

Laúdes y vihuelas: presencias y ausencias en la vida musical del siglo XVI

GONZÁLEZ IMPIERI, María Eugenia / Investigadora independiente – megimpieri9@gmail.com

Eje: Relaciones entre teoría de la música y musicología histórica

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Laúd – Vihuela – Tablaturas – Repertorio – Ediciones.

Resumen

El laúd fue, sin duda, el instrumento por excelencia del Renacimiento. A partir de la segunda década del siglo XV y con la creciente complejidad de la polifonía, logró adaptarse a la nueva textura. Se reveló como instrumento polifónico abriendo el camino al importante repertorio laudístico del siglo XVI y descubriendo su propio lenguaje idiomático que le proporcionó identidad. Lo mismo ocurrió con su instrumento más cercano: la vihuela, que ocupó en España el lugar que el laúd retuvo para sí en el resto de Europa. Los motivos de esta sustitución no han quedado del todo clarificados. Nos ocupamos en este trabajo de la situación de la vihuela en la vida socio-cultural de la España renacentista, su evolución, dispersión posterior de su repertorio y características que la convirtieron en vehículo de un corpus musical único.

El instrumento que vino de Oriente

Creemos necesario comenzar nuestro trabajo con dos citas pertenecientes a musicólogos que han tratado en profundidad el tema que nos ocupa. Adolfo Salazar nos deja una frase contundente: «El siglo XVI fue el siglo del laúd» (1963, p. 363) a lo que John Griffiths agrega: «El laúd fue en el siglo XVI lo que el piano en el XIX o lo que es, actualmente, el reproductor de CD» (2002, p. 92). Nosotros agregamos, a la luz de los últimos años, la enorme cantidad de música que podemos encontrar *on line*.

El 'ud árabe, a partir de su entrada a la península ibérica en el siglo VIII, sufrió transformaciones durante los siglos medievales y llegó al Renacimiento con su forma definitiva, afinación más o menos estable, la primera cuerda simple y cinco órdenes dobles.¹

Se estima que han sobrevivido alrededor de 30.000 trabajos para el laúd e instrumentos afines y por primera vez se produjo una gran difusión de un repertorio que, a partir de la adaptación de la imprenta a la escritura musical, llegó a los incipientes laudistas profesionales, obviamente a las cortes y a una nueva clase de interesados por la música. Especialmente la de un instrumento doméstico que podían estudiar y llevar a sus casas. Nos referimos a una burguesía adinerada en condiciones de comprar un instrumento, libros y pagar un maestro, visto todo esto como una manera de escalar social y culturalmente.

John Griffiths continúa informando acerca de las grandes tiradas emitidas en respuestas a estos *amateurs* e indica que los instrumentos se producían en grandes cantidades. Agrega que, solo en Bologna, se encuentran listas de la producción y venta de más de 1.100 laúdes hacia 1552 (*ibidem* p.89).

Otro dato central para tener en cuenta es el cambio en la ejecución del laúd y de sus instrumentos relacionados. Hacia las últimas décadas del siglo XV, el laúd era utilizado como instrumento monódico. Es decir que, para realizar la polifonía, eran necesarios dos o más instrumentos cada uno realizando una de las líneas de la polifonía. El uso del plectro permitía tocar una sola nota por vez o a lo sumo utilizar cuerdas adyacentes.

Se debe tener en cuenta que la segunda mitad del siglo XV está ocupada por la Escuela Franco-Flamenca, segunda gran escuela polifónica del siglo, que extiende su influencia sobre Italia y Europa en general. Laudistas y vihuelistas no escapan a dicha influencia, evidente hasta bien entrado el siglo XVI. Surge la necesidad del empleo de los dedos para usar polifónicamente los instrumentos de cuerda pulsada. Ambas técnicas, plectro y dedos, coexisten hasta principios del siglo hasta que, definitivamente, permanece la técnica de dedos.

De esta manera, los instrumentos de cuerda pulsada, especialmente laúdes y vihuelas se reconvierten en instrumentos polifónicos capaces de producir la compleja polifonía de la época. Esta etapa está además caracterizada por el auge y la jerarquización de la música instrumental, colocada siempre en un segundo plano durante la Edad Media detrás de la música vocal.

