

CICLO DE MIÉRCOLES

---

# EL SIGLO DE ORO: OTROS DESCUBRIMIENTOS

marzo 2008



Fundación Juan March

# CICLO DE MIÉRCOLES

---

## EL SIGLO DE ORO: OTROS DESCUBRIMIENTOS

marzo 2008

Fundación Juan March

# ÍNDICE

---

- 5    Introducción
- 22   Primer concierto (5-III-2008)
- 36   Segundo concierto (12-III-2008)
- 48   Tercer concierto (26-III-2008)

Introducción y notas  
**Pepe (Juan José) Rey**

Los conciertos de este ciclo se transmiten  
en directo por Radio Clásica, de RNE.

*El Renacimiento, movimiento cultural que supuso la reivindicación de la Antigüedad clásica como ejemplo a imitar, tuvo en la música algunos problemas: el mayor de todos era el hecho de que así como en arquitectura, escultura, incluso pintura y, por supuesto, en las letras los renacentistas tenían egregios ejemplos antiguos, algunos recién descubiertos tras siglos de olvido, la música práctica de la Antigüedad había desaparecido casi por completo, y los pocos ejemplos que fueron capaces de reconstruir eran tardíos e insuficientes.*

*Durante la época del Renacimiento la música europea se caracterizó por su homogeneidad, por la internalización del repertorio y por el constante viaje de músicos y de obras por toda Europa, lo que facilitó extraordinariamente el consumo musical, viniera de donde viniera. Y otra característica de la música de este tiempo fue la incorporación escrita de los instrumentos musicales y la constitución de un repertorio exclusivo para ellos. España, por supuesto, terminada la Reconquista y recién descubierta América, participó activamente en ambos supuestos.*

*En estas ideas se basa este ciclo, dedicado a la música instrumental practicada en España, o en las zonas europeas de su influencia, en el siglo XVI. Aunque desde los tiempos del insigne musicólogo francés Henri Collet y su libro sobre el misticismo musical español (1913) la música española del Siglo de Oro se centraba casi exclusivamente en la polifonía religiosa, hoy, sin negar los excelsos logros de Morales, Guerrero o Victoria y otros muchos, reivindicamos los no menos interesantes logros de los vihuelistas y guitarristas, los tañedores de tecla y otros músicos de instrumentos, a solo o en compañía. No hay contradicción entre los dos grandes géneros musicales, el vocal y el instrumental: además de que colaboraron múltiples veces, bien acompañando los instrumentos a las voces, sustituyéndolas o alternándose con ellas, está el hecho de que los compositores para instrumentos, ante las carencias de un repertorio aún incipiente, basaron muchas de sus obras en la glosa, variación o simplemente transcripción de obras vocales a sus instrumentos. Y no sólo las profanas, sino también las religiosas.*

*Muchas de estas prácticas de traslado de obras vocales a instrumentales se hicieron sin necesidad de escribirlas, por lo que algunas nos han llegado con claridad, pero otras, las más, hemos de adivinarlas: gracias a los tratadistas de la época, y a los investigadores actuales, podemos arriesgarnos a imaginarnos cómo sonaban muchas obras vocales en contextos instrumentales. De todo ello hay ejemplos sobrados en este ciclo.*

## LOS NACIMIENTOS DEL RENACIMIENTO

En 1830 Honoré de Balzac describe las cualidades de la protagonista de una de sus novelas, *El baile de Sceaux*, afirmando que “discutía con soltura sobre la pintura italiana y flamenca, sobre la Edad Media o sobre *la Renaissance*”. Es la primera vez que esta palabra aparece escrita con intención de designar el período histórico que sucede a la Edad Media. Si Balzac la utiliza es, ciertamente, recogiendo o reflejando un uso entre sus contemporáneos, al menos en ciertos círculos cultos, pero no parece que la tradición arranque de mucho más atrás. A partir de esas fechas el término –escrito en francés por autores tanto alemanes como ingleses– irá extendiendo su uso y se verá consagrado por las obras fundamentales del suizo Jacob Burckhardt (1818-1897), *La cultura italiana del Renacimiento* (1860) e *Historia del Renacimiento en Italia* (1867). Hoy día es moneda de uso tan común, que sirve para adjetivar cualquier fenómeno ocurrido en una época de límites imprecisos entre los siglos XIV y XVII. El prestigio actual del término es innegable, como muestra gráficamente la expresión “hombre del Renacimiento”, elogio reservado a personalidades de amplios y profundos saberes. Nótese, por el contrario, que el adjetivo “medieval” aplicado a una persona equivale a un verdadero insulto, porque implica que es anticuado, oscurantista, dogmático y las lindezas que cada cual quiera añadir. Semejante contraste es, sin duda, el afloramiento de una conciencia colectiva que, por muy arraigada que esté, no se corresponde muy exactamente, sin embargo, con lo que hoy día podemos conocer de aquellas épocas.

Mucho antes de que la etiqueta “Renacimiento” impusiera su vigencia en los manuales de historia, los elementos que se asocian a ella ya habían ido haciendo su aparición. Fue Francesco Petrarca (1304 - 1374) quien en principio puso más empeño en señalar unos cortes claros en el devenir temporal. Admirador de los esplendores romanos, puso como final desdichado de aquellas gloriosas *historiae antiquae* el advenimiento del cristianismo como religión del

imperio (siglo IV). El consiguiente declive de las *historiae novae* producidas a partir de aquel momento habría alcanzado su grado ínfimo con el traslado de los papas a Avignon, calificado como un nuevo “cautiverio de Babilonia”. En 1341 Petrarca –nacido en Arezzo y criado en Avignon– recibió el título de ciudadano romano en una pomposa ceremonia en la que se le impusieron el *cappello*, la corona de laurel y la diadema, y en la que pronunció un largo discurso animando a los romanos a recuperar las costumbres que habían hecho grandes a sus antepasados. Envueltos en tanta admiración por la cultura clásica, sincera sin lugar a dudas, se camuflaban, evidentemente, intereses políticos y un marcado afán por demostrar que las cosas habían cambiado y que los siglos de oscurantismo y barbarie se habían acabado. En este empeño Petrarca no estaba solo, sino que lo acompañaban Bocaccio, Giotto, Simone Martini y otros escritores y artistas del entorno de la corte napolitana del rey Roberto I (1309–1343). Desde la perspectiva de los siglos sorprende la dura-dera eficacia de aquellos primeros mensajes publicitarios, porque a partir de ellos el milenio comprendido entre el emperador Constantino y el propio Petrarca se convirtió en esa Edad Media oscura, magmática, polvorienta y miserable, cuya imagen básica pulula por el subconsciente colectivo, a pesar de que ya no se le niegue la consecución de bastantes logros artísticos, literarios e, incluso, sociales.

