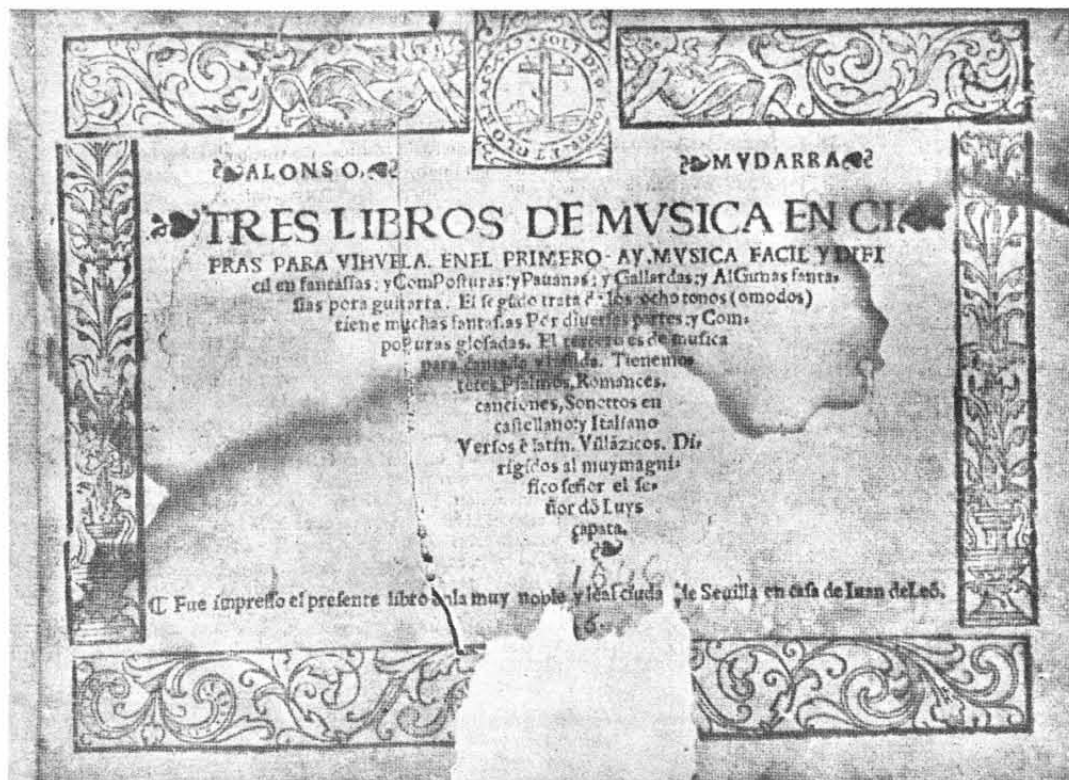
Bemo1 en la segunda línea, en el tercero y quinto espacio y en la novena línea

Clave de *C sol fa ut (do)* en la sexta línea

Clave de *fa* en la cuarta línea.

C. 8. Falta indicación de valores.

ILUSTRACIONES



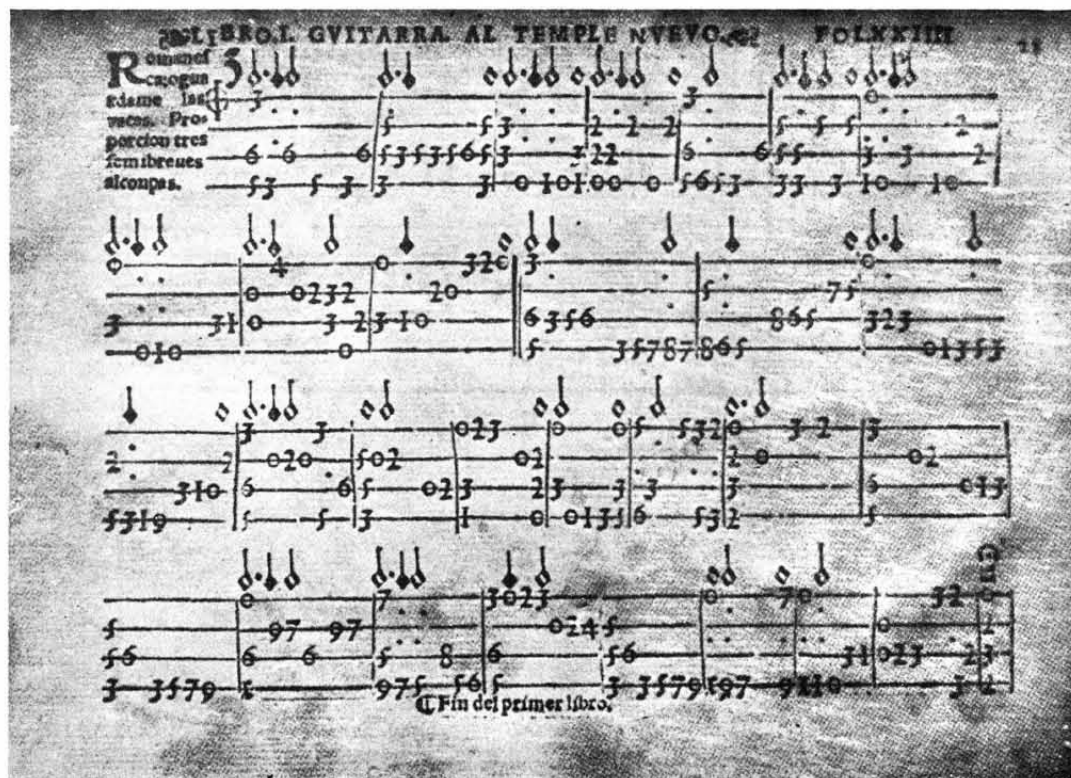
ALONSO MUDARRA, *Tres libros de música en cifra para vihuela*. — Portada.

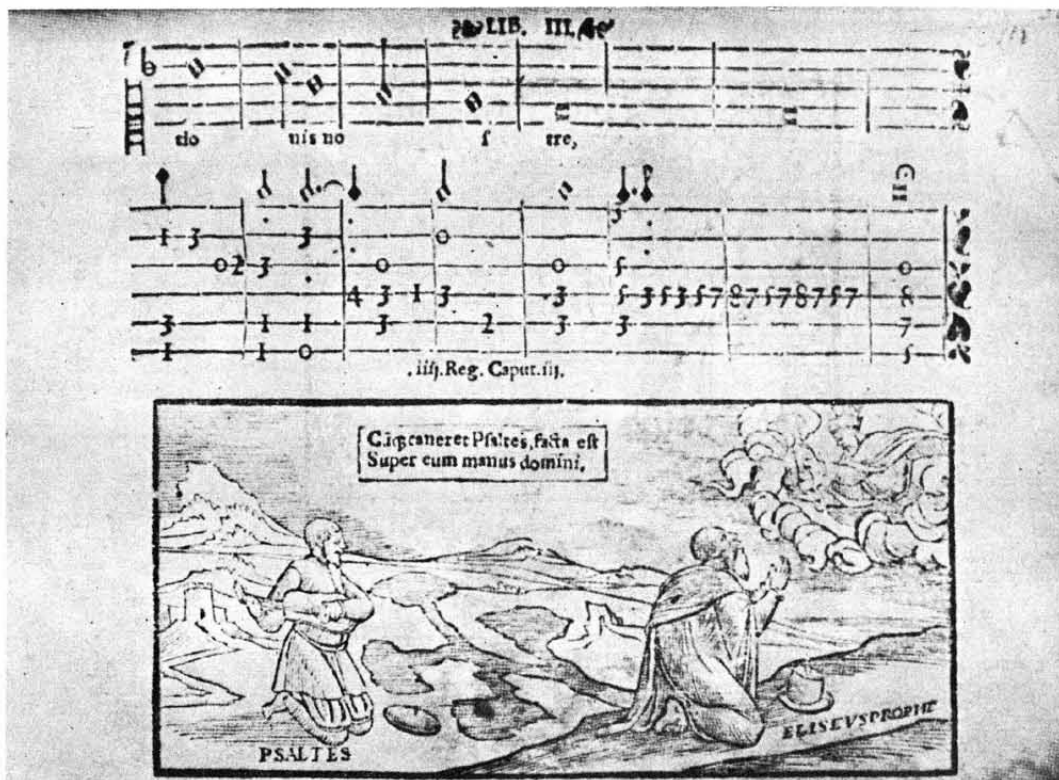


Fol. iv, sin foliar. — Mercurio tañendo la vihuela, según la Mitología antigua.