Agregaremos un dato que resulta insoslayable cuando se trata este repertorio: la escritura para laúd y vihuela. Al parecer, no resultaba sencillo escribir polifonía a varias voces para un

¹ Recordamos que con la expresión órdenes dobles nos estamos refiriendo a pares de cuerdas afinadas en ocasiones al unísono y en otros casos, octavadas. Todos los cordófonos pulsados de la época eran encordados de este modo.

solo instrumento. En el caso de la polifonía vocal, cada cantante tenía su *particella* por separado. De modo que se utilizó un sistema que venía ya de muy antiguo: la tablatura. Es decir, indicar por medio de números o letras la posición de los dedos en el diapasón. Respecto de su origen, omitimos ahora más datos que se podrán encontrar en un trabajo de próxima publicación.

Solo diremos que es un sistema práctico que permite reunir, por primera vez, todas las voces de la polifonía en una sola pauta. Fue un gran logro sin duda. Permitía a los músicos hacer las partituras (en tablatura) y a los ejecutantes, aún con poco entrenamiento musical, tocar alguna de las más sofisticadas músicas del período (Griffiths, 1988).²

Tanto el laúd como sus instrumentos relacionados fueron parte fundamental en toda la música que podemos llamar *culta* del siglo XVI. Dentro de los instrumentos afines al laúd se encuentra el instrumento eje de este trabajo: la vihuela [figuras 1 y 2].



Figura 1. Intavolatura de Lauto, libro cuarto. Pavana alla ferrarese, Joan Ambrosio Dalza, f.xxi v (frag.), tablatura italiana (editor: Ottaviano Petrucci, Venecia 1508)

² Durante el siglo XVI se usaron siete tipos de tablaturas: española e italiana con números. La línea más baja representa la 1ª cuerda del instrumento a excepción del vihuelista Luys Milán que invierte la tablatura: la línea más alta es la que representa la primera cuerda. Las tablaturas inglesa y francesa usan letras y en ambas, la línea más alta es la primera cuerda. La tablatura alemana no usa pauta y emplea números y letras. Hay pocos ejemplos de la tablatura napolitana: es igual a la italiana, pero en lugar de usar el 0 para la cuerda al aire, utiliza el n° 1.