La idea fundamental que se intenta manifestar con el término Renacimiento es que en aquella época volvieron a tener vigencia los ideales culturales y estéticos propios de la Antigüedad grecorromana, que habrían sido arrumbados y olvidados por completo durante el milenio anterior. En los últimos decenios no han faltado historiadores que han puesto en cuarentena el valor pretendidamente absoluto de semejante afirmación (Jaques Heers, *La invención de la Edad Media*, 1992), denunciando la existencia de leyendas infundadas –por ejemplo, la de los terrores del milenio– e ideas preconcebidas encaminadas al desprestigio de la Edad Media para aumentar el brillo del Renacimiento. Si es innegable que en algunos aspectos –la escultura, por ejem-

plo- el descubrimiento de obras clásicas marcó un punto de cambio y renovación, también lo es que en otros campos los hombres del Medioevo habían conservado, estimado y transmitido numerosos saberes de la Antigüedad. Filósofos como Aristóteles o poetas como Virgilio y Ovidio no eran de ninguna manera personas desconocidas cuando aparecieron los primeros humanistas. La consideración de “renacimiento” para todos estos saberes tendría sentido únicamente y en todo caso como referencia a un nuevo modo de posar la mirada sobre ellos. De cualquier manera, no es este el momento ni el espacio oportunos para divagar sobre asuntos generales, aunque sí resulta necesario plantear la revisión concretándola en los aspectos musicales. Dicho de modo más directo: ¿Hasta dónde es adecuado y congruente aplicar el adjetivo “renacentista”, como suele hacerse habitualmente, a las músicas que se practicaron durante los siglos XV y XVI? ¿Cuánto deben éstas a las fuentes clásicas, que no les haya llegado a través de los cauces de transmisión medievales, y cuáles son las innovaciones que no deben nada a la Antigüedad?

No deja de ser sorprendente que los manuales de historia de la música señalen los comienzos del periodo renacentista en autores como el inglés John Dunstable (c. 1380 – 1453) o los francoflamencos Guillaume Dufay (1397 – 1474) y Gilles Binchois (1400 – 1460), cuya formación se produjo geográficamente muy lejos de los centros culturales italianos y varias generaciones después de Petrarca. La técnica de composición empleada por estos autores y los que les siguieron, como es de sobra conocido, era la polifonía contrapuntística, un invento auténticamente medieval, que se encontraba en un estadio avanzado tras 400 años de evolución y perfeccionamiento. Los historiadores hablan de seis generaciones de compositores francoflamencos, entre los que sobresalen los nombres de Johannes Ockeghem (c. 1425 – 1497) y Josquin Desprez (c. 1440 – 1521). La polifonía será el molde característico de la música compuesta hasta 1600, y su producto más importante y abundante será la música litúrgica. En ese campo, desde luego, es difícil rastrear alguna sombra de la



herencia clásica grecorromana. Por el contrario, lo que los humanistas abanderados de la renovación proponían era algo muy distinto. Vittorino da Feltre (1378 – 1448), por ejemplo, que abrió en Mantua una escuela para la educación de los hijos de los nobles, incluía entre las enseñanzas obligadas también a la música en sus vertientes teórica y práctica. Para el estudio teórico se basaba en el tratado de Severino Boecio (480 – 525), el mismo que había servido de base a toda la especulación musical medieval, aunque seguramente su lectura difería de la de los teóricos medievales o destacaba aspectos distintos. Vittorino poseía, además, manuscritos de los tratados de Quintiliano y Bacchius, pero la falta de un texto fiable y de interpretaciones expertas impedía que su conocimiento fuera completo. En la otra vertiente, la práctica que imponía a sus alumnos consistía en el canto solista acompañado de la *lira da braccio*, instrumento de arco con el puente plano, lo que permitía u obligaba a frotar simultáneamente todas las cuerdas produciendo acordes. Esta clase de *lira*, que aparece representada por doquier en manos de Orfeo o de Apolo, fue el instrumento preferido por los humanistas, que creían recuperar en él prácticas ancestrales, sin ser conscientes de que el uso del arco había hecho su entrada en Occidente desde la lejana India a través de los árabes hacia el año 1000 y era, por tanto, totalmente ajeno a la cultura grecorromana. Si las intenciones eran “renacentistas”, los medios empleados y, posiblemente, los resultados obtenidos guardaban aún muchas semejanzas con el mundo medieval del que pretendían distanciarse. Por otra parte, la dedicación de los humanistas a este género de canto improvisado sobre los acordes de la lira –del que no nos ha quedado ningún ejemplo escrito debido, precisamente, a su carácter improvisado– puede ser la causa de que durante muchos decenios del siglo XV no se registre ninguna obra compuesta por un autor italiano. El divorcio entre la línea preconizada por los humanistas italianos y la evolución de la polifonía seguida por los francoflamencos es, por tanto, casi total. Sin embargo, sólo a la primera, cuyo resultado sonoro desconocemos casi por completo, se le podría aplicar el adjetivo “renacentista” con alguna propiedad.

La recuperación de los tratados clásicos sobre la música y de los escasos ejemplos de música escrita conservados que podrían ilustrar la práctica antigua siguió un lento proceso que se prolongó desde mediado el siglo XVI hasta bien entrado el XIX. Tras algunas ediciones significativas pero de escaso contenido (Gioseffo Zarlino, 1558; Vincenzo Galilei, 1581) y alguna superchería, como la del jesuita Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650), hay que esperar hasta la magna obra del danés Marc Meibom, *Antiquae Musicae auctores septem, graece et latine* (Amsterdam, 1652) para ver reunido un corpus significativo. Eso quiere decir que la influencia directa de las fuentes clásicas recuperadas, teóricas o prácticas, en la creación y desarrollo del estilo renaciente llegó muy tarde y, por tanto, fue nula o muy escasa. Incluso, como aparente *boutade*, podría afirmarse que, antes al contrario, el conocimiento de estas fuentes marcó el final del periodo renacentista y contribuyó al alumbramiento del que después se llamaría “barroco”.