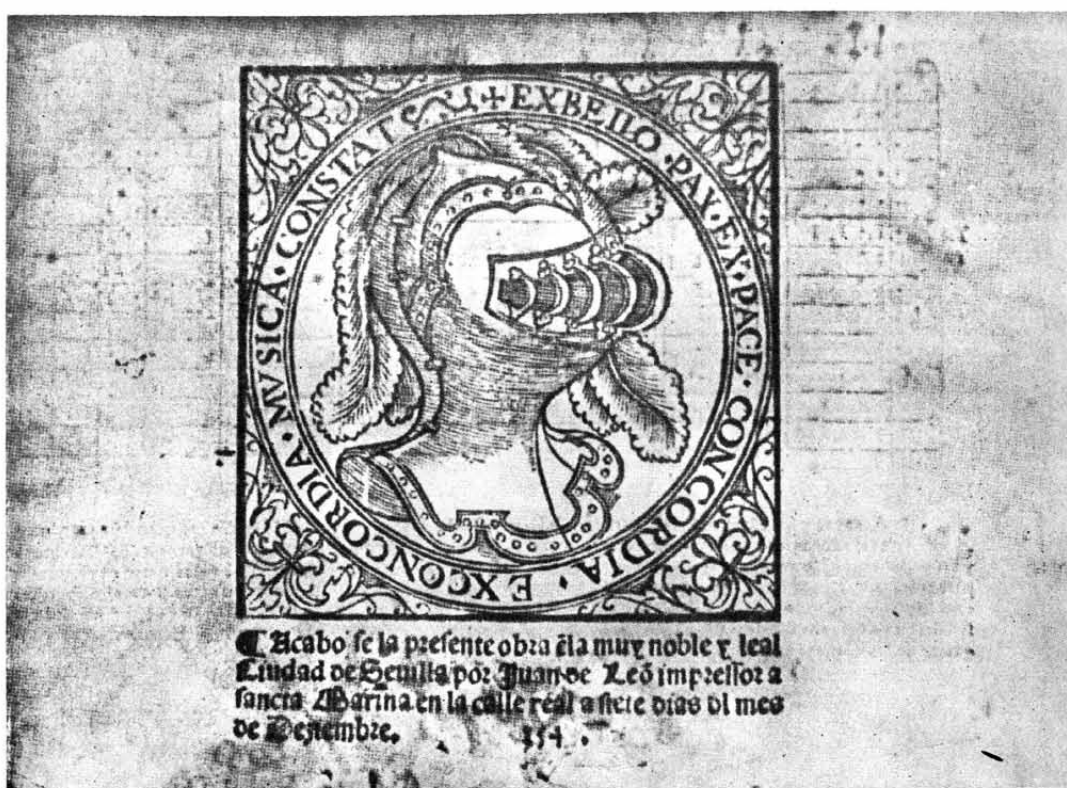


Libro III, fol. [34] (=87). — Cifras para vihuela, con notación aparte para el canto.





Libro III, fol. [58] (=III). — Página final de la cifra para canto y vihuela.



Colofón de la obra

PARTE MUSICAL

1. Fantasía I

de pasos largos para desenboluer las manos

L. I.^o, f. 1

5

10

15

20

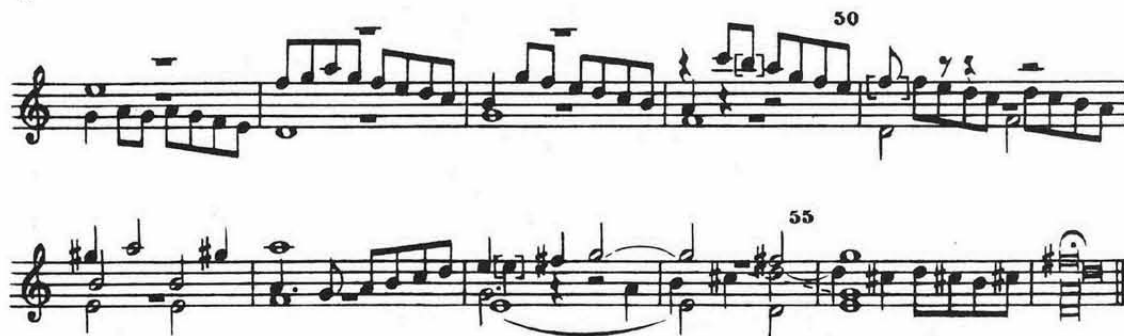
25

30 f. 1V

35

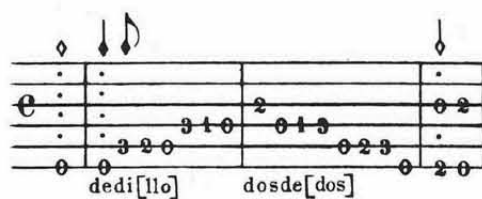
40

45



2. Fantasía II

para desenboluer las manos



First system of musical notation, measures 35 to 50. The music is written on a single staff in treble clef, featuring a complex melodic line with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment.

3. Fantasía III

de pasos para desenboluer las manos

First system of musical notation, measures 1 to 4. The music is written on a single staff in treble clef, featuring a complex melodic line with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, measures 5 to 10. The music is written on a single staff in treble clef, featuring a complex melodic line with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, measures 11 to 15. The music is written on a single staff in treble clef, featuring a complex melodic line with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 16 to 19. The music is written on a single staff in treble clef, featuring a complex melodic line with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 20 to 24. The music is written on a single staff in treble clef, featuring a complex melodic line with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment.

The first system of the musical score consists of six staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 1 through 25, with a forte dynamic (f) and a tempo marking of 3/4. The second staff continues the melody from measure 25 to 30. The third staff continues from measure 30 to 35. The fourth staff continues from measure 35 to 40. The fifth staff continues from measure 40 to 45. The sixth staff continues from measure 45 to 50. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

4. Fantasía IV

de pasos de contado 1)

The first system of the musical score consists of six staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 1 through 25, with a forte dynamic (f) and a tempo marking of 3/4. The second staff continues the melody from measure 25 to 30. The third staff continues from measure 30 to 35. The fourth staff continues from measure 35 to 40. The fifth staff continues from measure 40 to 45. The sixth staff continues from measure 45 to 50. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

The second system of the musical score consists of six staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 1 through 25, with a forte dynamic (f) and a tempo marking of 3/4. The second staff continues the melody from measure 25 to 30. The third staff continues from measure 30 to 35. The fourth staff continues from measure 35 to 40. The fifth staff continues from measure 40 to 45. The sixth staff continues from measure 45 to 50. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

The third system of the musical score consists of six staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 1 through 25, with a forte dynamic (f) and a tempo marking of 3/4. The second staff continues the melody from measure 25 to 30. The third staff continues from measure 30 to 35. The fourth staff continues from measure 35 to 40. The fifth staff continues from measure 40 to 45. The sixth staff continues from measure 45 to 50. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

1) «A de yr el compás muy apriesa».