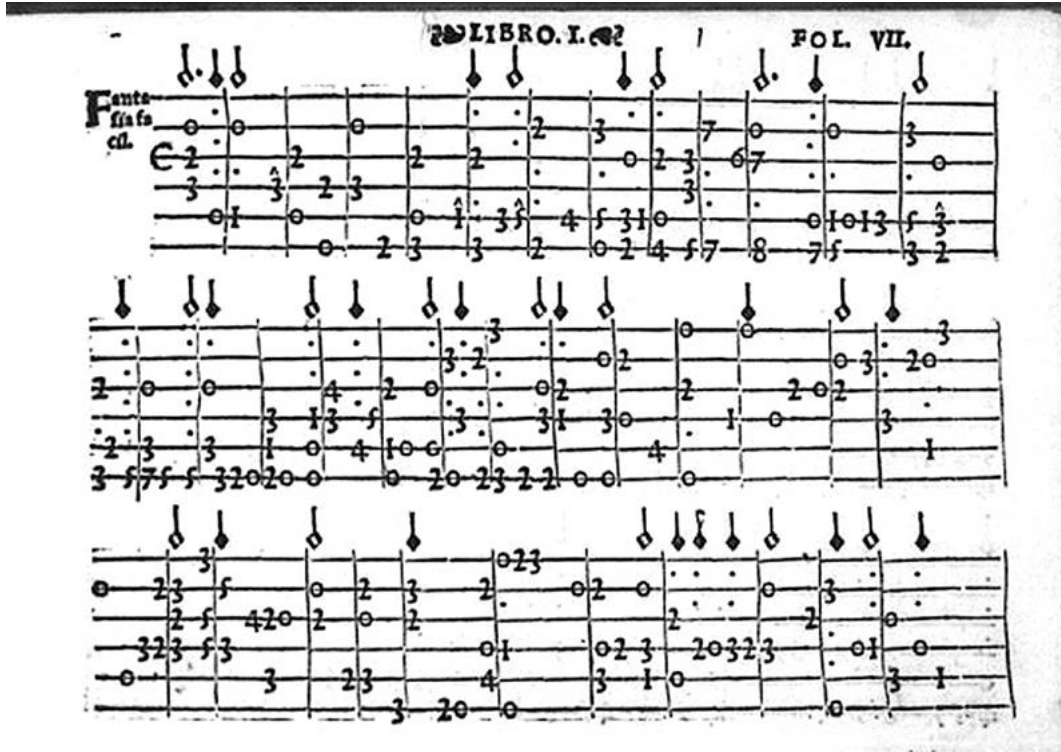


Figura 2. Tres libros de música en cifra para vihuela de mano, fantasía fácil. Libro I, f. VII (frag.) Alonso Mudarra, tablatura española (Ed. Juan de León, Sevilla, 1546)

Vihuela: problemas de identidad

Si quisiéramos dar una definición organológica pero a la vez simple de la vihuela española del siglo XVI, deberíamos decir que es un cordófono compuesto de cuerda punteada, con la primera cuerda simple y cinco o seis órdenes dobles. Según la clasificación de Hornbostel-Sachs, de 1917 vuelta a publicar traducida al inglés en 1961, es un cordófono de tipo laúd por tener mango y cuerdas paralelas a la caja de resonancia.

Para John Griffiths: «el término vihuela se utilizó, en el siglo XV, para designar a todos los instrumentos de cuerda con figura de ocho que podían ser tocados en una variedad de formas: con plectro, con arco o con los dedos» (1999, pp.52-53).

A continuación, señala dos obstáculos principales que dificultan la comprensión del instrumento:

1. Estamos tan ligados a sistemas de clasificación modernos que nos cuesta admitir que un mismo instrumento pueda ser a la vez un violín, una viola o una guitarra.

2. Hemos estado también muy dispuestos a separar las primeras vihuelas en vihuelas de arco y vihuelas de mano, términos que son relevantes si los relacionamos con los propósitos de la construcción específica de los instrumentos que surge a partir de 1490, pero no es pertinente a instrumentos anteriores.

No obstante, desde el siglo XIII, podemos encontrar en la iconografía vihuelas de arco y vihuelas de péñola, es decir, pulsadas con una pluma de ave convenientemente recortada. Tomamos como ejemplo la monumental colección de las Cantigas de Santa María, conservada en cuatro códices. Es la primera colección de música monódica, secular, en notación mensural con textos en galaico-portugués, realizada bajo la dirección de Alfonso X, llamado el Sabio, rey de Castilla y León entre 1252 y 1284.

Se trata de 417 composiciones en honor de la Virgen María. Nos interesa, en este caso, el códice llamado «rico» (J.B.2) que se encuentra en el palacio-monasterio de El Escorial. Presenta una introducción, un prólogo y 406 cantigas ilustradas con 40 miniaturas que constituyen una de las más completas fuentes organológicas de la Edad Media. Podemos apreciar una colección de instrumentos medievales entre los cuales encontramos vihuelas de péñola y de arco [figura 3 y 4].



Figura 3. Vihuelas de péñola, Cantiga 140. Códice Rico, T. j,1. *Segundo códice de las Cantigas en Loor de Santa María.* Monasterio del Escorial siglo XIII.



Figura 4: Vihuela de arco, Cantiga 100. Códice Rico, T. j,1. *Segundo códice de las Cantigas en Loor de Santa María.* Monasterio del Escorial siglo XIII.

Como dijimos más arriba, la creciente complejización de la polifonía determinó el paulatino abandono del plectro mientras que la ejecución con arco se centró en otro tipo de instrumentos como las violas o liras *braccio*.