Con todo, es cierto que algunas ideas provenientes del mundo antiguo tuvieron una influencia efectiva en el desarrollo de la música de aquella época. Progresivamente se fue generalizando la aspiración a recuperar los valores y los efectos que, según los testimonios de algunos escritores, había conseguido la música en los tiempos antiguos. Tales ideas se encerraban no en tratados estrictamente musicales, sino en escritos filosóficos o literarios como el *Timeo*, de Platón, o el *Sueño de Escipión*, de Cicerón, sobre todo en la versión comentada por Macrobio, textos que tampoco fueron desconocidos en la Edad Media. Los círculos intelectuales y las academias debatieron sobre el poder de la música como fundamento del macrocosmos y su influencia en el microcosmos, en los afectos humanos. Los compositores se esforzaron por dotar a sus obras de una expresividad que conmoviera al oyente hasta el punto de hacerle sentir y actuar más allá de su voluntad. Para ello utilizaron toda clase de recursos, desde los extramusicales como la retórica o la prosodia, hasta los más propios como la armonía o el cromatismo. El grupo francés de La Pléiade, capitanea-

do por Pierre Ronsard (1524 – 1585) y Joachim du Bellay (1522 – 1560), se propuso renovar las relaciones entre poesía y música tras estudiar minuciosamente los poemas y los tratados antiguos de prosodia y métrica. Los experimentos de Nicola Vicentino intentando recuperar los géneros diatónico, cromático y enarmónico dieron nuevas armas al madrigal para aumentar su capacidad descriptiva y expresiva. Su influjo es palpable en Ciprian de Rore, Orlando de Lasso, Luca Marenzio, Luzzasco Luzzaschi y, sobre todos ellos, en Gesualdo da Venosa. Aunque por caminos distintos, los debates planteados por la *Camerata* reunida en Florencia en casa de Giovanni Bardi buscaban también objetivos parecidos. La aportación más valiosa de los músicos intervinientes fue el tratado de Vincenzo Galilei *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), verdadero manifiesto del grupo. En él se declara la supremacía de lo antiguo, basada en el respeto a la forma y el significado de las palabras, y se deduce que el estilo fundamental debe ser la monodia, el canto a una voz sola, con acompañamiento instrumental, censurando a la polifonía por enturbiar la comunicación de las palabras. En España, en ciudades como Salamanca o Madrid, también se debatió apasionadamente sobre estos asuntos, como testimonia Vicente Espinel en su *Marcos de Obregón* (1618).

De todo este apresurado resumen debemos extraer alguna idea conclusiva: la polifonía, considerada habitualmente como el estilo más representativo del Renacimiento, resulta ser la manifestación menos estrictamente renacentista de aquella época, porque utiliza una técnica de invención medieval y es esencialmente contraria a los ideales expresivos del clasicismo. Por esa razón fue rechazada por muchos humanistas. La paradoja se completa con esta otra: la plasmación práctica de los ideales renacentistas a través de la monodia acompañada marcó el final del Renacimiento. Sería pretencioso e inútil intentar cambiar desde aquí un término consagrado por dos siglos de uso (nuestro lenguaje está cada día más lleno de palabras en las que etimología y semántica se dan de tortas), pero al menos hagamos un esfuerzo por separarnos del tópico y sopesar por un momento el valor real

de los nombres, que son –*nomina nuda tenemus*– lo único de la realidad totalmente nuestro.

## NOVEDADES INSTRUMENTALES

Una de las novedades musicales más interesantes que se produjeron en los siglos XV y XVI fue la consolidación de unos géneros musicales específicamente escritos para los instrumentos. Para ello fue necesaria la simultánea consolidación técnica de unos tipos organológicos capaces de desarrollar un lenguaje polifónico, a solo o en grupo, que era el modo característico de la música de la época. Por sorprendente que ahora nos parezca, existía entonces una conciencia general de que los instrumentos musicales utilizados tenían su origen en la época clásica. La lectura literal de las obras mitológicas junto a una traducción *sui generis* de los términos antiguos permitía afirmar sin margen de duda que “Mercurio hizo la vihuela y diósel a Orpheo, porque era muy estudioso en la música” (Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, 1555). Más aún, se podía añadir sin rebozo que Pitágoras, Platón y Aristóteles habían sido grandes tañedores de vihuela “y aun algunos, después de viejos, la empezaron a aprender, como de Sócrates refiere Cicerón, que en la postrera edad aprendió a tañer vihuela” (Enríquez de Valderrábano, *Silva de Sirenas*, 1547). La confianza en los valores únicos de la Antigüedad era tal y la desconfianza en cualquier otra marca de origen era tan cerrada, que eruditos de la categoría de Sebastián de Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana*, 1611) se obcecaban buscando en un forzadísimo latín o griego la etimología del arabísimo “laúd”, “...a *laudandis heroibus*, porque se cantan a él los romances, conviene a saber, las hazañas de los reyes y príncipes. Yo pienso ser nombre derivado del griego, y que está corrompido de *halieut*: quitámosle la A y diximos leud y laúd; y díxose assí por la forma que tiene de la varquilla de los pescadores, que es corta y ventricosa.” Tan irrefutable fue la fuerza publicitaria desencadenada por los promotores del Renacimiento, que consiguió colocar delante de los ojos de sus contemporáneos un velo que les impedía ver tal como eran las cosas más cercanas y evidentes.

La realidad era muy otra. La simple etimología de “laúd” conduce directamente al mundo árabe, como “albugue”, “rabel”, “atabal”, “añafil” y tantos otros instrumentos incorporados al *instrumentarium* cristiano a lo largo de la Edad Media. El siglo XV fue una época de transformaciones en muchos de estos tipos organológicos medievales, para adecuarlos a unas funciones musicales cada vez más exigentes, tarea continuada en el XVI. Los autores de tales transformaciones, que en muchos casos equivalen a verdaderos inventos, tampoco fueron antiguas divinidades ni personajes míticos, sino humildes artesanos casi siempre anónimos que, en contacto con los músicos tañedores, fueron experimentando nuevas técnicas hasta conseguir resultados satisfactorios. En este terreno, mejor que hablar del re-nacimiento de asuntos del pasado hay que referirse a verdaderos nacimientos.

#### **INSTRUMENTOS BAJOS: LAS VIHUELAS**

12

El término “vihuela” está documentado en castellano desde mediados del siglo XIII como usado para designar a un tipo de cordófonos compuestos, o sea, provistos de clavijero, mástil y caja de resonancia diferenciados. Durante los siglos XIV y XV aparecen menciones a vihuelas “de arco” y vihuelas “de péndola” (pluma) en referencia al objeto usado para pulsar sus cuerdas. Paralelamente la iconografía románica y gótica nos ha conservado un buen número de representaciones de ambas clases, que ofrecen cierta variedad dentro de unas características generales semejantes, entre las que destaca como la más visible el perfil ovalado de la caja. Los tañedores de vihuela de arco suelen apoyarla sobre el hombro y rara vez sobre las piernas, a diferencia de otro tipo organológico parecido que se apoya en las piernas y cuya caja tiene forma de ocho con escotaduras muy marcadas. Muchos estudiosos llaman a este otro instrumento “fidula en ocho” o “vihuela en ocho”, pero Christian Raoult ha mantenido con buenas razones que en la época era conocido como “giga” y se distinguía bastante de la vihuela de arco, porque los dedos de la mano izquierda del tañedor no pisaban las cuerdas, sino que arrimaban a ellas lateralmente la uña para modificar la