5

15

20

25

30

f. 4?

35

40

45

50

55

60

65

70

5. Fantasía v fácil

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 marked above the staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. A dynamic marking 'f. 5' appears above the staff at measure 5. Another dynamic marking 'f. 6 (= 5V)' appears above the staff at measure 35. The score concludes at measure 50.



6. Fantasía VI fácil



8

35

f. [6 v.]

40

45

50

55

60

65

70

75

7. Fantasía VII fácil

f. 7

5

10

15

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75 f. 8

80

85

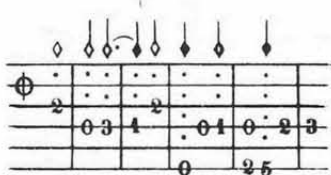
The musical score consists of ten staves of music, each containing measures 15 through 85. The notation is in a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features various rhythmic values including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. There are several slurs and ties indicating phrasing. Measure 75 is marked with a forte 'f' dynamic and a tempo change to '8' (likely 8/8 time). The score ends with a double bar line and repeat dots at measure 85.

8. Fantasía VIII

The musical score for '8. Fantasía VIII' is presented on a single page. It begins with a common time signature 'C' and a key signature of one flat (B-flat). The score is written for a single melodic line on a treble clef staff, accompanied by a bass line on a bass clef staff. The piece is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, and 55 marked at the beginning of their respective lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A specific instruction 'p. 37' is visible above the staff at measure 25. The score concludes at measure 55.



9. Fantasía IX



45

50

55

f. 10

60

65

70

75

80

85

90

f. 10 V

95

100

105

10. La segunda parte de la Gloria

de la Misa de *Faysan regrés* de Josquin

5 10 15 20 25 30 35 40 45

f. 11

50

55 *f. 11*

60

65

70

75

80

85

90

Cum Sancto Spiritu

95 *f. 12*

100

11. Pleni

de la Misa de *Faysan* regrés de Josquin

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". At the top left, there is a guitar chord diagram for a G major chord, showing the fret positions for each string. To the right of the chord diagram is a short musical staff in G major, C major, and F major, with a treble clef and a common time signature. The main body of the score consists of eight staves of music, each beginning with a treble clef and a common time signature. The music is written in G major and features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. The score is divided into measures by vertical bar lines, and measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, and 55 are indicated at the beginning of their respective staves. The music is a simple, melodic tune with a clear harmonic structure.

60

65

f. 13

70

75

80

85

12. Fantasía X

que contrahaze la harpa en la manera de Luduquico 1)

5

10

f. 13V

15

20

25

1) «Es difícil hasta ser entendida».

30 35 40 45 50 55 60 65 70 75 80 85 90 95

f. 13 (= 14)

f. 13^v (=14^v)

100

105

110

115

120

125

130 f. 15

Desde aqui fasta açerca del final ay algunas falsas tañiendo se bien no parecen mal.

135

(h)

140

(h)

145

150

155

13. Conde Claros

The musical score for "13. Conde Claros" is presented in a single system with multiple staves. The notation includes a variety of musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 clearly marked. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score begins with a treble clef and a common time signature. The first staff shows a series of notes and rests, followed by a measure marked with a '5'. The second staff continues the melody, with measures marked 10 and 15. The third staff shows measures 20 and 25. The fourth staff shows measures 30 and 35. The fifth staff shows measures 40 and 45. The sixth staff shows measures 50 and 55. The score concludes with a double bar line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 clearly marked. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score begins with a treble clef and a common time signature. The first staff shows a series of notes and rests, followed by a measure marked with a '5'. The second staff continues the melody, with measures marked 10 and 15. The third staff shows measures 20 and 25. The fourth staff shows measures 30 and 35. The fifth staff shows measures 40 and 45. The sixth staff shows measures 50 and 55. The score concludes with a double bar line.

14. Romanesca I

O guárdame las vacas ¹⁾

¹⁾ «Proporción tres semibreves al compás».

15

f. 17^v

20

25

(b)

30

35

f. 18

40

45

50

Detailed description: This page of a musical score contains measures 15 through 50. The notation is written on a grand staff (treble and bass clefs). Measure 15 is marked with a '15' and a key signature change to one sharp (F#). Measure 17 is marked with 'f. 17^v'. Measure 20 is marked with a '20' and a key signature change to one flat (Bb). Measure 25 is marked with a '25'. Measure 28 is marked with '(b)'. Measure 30 is marked with a '30'. Measure 35 is marked with a '35'. Measure 38 is marked with 'f. 18'. Measure 40 is marked with a '40'. Measure 45 is marked with a '45'. Measure 50 is marked with a '50'. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

15. Pauana I

The musical score for '15. Pauana I' is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score consists of eight staves of music, with measures numbered 1 through 50. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: 'f' (forte) at measures 18 and 19. The score concludes with a double bar line at measure 50.

Measures 55-75 of the musical score for Pauana II. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, often beamed together. There are several rests and dynamic markings, including a forte (f) marking at measure 69. The key signature has one flat (B-flat). Measure numbers 55, 60, 65, 70, and 75 are indicated at the start of their respective measures.

16. Pauana II

de Alexandre

Measures 1-20 of the musical score for Pauana II. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The first measure is marked with a forte (f) dynamic. The score includes various note values, rests, and slurs. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the start of their respective measures. The piece concludes with a final cadence in measure 20.

17. Gallarda

5

f. 20

15

20

25

30

35

18. Fantasía XI del primer tono

Guitarra al temple viejo ¹⁾

¹⁾ A de estar entrastada como vihuela con diez trastes a de tener bordon en la quarta.

19. Fantasía XII del cuarto tono

Guitarra al temple nuevo

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65

f. 24 (=22)

20. Fantasía XIII del quinto tono

Guitarra al temple nvevo

0 2 4 5 0 2 4 5

f. 24 V (= 22 V) 10

15

20 25

30

35 40

45

50

55 60

21. Fantasía XIV del primer tono

Guitarra al temple nvevo

The musical score for "Fantasía XIV del primer tono" is written for guitar in a single system. It begins with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The first system shows a sequence of notes with fingerings (0, 2, 3, 4, 5) and a measure with a 'f. 23' marking. The second system starts with a measure marked '5'. The third system has a measure marked '10'. The fourth system has measures marked '15', '20', and '25'. The fifth system has measures marked '30', '35', and '40'. The sixth system has measures marked '45' and '50'. The seventh system has a measure marked '55'. The score concludes with a final chord.

22. Pauana III

Guitarra al temple nvevo

The musical score is written for guitar and voice. The guitar part is in standard notation with fret numbers indicated below the notes. The vocal part begins at measure 23, marked with a forte (f) dynamic and a vocal line (V).

Measures are numbered every 5 measures: 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60.

23. Romanesca II

O guárdame las vacas.-Guitarra al temple nuevo 1)

The musical score for 'Romanesca II' is presented in two systems. The first system includes guitar tablature for the first two measures, showing fret numbers (3, 5, 6, 5, 2, 5, 2, 3, 5, 2, 5, 6, 5, 3, 0, 1, 0, 1, 0, 0) and a standard notation staff with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the melody from measure 24, marked with a forte 'f' dynamic. The score consists of eight staves of standard notation, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 indicated at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at measure 30.

1) «Proporción tres semibreves al compás».