A fines del siglo XV, en la corte de Isabel y Fernando se hace una primera mención a la vihuela de mano ya en su forma renacentista. Los primeros vihuelistas al servicio de los reyes fueron Alonso de Baena (ca. 1504) y Lope de Baena (ca. 1506). Algunas de sus composiciones aparecen en el *Cancionero de palacio* y en el *Cancionero de Barcelona*. Además, son mencionados en las nóminas de pago de Fernando el Católico Diego de Medina y Diego de Carrión (Pajares Alonso. 2010, p.108). Es posible afirmar entonces que, a la publicación del primer libro impreso de música para vihuela en 1536, ya existía una larga tradición relacionada con el instrumento en la península.

El laúd ausente

Mientras el laúd se extendía por toda Europa y se convertía en el instrumento más representativo del Renacimiento, la vihuela ocupaba su lugar en España. Es curioso constatar que se toca el laúd en España hasta la segunda década del siglo XVI. La llegada de Carlos I de España es significativa ya que organizó su corte de acuerdo con la tradición borgoñona heredada de su abuela paterna, María de Borgoña. En el séquito de Carlos venían laudistas y en España el llaman al laúd «vihuela de Flandes».

Algunos autores han visto en esto un rechazo o una negación a reconocer el laúd. La explicación más simple y que se dio como válida durante mucho tiempo fue que, en una sociedad fuertemente religiosa y obsesionada por la limpieza de sangre, se veía al laúd como un instrumento «demasiado musulmán».

Curt Sachs escribió que el laúd «nunca fue popular en España» (1940, p.53) y Gustav Reese remarcaba que «los españoles, después de llevar el laúd desde oriente al resto de Europa, eligieron desarrollar la guitarra. Los motivos no están claros» (2006, p. 620).

Diana Poulton en su artículo *The Lute in Christian Spain* de 1977 pone en tela de juicio estas opiniones. Enfatiza que, a medida que los cristianos recuperaron el control, la cultura hispánica no rechazó los productos culturales ni las contribuciones de la cultura árabe en la vida cotidiana. Se pregunta por qué el laúd debía ser elegido para ser excluido. Este pasaje lo comenta Antonio Corona Alcalde en su libro del mismo nombre *El laúd en la España cristiana* (2014, p.8). Destaca además la abundante presencia del laúd en la iconografía española y en

las fuentes literarias como el *Poema de Alfonso Onceno* de Rodrigo Yañez de Logroño de 1348.

El laúd yuan tanniendo
estormento falaguero
la viuuela tañendo
el rabé con el salterio.

Y Juan Ruiz, arcipreste de Hita, realiza en el *Libro del buen amor* una de las mayores enumeraciones de instrumentos de la literatura medieval española.

Allá sale gritando la guitarra morisca
de las bozes agudas e de los puntos arisca
el corpudo laúd que tiene punto a la trisca
la guitarra latina con esos se aprisca.

Como se ve, coexistían laúd y vihuela y esto seguramente continuó en el siglo XVI. Es cierto que no se publicaron en España libros para laúd y sí los libros para vihuela. A partir de la segunda mitad del siglo XV circulaban manuscritos con obras en tablatura especialmente italianos pero que contenían obras de autores de toda Europa. Creemos que los vihuelistas tocaban también el laúd y en este punto deberíamos volver al tema de las clasificaciones rígidas.

La categoría vihuela incluía seguramente al laúd y tal vez no hacía falta especificar si se tocaba uno u otro instrumento teniendo en cuenta que compartían técnica y repertorios.

Con respecto a esto último hay que considerar que aún no existía un repertorio específico para estos instrumentos, repertorio que se irá configurando en las dos primeras décadas del siglo XVI pero que ya se insinúa en los manuscritos que circulaban desde la segunda mitad del siglo XV.

Ya hemos destacado que la música «importante» durante la larga Edad Media era la vocal. Esto era especialmente válido para las obras religiosas, especialmente las litúrgicas, cuya función era llevar las palabras a Dios. De ahí que no se permitiera instrumentos dentro del templo a excepción del órgano.

No obstante, a partir de las dos escuelas polifónicas del siglo XV, la de Borgoña y la ya mencionada Franco Flamenca, surge la forma vocal secular que será la más relevante durante el primer Renacimiento musical hasta la llegada del madrigal: la *Chanson* francesa que se difunde en toda Europa con su nombre sin traducir.