altura del sonido con una técnica conservada aún en ciertas regiones de Europa. Desde antes de 1400 las gigas desaparecen totalmente de los documentos y de las imágenes, y poco después, a mediados del siglo XV, comienzan a representarse vihuelas de arco de contorno aguitarrado y sostenidas sobre o entre las piernas según el tamaño, como si los violeros y los tañedores de vihuela hubieran adoptado algunas maneras de la desaparecida giga. Las primeras representaciones de este nuevo modelo de vihuela de arco se encuentran en los reinos de Aragón y Valencia, a cuyos violeros hay que atribuir, sin duda, la nueva invención. Conviene añadir el dato de que muchos de estos violeros y tañedores eran moros y judíos, cuyos nombres nos han sido transmitidos en ocasiones por los documentos. El hecho de que sean precisamente judíos no es simple curiosidad, porque, como es sabido, en 1492 se produjo la expulsión de los judíos de la Península y muchos de ellos se refugiaron en Italia. La relación del reino de Aragón con Italia era muy estrecha desde los tiempos de Alfonso el Magnánimo (1394 – 1458), pero se intensificó desde que en 1506 Fernando el Católico se anexionó el reino de Nápoles. Todo ello ayudó a que el nuevo instrumento encontrase una rápida difusión por toda Italia, favorecida, además, por la presencia en la sede papal de dos personajes de la familia Borja. En Italia el instrumento experimentó algunas mejoras técnicas y fue bautizado como *viola da gamba*, nombre con el que sería conocido en toda Europa. Hacia 1520 había adquirido ya la configuración básica más o menos definitiva: clavijero con voluta, seis cuerdas, trastes, tapa armónica tallada, oídos en forma de C y fondo plano.

Parece obvio que la vihuela de mano fuera la sucesora de la vieja vihuela de péñola, una vez que los tañedores abandonaron el plectro y pulsaron las cuerdas directamente con los dedos. John Griffiths opina, sin embargo, que organológicamente se trata más bien de una adaptación de la vihuela de arco a la técnica de tañido con los dedos. Sea como fuere, la historia de ambos instrumentos, de arco y de mano, discurrió en sus comienzos por lugares parecidos y sus inventores no debieron de estar muy alejados entre sí. La primera mención

al hecho de tañer con los dedos y no con un plectro consta en el tratado *La perfección del triunfo* (1459), del humanista Alfonso de Palencia, aunque, como cabía esperar, atribuye la invención a Apolo: “Pero en aquel ayuntamiento de los dioses, fue juzgado más diligente Apolo, como tañese muchos suaves instrumentos de música, y señaladamente la guitarra, con su propio pulgar, dexada la péñola.” Fernández de Oviedo sitúa a la vihuela de mano como instrumento habitual en la cámara del Príncipe don Juan en la última década del siglo XV. En las *Ordenanzas* (1527) que regulan la actividad de los gremios de Sevilla, se especifica que para ser violero hay que pasar un examen y demostrar que se sabe hacer, entre otros instrumentos, “un laúd y una vihuela de arco y una harpa y una vihuela grande de piezas con sus taraceas y otras vihuelas que son menos que todo esto”. Durante el siglo XVI la vihuela de mano o, simplemente, vihuela será el instrumento más representativo de la música española, hasta el punto de ver publicados siete libros a pesar de las dificultades de la imprenta musical en España. En Italia conoció también una difusión que cada día se descubre más importante, no sólo en el reino de Nápoles, sino también en regiones más norteñas. Un personaje tan influyente como Isabella d’Este, marquesa de Mantua, contó en 1508 con una “viola da mano”, además de tres laúdes “alla spagnola” contruidos por el violero veneciano Lorenzo Gusnaschi da Pavia.

El origen valenciano de estos instrumentos ha dejado algunas huellas curiosas en la terminología específica de los mismos. La más sorprendente es el nombre de “prima” aplicado a la cuerda más delgada. Contra lo que parece evidente y suele creerse, esa cuerda no es la “prima” por ser la primera de la serie. En el siglo XV el encordado de vihuelas y laúdes constaba de cinco órdenes. Las órdenes eran simples en la vihuela de arco y constaban de dos cuerdas en el laúd y la vihuela de mano, pero la cuerda más delgada y, por tanto, más aguda era simple en todos los casos. La tradición, tanto en Occidente como en el mundo árabe, numeraba las cuerdas del grave al agudo, por lo que la cuerda más aguda era llamada “quinta” en castellano y en otras lenguas europeas.

Sólo en catalán-valenciano se la llamaba “prima”, que en esa lengua significa “delgada” (de la misma raíz que “primor”). La importancia de los violeros valencianos y la difusión que consiguieron sus instrumentos arrastraron este nombre a otros países y otras lenguas en las que, como en Italia, “prima” significa sólo “primera”. En estos lugares, tras una cierta fase de vacilación, se optó por invertir el sentido en la numeración de las cuerdas, pero en algunos tratadistas son palpables las dudas al respecto. Todavía en el alemán actual se admite el nombre de “Quintsaiter” (cuerda quinta) para la prima del violín, que sólo tiene cuatro cuerdas (!).

Al narrar, aunque sea sumariamente, la historia de los instrumentos punteados en el siglo XVI español, conviene salir al paso de una falsa teoría, bastante extendida para nuestra desgracia. Se trata de la afirmación de que, al contrario que en el resto de Europa, en España no se usó el laúd por el rechazo generalizado y la persecución contra todo lo morisco o árabe. Nada menos cierto. Ya he mencionado las elucubraciones etimológicas de Covarrubias para encontrar prosapia griega al laúd. Andrés de Poza (*De la antigua lengua ... de las Españas*, 1587) va más lejos y propone un origen germánico. No sé qué habría ocurrido de haber sido identificado el laúd como instrumento árabe, pero no lo fue y en ninguna parte encontramos indicio de que fuera menospreciado por esa o por cualquier otra razón. Al contrario, los pintores lo ponen en manos de los ángeles, los novelistas imaginan a los caballeros más nobles tañéndolo y los emblemistas construyen profundas y delicadas metáforas en torno a su imagen. En los frescos de la biblioteca del Escorial, cuidadosamente revisados por Felipe II, la Música está personificada por una dama tañendo un laúd. Hasta don Quijote pide que le dejen un laúd para demostrar sus habilidades. Si hay que buscar una explicación al contraste entre la publicación de siete libros específicos para la vihuela y ninguno para el laúd, habrá que hacerlo en la sociología, la psicología o la economía, pero, desde luego, no en el racismo o en la Inquisición, como han llegado a afirmar algunos sin ninguna base documental. Por el contrario, en textos aljamiados moriscos se recoge la pro-



hibición de tañer el laúd y todo instrumento con cuerdas en las bodas, aunque tampoco está claro cuál pueda ser la razón para ello. El hecho innegable es que el laúd se practicó en España sin ningún problema, aunque en mucha menor medida que la vihuela. Hay un testimonio que habla por sí solo: los numerosos laúdes que se registran en los inventarios de bienes de los monarcas, desde Isabel la Católica a Felipe II, en los que, por el contrario, no consta ninguna vihuela de mano. En realidad, en aquella época nadie daba mayor importancia a las diferencias entre los dos instrumentos, porque las identidades en el encordado y la afinación eran más importantes, de modo que, como sentenció Mateo Alemán (*Ortografía castellana*, 1609), “vihuela o laúd, todo es uno, aunque no en la hechura.”