24. Tiento I

Primer tono

L. 2º f. 4 (= 26)

5 10 15 20

25. Fantasía XV

Primer tono

f. 1V (= 26V)

5 10

15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65

f. 3 (=27)

70

75

80 *f. 3 v. (= 27 v)*

85

90

95

100

105

26. Kyrie primero

de la *Missa de Beata Virgine* glosado

Primero tono

e

[0]

f. 4 (= 28)

5

10 15 20 25 30 35 40 *f. 4 V (= 28 V)* 45 50 55 Josquin 60 65 70

Glosa

Glosa

75

80

f. 5 (= 29)

85

Josquin

90

95

100

27. Fantasía XVI

Primer tono

5

10

f. 5V (= 28V)

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

90

f. 6 (= 30)

28. Tiento II

Segundo tono

f. 6V (=30V)

10

15

20

29. Fantasía XVII

Segundo tono

f. 6 (=31)

10

15

20

25

30 35

40 45

f. 6 V (= 31 V) 50

55

60 65

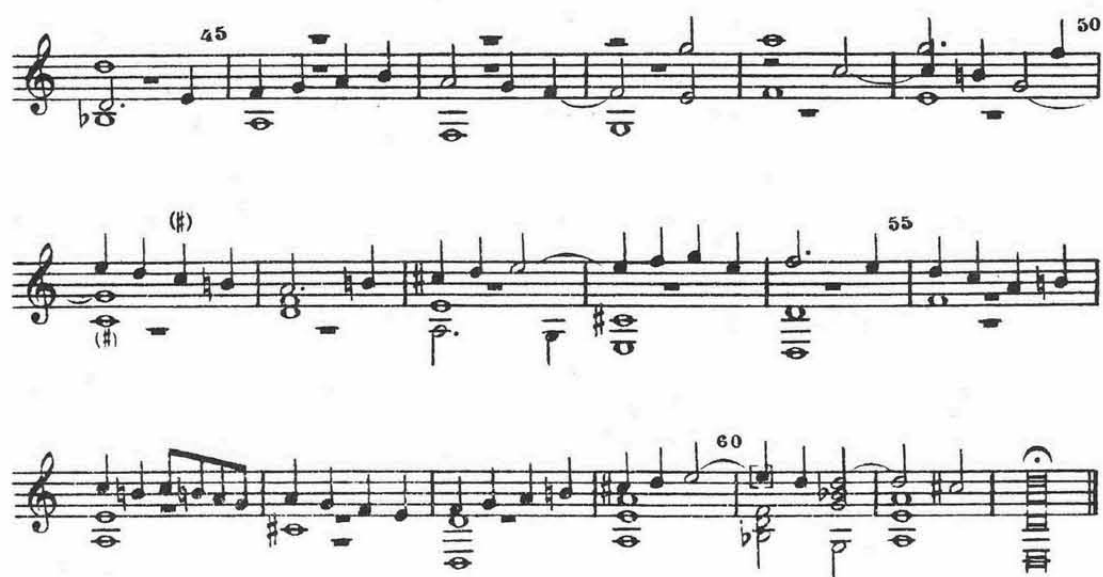
70 75

80

30. Fantasía XVIII de sobre fa mi ut re

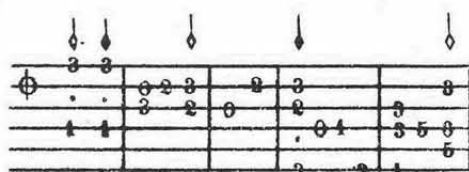
Segundo tono

Musical score for "The Swan" by Camille Saint-Saëns, Op. 20, No. 6. The score is in G major, 3/4 time, and consists of 40 measures. It features a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto" and the dynamics range from "f" (forte) to "f. 7 (= 32)". The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with fingerings and articulation marks.



31. Tiento III

Tercer tono



32. Fantasía XIX

Tercer tono

1. 8 V (= 33 V)
 15
 20
 25
 30
 35
 40
 45
 50

f. 9 (= 34) 55 60
 65
 70
 75 80
 85 f. 9 V (= 34 V) 90
 95
 100
 105

The musical score consists of a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'f. 9 (= 34)' and 'f. 9 V (= 34 V)'. The score is divided into measures, with measure numbers 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, and 105 marked. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

33. Glosa sobre un Kyrie postrero

de una Misa de Josquin que va sobre *Pange lingua*

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50

f. 40 (= 35)

Josquin

f. 40V (= 35V)

Glosa

55

60

65

70

75

80 *f. 41 (= 86)*

85

Josquin

90

95

100

[p]

The musical score is written on a single staff in treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Measure numbers 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, and 100 are indicated above the staff. A dynamic marking of *f. 41 (= 86)* appears above measure 80. A performance instruction 'Josquin' is written above measure 85. A dynamic marking of *[p]* appears below measure 100. The score ends with a double bar line and repeat signs.

34. Tiento IV

Quarto tono

10 f. 14V (= 36V) 15 20

35. Fantasía xx

5 10 15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

f. 12 (= 37)

f. 12V (= 37V)

36. Glosa sobre un Benedictus

de una Missa de Josquin que va sobre *la, sol, fa, re, mi*

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into sections labeled "Glosa" and "Josquin". Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 are indicated. A repeat sign is used at measure 20, with a first ending bracket labeled "f. 13 (= 38)". The score ends at measure 45.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff continues the melody, with a measure marked "55". The third staff continues the melody, with a measure marked "65". The score ends with a double bar line and a final chord. The tempo is marked "f. 13V (= 38V)".

37. Tiento v
Quinto tono

The image displays a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. It begins with a piano introduction in 4/4 time, featuring a melody on a single staff and a bass line on a grand staff. The main vocal melody is written on a single staff, with the piano accompaniment on a grand staff. The score includes measures 1 through 35, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 clearly marked. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics include 'f. 14 (= 39)'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

38. Fantasía XXI

Quinto tono

f. 14 V (= 39 V)

f. 15 (= 40)

39. Fantasía XXII

Quinto tono

0 2 4 2 4 1 2 3 0 2 4 0

10 15

f. 15 V (= 40 V)

20 25 30 35 40 45

f. 16 (= 41)

50

55 60

(4?)

65

70 75

(4?)

80

f. 46 V (= 41 V)

85

90

95

100 105

40. Tiento VI

Sexto tono

10 f. 17 (= 42) 15 20 25 30

41. Fantasía XXIII

Sexto tono

10 f. 17 V (= 42 V)

This musical score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and contains nine staves of music, numbered 15 to 65. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Measure 15 starts with a treble clef and a B-flat. Measure 20 has a measure rest. Measure 25 has a treble clef and a B-flat. Measure 30 has a treble clef and a B-flat. Measure 35 has a treble clef and a B-flat. Measure 40 has a treble clef and a B-flat. Measure 45 has a treble clef and a B-flat. Measure 50 has a treble clef and a B-flat. Measure 55 has a treble clef and a B-flat. Measure 60 has a treble clef and a B-flat. Measure 65 has a treble clef and a B-flat. The score ends with a double bar line and repeat dots.

15 20 25 30 35 40 45 50 55 60 65

f. 48 (=43)

42. Glosa sobre el primer Kyrie

de una Missa de Fevin que va sobre *Ave Maria*

Glosa

f. 18^v (= 43^v)

Fevin

f. 19 (= 44)

55

60

65

70

75

80

f. 10 V. (= 44 V.)