Los más relevantes compositores de las escuelas componen *chanson* y laudistas y vihuelistas intabulan una enorme cantidad de estas obras que van a constituir junto a las danzas, *ricercari* y posteriormente fantasías, el primer repertorio para laúd y vihuela absolutamente original y novedoso.

La producción para vihuela comprende intabulaciones de *chanson*, «diferencias» (es decir variaciones) tientos, glosas (ornamentaciones) sonetos y canciones en donde la vihuela oficia de instrumento acompañante.

Los libros de los «7 famosos vihuelistas» del siglo XVI publicados entre 1536 y 1576, son los siguientes: 1) *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro*. Luys Milán, Valencia, 1536. 2) *Los seis libros del delfín de música en cifras para tañer vihuela*. Luis de Narváez, Valladolid, 1538. 3) *Tres libros de música en cifras para vihuela*. Alonso Mudarra, Sevilla, 1546. 4) *Libro de música de vihuela intitulado Silva de sirenas*. Enriquez de Valderrabano, Valladolid, 1547. 5) *Libro de música de vihuela*. Diego Pisador, Salamanca, 1552. 6) *Libro de música de vihuela intitulado Orphenica lyra*. Miguel de Fuenllana, Sevilla, 1554. 7) *Libro de música en cifras para vihuela intitulado El parnaso*. Esteban Daza, Valladolid, 1576.

Hay que mencionar además algunos manuscritos hallados en las últimas décadas del siglo del siglo anterior como por ejemplo *Ramillete de flores*, una colección de diez piezas encontradas por el musicólogo Juan José Rey y copiado, al parecer, diecisiete años después de la publicación del último libro de vihuela, los que prueba la vihuela seguía siendo un instrumento popular aún en una fecha avanzada del siglo.

Es interesante mencionar al llamado *Manuscrito de Simancas*, colección descubierta por el musicólogo y vihuelista Antonio Corona Alcalde en el Archivo General de Simancas, Casa y Sitios Reales publicado en *The Lute*, revista de la *English Lute Society* en 1986. Como último ejemplo citamos el *Manuscrito Barbarino*, encontrado por John Griffiths en la Biblioteca Jagiellonska de Cracovia, colección probablemente recopilada en Nápoles.

Queda mucho que decir sobre la vihuela de mano en España, lo que aquí presentamos es un abordaje preliminar. No entramos en el análisis técnico y estilístico del repertorio, tampoco en el contenido de cada libro que difiere según el objetivo del autor. Por ejemplo, *El maestro*, libro didáctico que contiene obras cuidadosamente graduadas en orden de dificultad para un principiante autodidacta, *Los seis libros del delfín de música*, de Luis de Narváez, muestra que estamos ante un hábil polifonista y así podríamos hablar de las características de cada obra.

Y también queda pendiente observar la situación social de cada uno de los autores. Griffiths considera que la vihuela representa un microcosmos dentro del gusto musical español y se

basa en la observación de que los vihuelistas formaban un corte transversal en la sociedad (1998, p.70).

Luis Milán fue miembro de la corte del Duque de Calabria y Germana de Foix, se consideraba un perfecto cortesano, autor no solo de su libro de vihuela sino también de la versión del *Cortegiano* de Baladassare de Castiglione en 1561. Publicó también el *Libro de motes* de 1535 en donde presenta juegos y actividades recreativas para la corte.

Luis de Narváez sirvió en la corte de Castilla como músico de cámara y acompañó al príncipe Felipe, luego Felipe II, en su primer viaje europeo. Diego Pisador fue un aficionado cuya falta de formación musical es evidente en su libro de vihuela. Esteban Daza perteneció a una familia de Valladolid con poder económico, primero de trece hijos y no tuvo que trabajar para ganarse la vida. Y de este modo podríamos continuar con los demás vihuelistas provenientes de distintos niveles sociales, algunos profesionales y otros aficionados

Restaría hacer una brevísima mención acerca de la vihuela fuera de España. La primera evidencia del instrumento en Italia se asocia con quien fue llamada «la primera dama del Renacimiento»: Isabella d'Este, marquesa de Mantua. Al parecer, fue alumna de laúd de Angelo Testagrossa, laudista de quien sabemos muy poco pero que estuvo en Mantua en algún período de su vida. En la corte de Isabella actuaban Marchetto Cara y Bartolomeo Tromboncino, intérpretes de laúd y de otros instrumentos. Fueron autores de *frottole*, forma musical previa al madrigal que tuvo una gran divulgación popular.