#### **INSTRUMENTOS ALTOS: LOS MINISTRILES**

16

Durante la Edad Media quienes se dedicaban al *mester de juglaría*, como dijo Berceo, en cualquiera de sus variantes eran llamados indistintamente juglares o ministriles, porque ejercían un oficio o *ministerium*. En los documentos de las cortes peninsulares del s. XV se fue concretando la denominación de ministril “de cuerda” o “de boca” para los que tañían uno u otro tipo de instrumento. Finalmente el término “ministril” quedó reservado casi en exclusiva para los tañedores de un instrumento concreto, la chirimía, al que frecuentemente también se le aplicó el término, siendo éste uno de los pocos casos en los que el tañedor dio nombre al instrumento y no al revés, como suele ocurrir. La chirimía es un instrumento de doble lengüeta, tubo cónico y un pabellón bastante abierto. Está claramente diseñado para producir un sonido fuerte y penetrante, apto para hacerse oír en espacios abiertos o en medio del bullicio. A este carácter hace referencia el término habitual de “ministriles altos” que se aplicó a estos tañedores. En épocas primitivas los ministriles trabajaban en parejas o “coplas” (*copulae*), en las que uno actuaba de *tenorista*, tañendo una melodía conocida, mientras el otro *discantaba* sobre ella, es decir, improvisaba un contrapunto o glosa. Al tratarse de estilos improvisados y de saberes

gremiales transmitidos oralmente, no ha quedado apenas documentación escrita de esta práctica. Las coplas fueron aumentando el número de sus componentes, de modo que la iconografía del s. XV representa con frecuencia progresiva a las chirimías en grupos de tres con instrumentos de distinto tamaño.

Desde mediados de siglo –la primera mención es de 1468– a las chirimías se les unió un instrumento de reciente invención, el sacabuche, cuyo nombre, derivado del francés *sacqueboute*, describe gráficamente en una palabra el gesto de meti-saca del tañedor al accionar el ingeniosísimo mecanismo que permite variar la longitud del tubo. Como en tantas ocasiones, desconocemos el nombre del ingenio que lo ideó. El procedimiento deslizante había sido probado anteriormente en una sección simple del tubo de las trompetas, pero demostró su plena efectividad cuando se aplicó a una sección doblada, con lo que se reducía a la mitad la distancia que el brazo debía recorrer para conseguir las longitudes de tubo adecuadas. Semejante técnica ha demostrado su éxito en el hecho de haberse mantenido inmutable hasta el actual trombón, cuyo nombre proviene del *trompone* con que los italianos prefirieron denominar al invento. El sacabuche se agrupó con dos o tres chirimías de diferentes tesituras, reservándose la voz más grave. Así lo expresa Sebastián de Covarrubias (1611): “En la copla de los chirimías hay tiples, contraltos y tenores; acomódanse con el sacabuche, que tañe los contrabaxos.” La razón principal es que la chirimía baja, de la que se construyeron ejemplares y se conservan algunos, medía alrededor de 2 metros, lo que hacía muy incómodo su manejo, sobre todo si los tañedores tenían que moverse al intervenir en cortejos o procesiones.

A finales del siglo XV hizo su aparición la corneta, instrumento de boquilla de tubo cónico curvado provisto de orificios para producir sonidos de alturas diferentes. Durante la Edad Media existieron numerosos instrumentos derivados del cuerno o contruidos sobre un cuerno, pero este nuevo modelo permitía calidades sonoras y agilidades imposibles

hasta entonces, por lo que consiguió una inmediata difusión por toda Europa. La representación más antigua de esta corneta –conocida como “negra” o “curva” para distinguirla de otro instrumento contemporáneo llamado corneta “recta” o “muda”– se encuentra en una miniatura del *Breviario de Isabel la Católica*, códice copiado e ilustrado en Brujas, c. 1480.

La misma necesidad de instrumentos de sonido grave que produjo el sacabuche y un ingenio no menor que el del inventor de aquel llevaron a la invención del bajón. Se trata de un instrumento construido en un solo bloque de madera de sección elíptica y de aproximadamente 1 metro de longitud. A lo largo del mismo se perforan dos conductos, uno estrecho y otro progresivamente más ancho que acaba en un pabellón o campana. Mediante una pieza añadida, los dos conductos se comunican por abajo y el resultado acústico es un tubo de longitud doble que la del instrumento y, por tanto, de sonido doblemente grave. El sonido está producido por una doble lengüeta semejante a la de la chirimía. Se desconoce en qué país y en qué momento fue inventado el bajón, pero la mención más antigua al mismo procede de la catedral de Pamplona, en la que en 1530 se encargó a Juan de la Rosa la reparación de unos bajones. Es muy posible que el bajón se diseñase buscando un instrumento grave del mismo timbre que las chirimías, pero las características de su tubo hicieron que el sonido resultase algo más oscuro e insuficiente como base para un conjunto de chirimías. Sin embargo, eso mismo lo convirtió en un instrumento muy adecuado para fundirse con las voces reforzándolas sin desvirtuar su timbre, hasta el punto de hacerse complemento indispensable de las capillas vocales. En los conventos femeninos fueron muy frecuentes las monjas bajonistas, gracias a las cuales se podía hacer polifonía sin recurrir a cantores masculinos. Se construyeron bajones de diferentes tamaños y a los menores se los llamó “bajoncillos”.

Chirimía, sacabuche, corneta y bajón fueron los instrumentos que constituyeron la base de los conjuntos españoles de ministriles, también llamados con frecuencia “ministriles

altos”, durante el s. XVI. Ocasionalmente también utilizaron flautas, orlos y otras clases de instrumentos de viento, como ha quedado reflejado en los documentos catedralicios e, incluso, en algunos ejemplares conservados.