85

Glosa

90

95

100

Fevin

105

110

115 Glosa f. 20 (=45)

120 125

Fevin 130

135 140

43. Tiento VII

Séptimo tono

f. 20 V (=45 V)

15 20

25

44. Fantasía XXIV

Séptimo tono

40

45

50 *f. 24 V (= 46 V)*

55

60

65

70

75

80

85

45. Glosa sobre el «Cum Sancto Spiritu»

de la Missa de Beata Virgine de Josquin

f. 22 (=47)
 Glosa

10
 Josquin
 15
 20
 25
 30
 f. 22V (=47V)
 Glosa
 35
 40

45

50

Josquin 55

60

f. 23 (=48)

65

70

75

Glosa

80

85

Josquin

90

f. 23 V (=48 V)

Musical score for Tiento VIII, measures 95-120. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 95, 100, 105, 110, 115, and 120 are indicated above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

46. Tiento VIII

Octavo tono

Musical score for Tiento VIII, measures 1-5. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated above the staff.

f. 24 (= 49)

Musical score for Tiento VIII, measures 6-10. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 6, 7, 8, 9, and 10 are indicated above the staff.

Musical score for Tiento VIII, measures 11-20. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 11, 15, and 20 are indicated above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

47. Fantasía xxv

Octavo tono

Musical score for Fantasía xxv, Octavo tono. The score is written on a grand staff with two staves. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is in 2/4 time. The score consists of 45 measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 marked. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A specific instruction "f. 24V (=49V)" is present above measure 15. The piece concludes with a final cadence in measure 45.

f. 25 (=50)

50

55

60

65

70

75

80

f. 25 V (=50 V)

85

90

95

48. Fantasía xxvi

Octavo tono

5

10

15

20

f. 26 (=54)

25

30

35

40

45

50

f. 26 V (= 51 V)

55

60

65

70

75

80

85

Detailed description: This is a musical score for a single melodic line, likely for a voice or a single instrument, written on a grand staff (treble and bass clefs). The score consists of eight staves of music, each containing five measures. The measures are numbered 40 through 85. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). There are also some dynamic markings, such as 'f. 26 V (= 51 V)' above measure 55. The score ends with a double bar line and a repeat sign at measure 85.

49. Fantasía XXVII

Va sobre *fa, mi, fa, re, ut, sol, fa, sol, mi, re*

Octavo tono

The musical score for Fantasía XXVII is presented in two systems. The first system includes a guitar introduction with a treble and bass staff, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The introduction consists of a series of chords and single notes, with a final measure marked with a double bar line. The second system begins with a vocal melody in a treble staff, accompanied by a guitar accompaniment in a bass staff. The melody is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60 indicated. A repeat sign is used at measure 27, labeled 'f. 27 (= 52)'. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line.

50. Motete I

Pater noster a quatro

Willaert - Mudarra

L. 3^o f. 1 (=54)

Canto

Vihuela ⁽¹⁾

Pater noster

5 10

15

Pa - ter

20

no - ster qui es in

25

ce - lis; san - cti - fi - ce -

(1) En MI

30 35

tur no - men tu - - um, no - men tu - um;

40

ad - ve - - ni - at re - - gnum tu -

f. 1V (= 54V) 45

um,

50

ad -

55

ve - - ni - at re - gnum

65

tu - um; fi - at uo - lun - tas

70

tu - a, fi - at uo -

75

lun - tas tu - - a, - fi -

80

at uo - lun - tas tu - a, sic - ut in cæ -

f. 2 (=55) 85 90

lo et in ter - - - ra, et

95

in ter - ra, sic - ut in cæ -

100

- lo et in ter - - - - ra.

105

Pa - nem no - strum,

110

pa - nem no - strum,

115 120

pa - nem no - strum quo - ti - di -

f. 2^o V (= 55^o V) 125

a - num, quo - ti - di - a - num

130

da - no - bis ho - di - e, da - no - bis ho -

135 140

- di - e, et di - mit - te no - bis de -

145

bi - ta no - stra, de - bi - ta no -

150 155

- stra, de - bi - ta no - stra sic -

160 f. 3 (=56)

ut et nos, sic - ut et

165

nos di - mit - ti - mus, di - mit - ti - mus,

170 175

di - mit - ti - mus

180

de - bi - to - ri - bus no - stris;

185

et ne nos in - du - cas in ten -

190

ta - ti - o - nem, in ten - ta - ti -

f. 3V (=56V)
195 200

o - nem, et ne nos in -

205

du - cas in ten - ta - ti - o - nem sed

210

li - be - ra nos a ma - lo sed

215

li - be - ra nos a ma - lo, A - men.

51. Motete II

Respice in me, Deus

Gombert - Mudarra

Re spi ce

f. 4 (=57)

Canto

Vihuela ⁽¹⁾

Re -

5 10

spi - ce in me, De - us et mi -

15

- so - re - re me - i qui - a

20

v - ni - cus et. pau - per sum,

(1) En FA#

25

qui - a v - ni - cus et pau -

30 35

per - sum tri -

40 *f. 4V (=57V)*

bu - la - ti - o - nes cor - dis mei

45

mul - ti - pli - ca - te sunt;

50

de ne - ces - si - ta - ti - bus me - is e - rue me

55 60

65

et vi - de hu - mi - li - ta -

70

tem me - - am et la -

f. [5] (=58) 75

bo - rem me - um, et la - bo - rem me -

80

- - um, et

85 90

di - mit - te vni - uer - sa

95

de - li - cta me - a;

100

re - spi - ce i - ni - mi - cos me

105 110

os quo niam mul - ti - pli - ca - ti sunt

f.[5v](=58v) 115

et o de - runt me: cu - sto - di a - ni -

120 125

mam me - am, cu - sto - di a - ni - mam me - am, cu - sto - di

This system contains measures 120 to 125. The vocal line features a melody with eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

130

a - ni - mam me - am et e - ru - e

This system contains measures 130 to 135. The vocal line has a melodic phrase ending with a fermata over the word 'am'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

135

me non e - ru - be - scam quo - niam

This system contains measures 135 to 140. The vocal line continues the melody with a fermata over 'scam'. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

140 145

spe - ra - ui in te,

This system contains measures 140 to 145. The vocal line has a melodic phrase ending with a fermata over 'te,'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

150

spe - ra - ui in te, spe - ra - ui in te.

This system contains measures 150 to 155. The vocal line repeats the phrase 'spe - ra - ui in te' with a final fermata. The piano accompaniment concludes with a series of chords.

52. Motete III de la Cananea

Clamabat autem mulier

Entónase la boz
en la tercera al
tercero traste

Cla - ma - bat au - tem

Canto

Vihuela ⁽¹⁾

f.[8] (=59)

Cla - ma - bat

5 10

au - tem mu - li - er

15

Ga - na - ne - a ad

20 f.[6V] (=59V)

Do - mi - num Je - sum di -

(1) En MI

80

25

cens,

30 35

di - - - cens, di - -

40 f.[?] (= 60)

cens: Do - - mi -

45

ne ad iu ua

50 55

me fi - li Da - vid

f.[7V](=60V) 60

ad iu - ua - me Fi -

65 70

li - a me - - a a de - mo - ni - o

75 *f.*[8](=61)

ve - xa - - tur

80 85

Re spon dens Je - sus a - it - il

90 95 *f.*[8V](=61V)

li: non sum mis - sus

100

ni -

105 110

si ad o - ues que pe - ri - e - runt [de] do -

f.[9] (= 62) 115

mo l - - sra - el at il - la ve -

120 125

- nit et a - do - ra - vit e -

130 f.[9v] (= 62v)

um, Do - - mi - ne ad

140

iu - ua - me, Re - spon - dens Je - sus

145

f. [10] (= 63) 150

a - it il - li: mu - li - er

155

160

ma - gna est

165

f. [10V] (= 63V) 170

fi - des tu - a fi - at ti - bi

175

180

sic - - - ut uis

53. Romance I

Durmiendo iba el Señor

Entónase la vox
en la tercera al
tercero traste

Durmiendo y va el Se
Sus dis ci [pu los] con

Canto

Dur - miendo y -
Sus dis - ci - [pu -

Vihuela (1)

f. [11] (= 64)

- ua el
- los] con

Se - ñor, en v - na na -
él, Que no lo [o] san

15

ue en la mar; Sus dis - cí - pu - los con él,
re - cor - dar. El a - gua, con la tor - men - ta,

20 f. [11V] (= 64V) 25

Que no lo [o] - san re - - cor - - dar.
Co - men - có - - se a le - - uan - - tar.