La vihuela y su repertorio viajaron a América. En un principio en manos de aficionados y tal vez aventureros que buscaban un mejor futuro en tierra de Indias. Hay datos de vihuelas en los barcos como por ejemplo un comentario del Bartolomé de las Casas: «Y hobo un hombre, de los que vinieron en el viaje del comendador mayor Nicolás de Ovando que al son de una *vihuela* hacía su yegua bailar o hacer corvetas o saltar» (1875, p.51).

Y continúan las referencias a la vihuela: habla de un vecino de La Española, Diego de Nicuesa, quien había venido para poblar la ciudad de Portobelo. Naufraga y lo primero que salva es su vihuela recamada en oro y con incrustaciones de piedras preciosas. Las Casas lo define como «persona muy cuerda y graciosa en decir, gran tañedor de vihuela».

Otro testimonio tragicómico referido por Bernal Díaz del Castillo relata los postreros momentos de un tal licenciado Ponce de León en la ciudad de Méjico hacia 1550:

Oí decir á ciertos caballeros que se hallaron presentes cuando cayó malo, que como Luis Ponce era músico y de suyo regocijado, por alegralle le iban á tañer con una vigüela y á dar música, y que mandó que le tañesen una baja, y con los piés estando en la cama hacia sentido en la boca y los meneaba hasta acabarla, y acabada, perdió el habla, que fué todo uno.

Pues como fué p. 208 muerto y enterrado de la manera que dicho tengo, [...] (Díaz del Castillo, 1863, p.208).

De modo que el tránsito del Sr. Licenciado estuvo acompañado de una vigüela. Y aquí encontramos las distintas grafías del nombre del instrumento: vihuela, vigüela, bigüela, o viuela, en general en manos de «hijosdalgos» llegados a América a hacer fortuna.

Hacia 1529 llegan a Nueva Cádiz, Venezuela, 15 vihuelas traídas por Juan Antonio Piccolomino y Luis Lampignan (comerciantes italianos) así como llegaban a Nueva España o al Alto Perú «mazos» de cuerdas para vihuela.

Pero esto es otra historia, así como la mención hacia los tres únicos ejemplares de vihuelas del siglo XVI conservados: dos en Europa y uno en América. Del mismo modo es otra historia la manera en que, una vez desaparecida la vihuela de mano del siglo XVI, su nombre perduró en numerosos instrumentos americanos, entre ellos la guitarra clásica de seis cuerdas a la que el gaucho de la campiña bonaerense llamaba vihuela.

Referencias

- Corona Alcalde, A. (2014). *El laúd en la España cristiana*. Madrid, España: Sociedad de la vihuela, el laúd y la guitarra.
- De las Casas, B. fray (1875). *Historia de las Indias* tomo III. Madrid, España: Imprenta de Miguel Ginesta (original publicado en 1527-1547).
- Díaz del Castillo, B. (1863). *Verdadera Historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España. T.III*. Madrid: España: Imprenta de Tejado.
- Griffiths, J. (2002). The lute and the polyphonist. *Study Musicali* 31 (1), 89-108.
- Griffiths, J (1988). La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español. *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 4 (1-2),-59-78.
- Pajares Alonso, R. (2010). *Historia de la música en seis bloques, cuarta época, Renacimiento*. Madrid, España: Visión Libros.
- Poulton, D. (1977). The lute in christian Spain. *The lute*, 6, 34-49.
- Reese, G. (2006). *La música del Renacimiento*. Madrid, España: Alianza.
- Sachs, C. (1947). *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires, Argentina: Centurión
- Salazar, A. (1982). *La música en la sociedad europea, tomo I: desde los primeros tiempos cristianos*. Madrid, España: Alianza.