Durante el siglo XV las “coplas” de ministriles eran compañías independientes que alquilaban sus servicios ocasionalmente a entidades religiosas o civiles para ceremonias festivas de todas clases. Su repertorio se extendía desde las músicas litúrgicas hasta las danzas, pasando por las canciones de moda en cada época. Podían intervenir en procesiones y ceremonias catedralicias de igual modo que en cortejos y fiestas de ayuntamientos o universidades, aunque no hay que confundirlos con las bandas de trompetas y atabales, de carácter heráldico y con menores posibilidades musicales. Algunos grandes señores –el Duque de Calabria en Valencia, el Condestable Miguel Lucas de Iranzo en Jaén, etc.–, aparte de las casas reales, podían permitirse el lujo de mantener con salario fijo un grupo de ministriles a su servicio, aunque con frecuencia el coste excedía sus posibilidades y tenían que despedirlos. Se sabe que en la galera capitana de la Armada real funcionaba un grupo de ministriles turcos, que se mantuvo durante casi todo el siglo XVII, capaces de interpretaciones de gran calidad, según diversos testimonios. Poco a poco las catedrales fueron contratando ministriles fijos en la medida de sus posibilidades. Comenzó la catedral de Sevilla, que en 1526 contrató cinco ministriles (3 chirimías y 2 sacabuches) “porque será muy honroso para esta santa iglesia y en alabanza del culto divino”. Cuando años más tarde rataron el contrato, los canónigos añadieron que “siendo tan insigne y grande templo, como lo es, tiene mucha necesidad de la dicha música por su sonoridad”. Pronto la siguieron Toledo y Santiago de Compostela contagiando al resto de catedrales y colegiatas importantes a lo largo del siglo XVI. En la casa real de los Austrias los ministriles, siguiendo las costumbres de Borgoña, estuvieron asignados a la caballeriza –salvo un bajón, que pertenecía a la capilla– aunque actuaban por igual en las funciones religiosas y en las profanas. En 1561 su número era de 16 y en algún momento llegó

a ascender a 22, todos españoles, salvo alguna excepción, a diferencia de los cantores de la capilla que eran flamencos. A partir de 1589 quedó establecida una plantilla de 12, que se mantuvo durante el siglo XVII y estaba dirigida por un Maestro de ministriles. Los tañedores, salvo los cuatro sacabuches, compartían instrumentos: cuatro tañían chirimía tiple y corneta, dos chirimía contralto y bajoncillo, y dos chirimía tenor y bajón. De este modo las instrumentaciones podían variar evitando la monotonía. En la catedral de Sevilla se conserva un precioso documento redactado por el maestro de capilla Francisco Guerrero en 1586 regulando la intervención de cada ministril y dando consejos muy precisos sobre aspectos tímbricos: “Que en las salves los tres versos que tañen el uno sea con chirimías y el otro con cornetas y el otro con flautas, porque siempre un instrumento enfada.”



Ministriles polifónicos del siglo XV. Retablo de San Juan de Erla (Zaragoza)

# PRIMER CONCIERTO

---

Miércoles, 5 de marzo de 2008. 19,30 horas

---

## I

**Pedro de Escobar** (fl. 1504-1514)

Virgen bendita sin par

**Diego Ortiz** (ca. 1510-ca.1570)

Recercada ottava sobre tenores

**Lope de Baena** (fl. 1478-1506)

Vos mayor, vos mejor

**Diego Ortiz**

Recercada quarta sobre tenores

**Eustaquio Romano** (fl. 1500-1525)

Es de tal metal mi gloria

**Garci Sánchez de Badajoz** (ca. 1460-1526)

Oh, desdichado de mí

**Josquin des Prés** (ca. 1440-1521)

Une mousique de Buscaya

**Juan de Urreda** (fl. 1470-1481)

Nunca fue pena maior

**Alexander Agricola** (ca. 1446-1506)

De tous biens plaine

**Josquin des Prés**

De tous biens plaine (con el canon *Petrus et Joanes currunt in puncto*)

**Anónimo** (s. XV)

La Spagna

**Hans Kotter** (ca. 1480-1541)

Spanieler

**Diego Ortiz**

Recercada segunda sobre canto llano

**Giovanni Maria Trabacci** (ca. 1575-1647)

Canto fermo secondo del secondo tono

## **Diego Ortiz**

Recercada segunda sobre tenores

**Antonio de Cabezón** (1510-1566)

Diferencias sobre el canto del caballero

---

## II

**Luis Milán** (ca. 1507-1559)

Fantasia de quinto tono

**Diego Ortiz**

Recercada tercera de fantasía

**Luis Milán**

Pavana y Gallarda

**Juan de Anchieta** (ca. 1462-1523)

Domine ne memineris

**Alonso de Mondéjar** (fl. 1502-1516)

Ave Rex noster

**Diego Ortiz**

Recercada segunda sobre la canción *Doulce memoire*, de Pierre Sandrin

**Luys de Narváez** (ca. 1505- d. 1550)

Diferencias sobre el himno *O gloriosa Domina*

**Diego Ortiz**

Recercada quinta sobre tenores

**Andrea Falconieri** (1585-1656)

Passacalle

**BANCHETTO MUSICALE**

Pere Ros,

Clara Hernández,

María José Berrazueta

y Xurxo Varela, *vihuelas de arco*





XXI  
RECERCADA QVARTA.

## MÚSICA SUAVE Y ARTIFICIOSA

Hace 501 años, con coincidencia casi exacta de día y hora, o sea, en la noche del 8 de marzo de 1507, tuvo lugar en los aposentos de la duquesa Elisabetta Gonzaga en su palacio de Urbino una conversación que resultaría trascendental para la cultura europea. Los asistentes buscaban un juego, un tema de conversación para pasar el rato agradable y provechosamente. Entre las varias propuestas se decidieron finalmente por la de *miçer* Federico Fregoso, arzobispo de Salerno y futuro cardenal, consistente en “formar un perfecto cortesano, explicando en particular todas las condiciones y calidades que se requieren para merecer este título”. El animado diálogo que siguió a continuación fue recogido o, más bien, re-imaginado por el conde Baldassare Castiglione en *El Cortesano*, el libro más famoso de su época, publicado en 1528. En un momento de la conversación alguien pregunta al propio *miçer* Federico “cuál sea la mejor música y a qué tiempo debe usar ésta el cortesano.” La respuesta, siguiendo las preferencias humanísticas, discurre por el canto solista o el recitado acompañados de vihuela y la “grande y gentil armonía” de los instrumentos de tecla, para acabar afirmando: “No deleita menos una música de cuatro vihuelas de arco, porque es extrañamente suave y artificiosa.” El pasaje estaba escrito ya en la primera redacción de la obra en 1515 y demuestra la muy temprana implantación de la vihuela de arco en Italia. ¿Dónde podría haber disfrutado Castiglione de la suavidad y artificio de un cuarteto de vihuelas de arco? Quizás allí mismo, en Urbino, o en su Mantua natal en el palacio de los Gonzaga o en Ferrara, donde Alfonso d’Este poseía cinco *viòle d’arco* encargadas a Venecia en 1499, o en la añorada corte milanesa de Ludovico el Moro o en la Roma papal... Oportunidades no le faltaron en sus múltiples viajes como militar o en su condición de embajador, que le llevaría a acabar sus días en Toledo en la corte del Emperador.