(1) En SI

30 35

El a-gua, con
Las o-las cu -

f.[12](=65) 40 45

la tor - men - ta, Co - men -
bren la - na - ue, Que la

50

¿ó - sea le - uan - tar; Las o - las cu -
quie - ren a - ne - gar; Los dis - cí - pu -

f.[12V](=65V) 55

bren la na - ue, Que la quie - ren
los con mie - do, Co - men - ça - ron

60 65

a - ne - gar.
de - lla - mar.

54. Romance II

Triste estaua el rey David

Entónase la boz
en la segunda al
tercero traste

Tris tees ta uaelreyda ui
quan do le vi nie ro nue

Canto

Vihuela (1)

f.[13](=66)

8 Tris - tees ta uael
Quan do le vi

rey Da - uid;
nie - ron nue - uas Tris - te y con gran
De la muer - te de Ab -

pas - sion, Quan - do le vi - nie - ron nue -
sa - lón, Pa - la - bra tris - tes de - zi -

uas De la muer - te de Ab - sa - lon,
a, Sa - li - das del co - ra - çon,

de Ab - sa - lon, de Ab - sa - lon, de Ab - sa - lon.
del co - ra - çon, del co - ra - çon, del co - ra - çon.

(1) En FA#

55. Romance III

Israel, mira tus montes

Entónase la voz
en la segunda, al
segundo traste



Canto

Vihuela ⁽¹⁾

mi - ra tus mon - - - tes co - mo es - tán
gre de tus no - - - bles, de tus no -

[f. 14 V] (= 67 V) 10

en - san - gren - ta - - dos
bles yes - for - ça - - dos!

15

De la san - gre de tus no -
¡Ay, do - lor! ¡Co - mo ca - ye -

20 25

(1) En MI

f.[45](=68) 30

- bles de
- ron Va - - -

(#) (♯) (♯) 35

tus no - bles y es_for - ça
ro - nes tan es - ti - ma - - -

40 f.[5v](=68v) 45

dos, y es_for - ça
dos, tan es - ti -

(#) (♯) (♯) 50

- - - dos!
ma - dos!

56. Canción I

Al milagro de la encarnación

Entónase la vox,
en la segunda al
segundo traste va
tañida esta vox

Sin du dar sin du dar

Canto

8 Sin du - dar,

Vihuela (1)

5 (#) (#) f. 16 (= 69) 10

sin du - dar Nun - ca en go - ta

15

cu - po - mar, cu - po - mar, cu - - -

20

po - mar, cu - po - mar

(1) En SOL

25 *f. [16V] (= 69V)* 30

cu - po mar, cu - po

35

mar; Nien cen - te - lla, nien cen - te -

40 *f. [17] (= 70)* 45

lla, nien cen - te - lla, El fue

50

go de do sa - le e - lla; Lo ma - yor

55 60

Nun - ca cu - po en lo me - nor, en lo me - no -

f.[17V](=70V) 65

- - - r.

70 75

Si no Dios en la don - ze - lla, si no

f.[18](=71) 80 Segunda parte

Dios en la don - ze - lla.

85 90

Por qué ar - te, El to do cu - po en la par

f.[18V](=71V) 95

- - - te?

100 105

No se sa - be, no

f. [49] (= 72) 110

se sa - be, no se sa - be, no se sa - be;

115 120

Que el que en el mun - do no ca - be, Que - pa a -

125 f. [49V] (= 72V) 130

llí, No bas - ta ra - zón a - qui, no bas - ta ra -

135

zón a - qui, Si la fé no nos des - par - te.

(#) 30

do; Ar - bo - les que ui - uis, y al fin tan - bién mo -

(#) 35 (#) (#) (#) 40

rís, Per - dien - do a ve - zes tiem - pos y ga -

f.[22 \vee](=75 \vee) 45

nan - do; 0 - yd - me, o - yd me iun -

50 55

ta - men - te Mi box a - mar - ga,

60 *f.*[23](=76) (#)

ron - ca y tan do - lien - te..

59. Soneto I

A la muerte de la Serenísima princesa Doña María nuestra Señora
Va a manera de diálogo

Entónase la box
en la segunda al
tercero traste

Qué llantos son a ques tos.

Canto

¿Qué llantos son a -
Co - mo en los mismos

Vihuela (1)

ques - tos? ¿qué fa - ti - ga Es es
dio - ses, la e - ne - mi - ga Del hom -

10 ta? ¿que tris - te - za es la que ue - o?
brea - sie - je - cu - ta su de - se - o.

15

(#) 20 Mu - rió nues - tra prin - ce - sa, la qual, cre - o, Que fué mas de
Si que la muerte pue - de, se - gún be - o, Ha - zer que lo

(1) En FA#

f. [24] (=77) 25

vir - tud que na - die, a - mi - ga. Pues que es de su po -
 mor - tal el al - ma si - ga.

30 35

- der, de su gran - de - za? A - go - ra

f. [24V] (=77V) 40

to - do le es sin fru - to y ua - no; Des - am - pa -

45

ro - le to - do, al pa - so fuer - te. ¡0, mi - se - ra - ble y

50

frá - gil ser hu - ma - no! ¡0, quan po - ca ze -

55 f. [25] (=78) 60

ni - za en tal tris - te - za la lla

ma y res - plan - dor cla - ro, con - uier - tel

60. Soneto II

Si por amar, el hombre

Entónase la voz
en la prima en
vazio.

Si por a mar el hombre ser a

Canto

f. [25V] (=78V)

Si por a - mar, el
Si un co - ra - çon sen -

Vihuela (1)

5 10

hom - bre ser a - ma - do Me - re - ce y por que
zi - llo y no do - bla - do, Me - re - ce vn a -

(1) En SOL

15 f. [26] (=79)

2. vez 2. vez

rer bien, ser que - ri - do, No sé yo,
mar cier - toy no fin - gi - do, Quán des - di - cha - do,

20

2. vez

no sé yo, por qué
quan des - di - cha - do de - uo

25 (#) (#) 30

soy a - bo - rre - ci - do, Mas sé que
de a - uer si - do, Pues, lo que

35 f. [26V] (=79V) (#) (#)

siem - pre du - ro en es - tes - ta - do.
se me de - ue aun no mean da - do.

40

Y, si por ser - uir siem - pre a por - fí - a Se al -

45 50

can - ça ga - lar - dón de es - tos o - fi - cios, Sin que más me re -

f. [27] (=80) 55 60

pli - ques ni me a - le - - - - - gues, A - ma - me, pues

65

que te a - mo, á - ni - ma mí -

70 f. [27] (=80) 75

- - - a; Quié - re - me, pues te a - do - ro y no me nie -

80 (H) (H) 85

gues El ga - lar - dón de - ui - do a mis ser - ui - - - cios.

61. Soneto III

Por asperos caminos

Entónase la boz,
en la prima al
segundo traste

Por as pe ros ca mi nos

Canto

Vihuela (1)

f.[28](=81)

Por ás - pe -
Mas mal es -

5 10

ros ca - mi - nos soy lle - va - do; A
toy que con la muer - te al la - do; Bus -

15 f.[28V](=81V)

par - te que de mie - do no me mue - uo;
co - de mi vi - uir con - se - jo nue - uo;

20 25

Y si a mu - dar - me a dar un pa - so prue - uo A -
Co - noz - co el me - jor y el peor a - prue - uo 0

(1) En SOL

30

lli por los ca - bellos soy tor na - - - do.
por costumbre mala o por mi ha - - - do.

35 *f.* [29] (= 82) 40

De la o - tra par - te el bre - ue tiem - po

45

mi - o, Y el e - rra - do pro - ce - so de mis a - ños

50 *f.* [29V] (= 82V) 55

y el e - rra - do pro - ce - so de mis a - ños, Mi in - cli - na -

60 65

.cion con quien ya no por - fí - o, La cier - ta muer - te

f. [30] (= 83) (♯) 70

fin de tan-tos da - - ños, Me ha-zen des - cui -

(b) 75 (b) 80

dar de mi, de mi re - me - - dio.

62. Verso I en latin

A la muerte de la Serenísima Princesa Doña Maria Nuestra Señora

Entónase la box en la segunda al tercero traste

Regia

Canto

Vihuela (1)

f. [30V] (= 83V)

Re - gi -
Gor - ri -

5 10

(1) En MI

(#) 15 *f. [34] (= 84)* (#)

a qui me - sto spec - tas ce - no -
pit ac - ci - pi - ter me - li - o - rem ex -

(#) 20

ta - phi - a vul - tu,
a - mi - ne prae - dam

25 30

quid stas quin lar - go
mors io, cru - de - lis!

f. [34V] (= 84V) 35

per - luis im - bre - ge - nas? Oc -
io, ri - ma - que, quæ ra - pis Phi

40 (#) (#)

- ci - dit, oc - ci - di - rem⁽¹⁾ prin - ceps, sed
- li - pus, Phi - li - pus in ter - ris mi -

(1) *Sic.*

45 50 *f. [32] (= 85)*

qua-lem nul - la de - de - runt tem po-ra
hi spon - sus in e - the-re Chris - tus

55 60 (#)

sed qua-lem tem-po - ra nulla da - bunt.
si sors plus pos-set plu - ra da-tu - ra fu - it.

63. Verso II en latin, del quarto de Virgilio

Dulces exuuiæ

Entónase la box
en la segunda al
quarto traste

13

Dul ces ex u viæ

Canto

f. [32V] (= 85V)
(#) (#)

Dul ces e - xu - ui -
Vr - bem pre - cla -
Di - - -

Vihuela (1)

(#) 5 10

æ,
ram,
xit,

dul - ces e - xu - ui -
vr - bem pre - cla -
et os im - pres -

(1) En SOL

15 f. [33] (=86)
(#)

æ, dum fa - ta de - us - que si - ne - bant,
ram sta - tui, me - a mœ - nia ui - di,
sa to - ro, mo - rie - mur in - ul - tæ,

20 25

ac - ci - pi - te hanc a - ni - mam me - que
ul - ta vi - rum pe - nas i - ni -
sed mo - ri - a - mur, a - it. Sic, sic

30

his e - xol - vi - te cu - ris. Vi - xi,
mi - coa fra - tre re - ce - pi, fe - lix,
ju - uat i - re sub um - bras. Hau - ri - at

f. [33V] (=86V) 35 40

vi - xi, et quem de - de - rat
fe - lix, heu ni - mi - um fe -
hau - ri - at hunc o - cu - lis ig -

45

cur sum for - tu - na per e - gi,
lix, si li - to - ra tan - tum
nem cru - de - lis ab al - to

50 *f. [35] (= 87)* 55

et nunc
nun - quam
Dar - da

2. vez 3. vez 60

mag - na mei sub ter - ras i - bit i - ma -
Dar - da - ni - æ te - ti - gis - sent no - stra ca - ri -
nus et nos - træ se - cum fe - rat o - mi - na mor -

(#) 65

go. Di - xe - rat at - que il - lam me - di - a in - ter
næ.
tis.

70 *f. [35V] (= 87V)* 75

ta - li - a fe - rro col - lap - sam a - spi - ci - unt co -

mi - tes en - sem - que cru -

o - re spu - man - tem spar - sas que ma - nus.

64. Verso III en latin, de Horacio

Beatus ille

Entónase la voz
en la segunda al
tercero traste

5	2	3
4	2	2	2	2	2	5
3	2	2	2	2	2	3

Bea tus il le, qui pro

Canto

f. [34] (= 88)

Be - a - tus il -
pa - ter - na ru -

Vihuela (1)

le, qui pro - cul ne - go - ti - is, vt
ra bo - bus ex - er - cet su - is, so -

pri - sca gens mor - ta - li - um,
lu - tus o - mni fe - no - re.

(1) En SOL

65. Verso IV en latin, de Ovidio

Hanc tua Penelope

Entónase la voz
en la prima al
segundo traste

Hanc tu a Pe ne lo pe

Canto.

Vihuela (1)

f.[34Y](=87Y)

Hanc tu - a Pe -
Tro - ia ia -

5 (#) 10

ne - lo - pe len - to ti - bi mit - tit, V -
cet cer - te, Da - na - is in - ui - sa pu -

(#) 15 f.[36](=89)

ly - ses. Nil mi - hi re - scri - bas, at -
el - lis; Vix Pri - a - mus tan - ti to -

20 (#) 25

ta - men ip - se ve - - - ni,
ta - que Tro - ia fu - - - it.

(1) En SOL

66. Soneto IV en italiano

La vita fugge

Entónase la boz
en la prima al
quinto traste

La vi ta fug ge, et

Canto

La vi - ta fug -
E'i ri - mem -

(1) Vihuela

ge, et non se a - rres - ta un ho - ra; Et la mor - te
brar, et l'as - pet - tar m'ac - co - ra Or quin - ci or -

ven die - tro a gran gior - na - te; Et le co - se pre -
quin - di si, che'n ue - ri - ta - te, Se non ch'i ho

sen - te et le pas - sa - te Mi
di me stes - so pie - ta - te, Y

(1) En MI

(#) (#) 30 (#)

dan - no guer - ra, et le fu - tu - re an - co -
sa - rei già di ques - ti pen-sier fo -

(#) 35 40

- ra.
- ra.

f.[37V](=90V) 45 50

Tor - na mia - uan - ti, tor - na - mia -

55 (#)

uan - ti se al - cun dol - ce mai Eb be'l cor

60 f.[38](=94) 65

tris - to; et poi dal - l'al - tra par - te

70

Veg-gio al mio na - ui - gar tur - ba - ti i

(#) (#) 75 (#) (#) (#) f. [38v] (=91v) 80

ven - ti: Veg - gio for - tu - na in por - to,

85

et stan - co o mai il mi - o noc - chier, et rot

90 95

te ar-bo - re et sar - te; E i lu - mi bei, che mi -

f. [39] (= 92) 100

rar so - glio, spen - ti.

67. Soneto v en italiano

Lassato a il Tago

Entónase la box
en la tercera al
quarto traste

Lassato a yl tago

Canto

Vihuela (1)

5 f.[39 V] (= 92 V) 10

Las - sa - to a il Ta - go su do -

15

ra te a - re - ne, su do - ra - te a - re -

(4) 20

ne; Ne piu qual pri - a vol an -

(1) En MI

25 *f.*[40](=93) 30

dar. lu - cen - - te, lu - cen -

35

te, lu - cen - - te; Pos - cia pri -

40 *f.*[40^v](=93^v)

ua - to si a de la ex - ce - len - te Al - -

45 50

ma per - che l'or - be tut - to, per che l'or -

55

be tut - to, per che l'or - be tut - to,

60 *f.*[41](=94)

per che l'or - be tut - to, per che l'or -

65 70

be tut - to ge - - me,

75

per che l'or - be tut - to ge -

f.[41\](=94\)

80

- me, ge - - - me.