En la corte española también pudo deleitarse Castiglione escuchando un conjunto semejante, porque Carlos V mantuvo durante todo su reinado un grupo estable de tañedo-

res de vihuela de arco dependiente de su Casa de Borgoña, adscrito a la Caballeriza y con funciones como músicos de la Cámara. La documentación al respecto es muy parca y no nos ha transmitido los nombres y nacionalidad de los mismos ni nos dice en qué momentos precisos desempeñaban sus funciones o qué repertorio interpretaban. Felipe II no conservó este grupo de tañedores, pero sí poseyó instrumentos que pudieron ser usados ocasionalmente, como se puede comprobar en el inventario de sus bienes hecho en 1597, en el que se consignan al menos dos juegos de vihuelas de arco que había heredado de María de Hungría y otro que utilizaban habitualmente los niños cantorcicos de la capilla con fines pedagógicos más que en interpretaciones públicas. Aunque no hubiera profesionales dedicados expresamente a ello, las vihuelas de arco no estaban del todo dormidas, porque ocasionalmente los propios miembros de la familia real y sus cortesanos entretenían sus ocios tañéndolas. En unos juegos de máscaras o “juegos de damas”, tan curiosos como complicados, que en 1564 organizaron para su entretenimiento en el alcázar madrileño la princesa Juana y la reina Isabel de Valois se describe una escena en la que “la Princesa tenía una vigüela de arco, con que llevaba el contrabaxo y las demás ninfas tenían bigüelas de arco y de mano y clavicordio y dos arpas... Estaban junto a la Princesa doña María Manuel y doña María de Aragón y doña Ofrasia, con bigüelas de arco. Començose la música, que era cosa de gran entretenimiento y acordaba con el ruido del agua y con el canto de muchos canarios que había enjaulados.”

La educación musical del príncipe Felipe, futuro Felipe III, estuvo al cuidado del veneciano Mateo Troilo, tañedor de vihuela de arco él mismo, que lo adiestró en el manejo del instrumento. Con tal objeto se llevaron prestados a su aposento en 1591 los instrumentos que usaban los cantorcicos y otro juego de vihuelas de arco perteneciente a un ayuda de cámara. Además, se compró para él un juego de vihuelas propiedad de Isabel Sánchez Coello, hija del pintor Alonso Sánchez Coello, descritas como “cinco vihuelas de arco de madera blanca con unos cuadros samblados de taræa de

mano de Domingo.” El tal Domingo podría tratarse de Domenico da Pesaro, famoso constructor de instrumentos con taller en Venecia. Pocos años después el príncipe Felipe sería poseedor de otro juego de vihuelas que le regaló el archiduque Alberto al abandonar Madrid para marchar a gobernar Flandes junto a Isabel Clara Eugenia. De este modo, unas cuentas del año 1599, cuando ya reinaba como Felipe III, pueden hablar de “los juegos de las vihuelas de arco del Rey Nro. Sor., que son cinco juegos.” Luis Robledo, el mejor conocedor de la música en la corte de los Austrias, resume los usos principales que tuvieron en la misma los conjuntos de vihuelas de arco: a) Enseñar a los cantoricos. b) Enseñar a los miembros de la familia real y participar en momentos de regocijo. c) Participar en la liturgia en momentos determinados, como Completas de Cuaresma, Lamentaciones de Semana Santa, Navidad e Inocentes.

Aparte de este último repertorio religioso, en el que se unían a las voces de la Capilla en obras a varios coros o acompañando a cantores solistas, apenas conocemos cuáles pudieron ser las músicas que se tañían en aquellas vihuelas. Únicamente consta que en 1591 se encuadernaron dos colecciones “de canciones y motetes de Francisco Guerrero, para tañer con ellos con vihuelas de arco.” El dato nos señala la pista de la procedencia más normal del repertorio, la música vocal religiosa o profana, como no podía ser de otra manera. El programa de Banchetto Musical explora en esa dirección partiendo de los cancioneros más antiguos y pasando por otras colecciones para ofrecernos una antología de las músicas que pudieron sonar en aquellos conjuntos vihuelísticos.

Diego Ortiz es con toda justicia la figura central del concierto, como autor del único tratado de autor español dedicado a la vihuela de arco, el *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*, publicado en Roma, 1553, por los hermanos Valerio y Luigi Dorico, aunque la dedicatoria de Ortiz está firmada en Nápoles. En los textos del tratado se hace continua referencia a la vihuela de arco, por lo que no hay posibilidad de confusión

en el término “violones” del título, que en otros contextos –por ejemplo, en la corte de Madrid– habría designado a los instrumentos de la familia del violín. Estos últimos, como en la actualidad, contaban con cuatro cuerdas y no tenían trastes, mientras las vihuelas tenían seis cuerdas y trastes, como sus hermanas las vihuelas de mano. El autor explica en el prólogo que se decidió a publicar el tratado al ver que otros instrumentos contaban con métodos de iniciación y la vihuela de arco, “siendo un instrumento tan principal y que tanto se usa”, carecía de ellos. En Italia tal cosa no era del todo cierta, aunque posiblemente Ortiz no tuviera noticia de la *Regola Rubertina* (Venecia, 1543), de Silvestro Ganassi, que tenía esta misma finalidad. Ortiz, toledano de nacimiento, residía en Nápoles, donde ocupó el cargo de maestro de capilla en el palacio del Virrey hasta 1570, fecha en que aparece nombrado otro maestro y el rastro de Ortiz se pierde. Al comienzo del libro explica que la vihuela de arco “se suena de dos maneras: en concierto de vihuelas o discantando con otro instrumento.” Por eso divide su tratado en dos partes. La primera, pensada sobre todo para los que tañen en grupo, suministra al principiante un extenso catálogo de posibilidades para ornamentar (“glosar”) cualquier momento cadencial (“cláusula”) o intermedio (“punto”) de una melodía. El tañedor debe ejercitarse concienzudamente en estos breves pasajes ornamentales, de modo que, al tañer, le vengan a la mano casi espontáneamente y con variedad. La segunda parte proporciona ejemplos de “**recercadas**”, o sea, elaboraciones ornamentales totalmente desarrolladas de carácter libre (“de fantasía”) o utilizando tres clases de material preexistente:

a) Canto llano. Una melodía procedente de otro repertorio camina en valores largos e iguales, mientras la glosa compuesta para la vihuela se mueve sobre ella ágilmente con un aire de improvisación. Se trata de un estilo primitivo, semejante al que practicaban las parejas de tañedores (“coplas”) en el siglo XV. Quizá por eso el motivo utilizado por Ortiz proviene de una danza baja ya muy antigua para la fecha, conocida como *La Spagna* o *Il Re di Spagna*.

b) Obra vocal polifónica. Sobre la textura contrapuntística de un madrigal, un motete o una canción la vihuela de

arco desarrolla una melodía en valores desmenuzados (“diminuzione”), que se puede mover en el plano de una de las voces o totalmente libre por la zona grave o aguda. El Tratado trae varios ejemplos de recercada sobre dos de las obras más difundidas en las décadas centrales del s. XVI: el madrigal *O felicci occhi miei*, de Philippe Verdelot (c. 1485 – d. 1552), y la *chanson Douce memoire*, de Pierre Sandrin (fl. 1538 – 1560).

c) Tenores. Llama así Ortiz a esquemas armónicos provenientes de danzas –*passamezzo antico*, *passamezzo moderno*, *gallarda*, etc.– que se repiten de modo “ostinato” y sobre las que la viola plantea sus recercadas.