68. Soneto VI en italiano

O gelosia d'amanti

Entónase la box
en la prima en
vazío

O Gelosia d'amanti

Canto

(1) Vihuela

5 f.[42](=95) 10

15

0 ge - lo - sía de a - man - ti
0 ser - pen - ti nas - cos - to

20

hor - ri - bil fre - no, Che in un pun - to mi ti - ri et
in - dol - ce se - no Che con tue vo - glie mi - e spe -

25 f.[42 V](=95 V) 30

tien si for - te;
ran - ze[hai] mor - te;

0 so -
Tra fe -

(1) En SOL

35

rel - la di le em - pi - a et cru - da mor - te, Che
li - ce suc - ces - si ad - uer - sa sor - te; Tra

40 f.[43](=96)

con tua vis - ta tur bi il ciel se - re -
so - a - ui ui - uan - de as - pro be - ne -

(#) (#) 45 50

- no: Di qual bo -
- no: Tor - na - ti in

55

ca in - fer - nal nel mon - dous - cis - ti,
giù, non au - men - tar miei ma - li;

60 f.[43v](=96v)

O cru del mos - tro,
in - fe - li - ce pa - u - ra

65 70

0 pes - te de[i] mor - ta - li. Per
ad quid ve - nis - ti? Hor

75

far gli gior - ni miei si os -
non bas - ta - ba a - mor con

f.[44](=97) 80

cu - ri et tris ti?
li suoi stra - - - li?

69. Soneto VII en italiano

I tene al ombra

Entónase la voz
en la segunda al
primer traste

I te ne al om bra de

Canto

I te ne al om -

(1) Vihuela

5 f.[44 Y](=97 Y) 10

bra de gli a - me - ni fag - gi

(1) En SI

15 #

Pas - ciu - te Pe - co - rel - le, ho - mai che'l so - le

20

Su'l mez - zo gior - no [in] driz - za i cal di rag - gi.

70. Villancico I

Dime a do tienes las mientes

Entónase la boz en la segunda al tercero traste

Di me a do tie

Canto

f.[45](=98)

Di - me a

(1) Vihuela

5 10

do tie - nes las mien tes, Pas - tor - ci -

15 (4) f.[45 V](=98 V)

- co des - cuy - da - do, Que se te

(1) En FA#

20

pier - de el ga - na - do,

25

Que se te pier - de el ga - na -

30 f. [46] (= 99) 35

do? Nun - ca

40

duer - mo siem - pre a - fa - no,

45 50

Y an - sí có - mo con fa - ti - gas, Que se

f.[46 ♯] (=99 ♯) 55

me ye - lan las mi - gas En - tre

60

la bo - ca y la ma - no. Quan - ta sol -

65 70

da - da yo ga - no Da - rí - a tris -

f.[47] (=100) (h) 75

te cui - ta - do Por sa - lir

80

de es - te cui - da - do.

71. Villancico II

Si me llaman a mi

Entónase la box
en la prima en
vazio.

Si me llaman

Canto

Vihuela (1)

f. [47V] (= 100V)

Si me

lla - man, a mí lla - man, Que cui - do, que me

lla - man a mí, Que cui - do

(1) En LA

25

que me lla - man a mí,

30

Que cui - do que me

f.[48 V] (=101 V)
35

40

lla - man a mí, Que cui - do que me lla -

45

man a mí, Que

50

f.[49] (=102)

cui - do que me lla - man a mí.

55

Y en a - que - lla sie - rra er -

60

gui - da, Cui - do que me lla - man a mí;

65

70 *f. [49 V] (=102 V)*

Lla - man a la mas ga - rri - da, Que cui - do

75

que me lla - man a mí,

80

Que cui - do que me lla - man a mí.

72. Villancico III

Gentil cauallero

Entónase la boz
en la tercera al
tercero traste

Gentil ca u a lle ro

Canto

f. [50] (=103)

Gen - til ca -

Vihuela ⁽¹⁾

ua - lle - ro, Dé - des - me[a] ho - ra vn be -

so, Si - quie - ra por el

10 (#) 15

f. [50 V] (=103 V)

da - ño que me a - ueys he -

20

(1) En LA

25 (♯)

cho, Si - quie - ra por el

30 35 f. [51] (=104)

da - ño que me a - ueys he - - - cho.

40

Ve - nia el ca - ua -

45

lle - ro, Ve - ni - a de Se - ui -

50 f. [51 V] (=104 V)

lla; En huer - ta de mon - jas

55

Li - mo - nes co - gí - a, Y la

60 65

pri - o - re - sa, Pren - da le

(#) 70 *f. [5 2] (=105)*

pe - dí - a.

75 (#)

Si - quie - ra por el da -

80

ño que me a - ueys he - cho,

85 $f.[52^{\vee}](=405^{\vee})$

Si quie - ra por el

90 da - ño que me a - ueys he - cho.

95

73. Villancico IV

Isabel, perdiste la tu faxa

Entónase la boz en
la tercera al primer
traste y puedese tam-
bien cantar octava arri-
ba, entonandose en la
prima al tercero traste.

Isabel

Canto

Vihuela (1)

$f.[53](=106)$

3 5 7 3 7 5 3 2 0 2 3 5 2

5

10

15

(1) En SOL

f. [53 ♯] (= 406 ♯) 20

Y - sa - bel, Y - sa -

25

bel, Per - dis - te la tu fa -

f. [54] (= 107) 30

xa; [H]é-la, por do va, na - dan-do por el a - gua, por

35

el a - gua;

40 45

[H]é-la, por do va, na

(#) $f.[54 \nabla](=107 \nabla)$ (#) 50

dan-do por el a - gua, por el a - gua.

55

¡Y - sa - bel, la tan ga - rri -

60

- da, Y - sa - bel, la

$f.[55](=108)$ (b) 65

tan ga - rri - - - - - da!

74. Villancico v

Si uiesse e me leuasse

Entónase la boz
en la tercera en el
tercero traste

Si ui es se e me le

Canto

(1)

Vihuela

5 f.[55 V](=108 V) 10

se e me le - uas - se por mi - ña vi - da por
se o Do - min - go

15

mi - ña vi - da, que no gri - da - se

(b)

20 f.[56](=109)

Meo a - mi - go tan ga - rri - do.

(1) En LA

75. Salmo I por el septimo tono

Entónase la voz
en la tercera al
tercero traste

Canto

Ni si Do mi nus e di fi ca

Vihuela (1)

mi - nus e - di - fi - ca - ue - rit
mi - nus cu - sto - di - e rit ci - vi -

f. [56 V] (= 109 V) 10

do - mum, in va - num la - bo - ra -
ta - tem, fru - stra vi -

15

ue - runt qui e - di - fi - cant e - am.
gi - lat qui cu - sto - dit e - am.

(1) En LA

76. Salmo II por el primer tono

Entónase la box
en la prima al
quinto traste,
puedese cantar
octava baxo.

E xur ge qua re ob dor

Canto *f. [5 2] (=110)*
E - xur - ge

(1) Vihuela

qua - re ob - dor - mis, Do - mi - ne, e -

10 xur - ge et ne re - pel - las in

f. [5 7 V] (=110 V.) 15
fi - nem. Qua - re fa - ci - em tu - am a - uer -

(1) En MI

25

tis o - bli - ui - sce - ris in - o -

30

- pie no - - stre et tri -

f.[58](=114) 35

bu - la - ti - o - nis no - - stre.

40

77. Tiento IX para harpa u órgano

Tiento

Talleres de grabado y estampación de música de A. BOILEAU BERNASCONI, Provenza 285 y 287, Barcelona