El *Tratado de glosas* no es una antología de obras para el instrumento, como lo son los libros editados para la vihuela de mano, sino un método de aprendizaje expuesto con poca teoría y muchos ejemplos prácticos. Gracias a que Ortiz recoge en él estilos anticuados junto a los de moda en su momento, los tañedores actuales encuentran en sus páginas una referencia muy útil para enfrentarse al repertorio anterior.

Casi un siglo antes de Ortiz, cuando en Nápoles había rey y no virrey, trabajó allí un músico de origen flamenco, Johannes Wreede o Urreda, que en 1476 vino a Castilla contratado por el duque de Alba y más adelante fue maestro de capilla de Fernando el Católico. Urreda se hizo famoso en España por la versión polifónica del *Pange lingua* mozárabe o *more hispano*, que se cantó y se glosó durante más de un siglo. Sin embargo, la fama internacional le llegó, sobre todo, con la canción ***Nunca fue pena mayor***, sobre texto de don García Álvarez de Toledo, primer duque de Alba, que aparece copiada en numerosos manuscritos y fue abundantemente glosada. La famosa canción tuvo el honor de ser publicada en el *Harmonice Musices Odhecaton* (Venecia, 1501), de Ottaviano Petrucci, primer impreso musical que utilizó los caracteres móviles e inauguró una nueva era en la difusión de la música. El *Odhecaton* incluye algunas obras genuinamente instrumentales, pero la mayor parte son composiciones vocales, aunque no se copian los textos, lo que supone una interpretación preferentemente instrumental. El momento exitoso que los conjuntos de vihuelas de arco gozaban en Venecia

en aquellas fechas ha hecho pensar en que la interpretación con violas puede ser una de las más adecuadas.

El favor obtenido con su primera publicación, reimpressa en 1503 y 1504, animó a Petrucci a continuar la tarea editorial. En la tercera antología, *Canti C, Numero cento cinquanta* (1504) incluyó la canción ***Une mousique de Buscaya***, de Josquin Desprez, basada posiblemente en una melodía tradicional, sobre la que se compusieron varias misas, una de ellas dudosamente atribuida al propio Josquin en otra edición de Petrucci. El texto de la *chanson*, que no se incluye en la edición de Petrucci, nos es conocido por estar copiado en un pequeño cancionero francés manuscrito y tiene el interés añadido de incluir algunas palabras en euskera. A los *Canti C* pertenece también la elaboración anónima de ***La Spagna***, sobre el mismo *cantus firmus* glosado por Diego Ortiz en su ***Recercada segunda sobre canto llano***. El programa ofrece todavía otras dos composiciones sobre esta famosa melodía, de origen desconocido, bastante distantes en el tiempo. La que lleva el título de ***Spanyeler***, de Hans Kotter, organista alsaciano discípulo de Paul Hofhaimer, está copiada en una colección autógrafa de música para tecla fechada c. 1520, que se conserva en Basilea. En contraste, el ***Canto fermo secondo*** fue publicado a distancia de casi un siglo por el organista napolitano Giovanni Maria Trabacci en una extensa antología de música de tecla titulada *Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi, gagliarde, partite diverse, toccate, du-rezze e ligature, et un madrigale passagiato nel fine* (Nápoles, 1603). De esta manera podrán escucharse los diversos tratamientos que recibió la mencionada melodía a lo largo de los años y los estilos. En los programas siguientes podremos escuchar otras versiones con otras tímbricas.

***Nunca fue pena mayor*** es la obra con que se abre el *Cancionero musical de Palacio*, la antología más completa de la música española en los decenios que rodean el 1500. En el CMP tienen cabida los géneros característicos de la España de la época, la canción, el villancico y el romance, todos ellos herencia poética y musical del Medievo. Tres piezas de esta

procedencia se incluyen en el programa por razones diversas. El villancico religioso **Virgen bendita sin par** es una contrahechura del tradicional *Menga la del Bustar*, debida a Pedro de Escobar. Tras este nombre se esconden dos compositores, uno de Oporto y otro de Sevilla, que han sido confundidos habitualmente. Recientes investigaciones de Juan Ruiz-Jiménez parecen indicar que se trata de personajes distintos. También con el apellido Baena existieron en aquella época varios músicos, lo que ha dado pie a confusiones. Lope de Baena era segoviano y trabajó como “tanyedor e cantor” en la Capilla Real aragonesa, además de organista de Isabel la Católica. Su villancico **Vos mayor, vos mejor** ha sido incluido en el programa, como el de Escobar, por estar construido sobre armonías simples muy semejantes a las que propone Ortiz como *tenores* para elaborar sus glosas. Este estilo de polifonía homofónica y acordal seguramente tiene mucho que ver con el auge del tañer de rasgueado en los instrumentos punteados. En un estilo muy distinto está compuesto **Oh, desdichado de mí**, de Garci Sánchez de Badajoz, de sabor más arcaico por su oscura sonoridad y sus largas frases imitativas. Sin embargo, también este estilo se ajusta a las posibilidades expresivas de la vihuela de arco. Durante mucho tiempo se pensó que Badajoz “el músico” era una persona diferente del poeta Garci Sánchez de Badajoz, famoso por su locura y sus comentarios extravagantes, hasta que no hace mucho Emili Ros ha podido documentar la identidad única.

El estilo ligero que pusieron de moda en España los villancicos es semejante al que se produjo en Italia con las *frottole*. En el CMP se copiaron varias *frottole*, lo que demuestra una vez más los estrechos contactos musicales entre las dos penínsulas mediterráneas, que pueden observarse en todo este ciclo. El ejemplo en la otra orilla nos viene dado por composiciones como **Es de tal metal mi gloria**, de Eustachio Romano, *frottola* basada en un poema castellano. Aparece impresa en otra publicación de Petrucci, *Frottole libro undecimo* (Venecia, 1514).

El *Cancionero Musical de Segovia* (CMS) conservado en el archivo de su catedral pero procedente del vecino alcázar, es otra importante colección manuscrita de los años en torno



al 1500. En su primera parte se copian obras de autores flamencos, con la inclusión de Juan de Anchieta, hasta que se anuncia “Aquí comiençan las obras castellanas” y el repertorio cambia totalmente. Entre las obras del primer grupo abundan las glosas sobre *chansons* muy conocidas, en un estilo de escritura semejante al que más tarde empleará Ortiz en sus recercadas sobre canto llano. En ocasiones ha surgido la polémica sobre el tipo de instrumentos que resulta más adecuado para este repertorio, aunque la extensión de la tesitura inclina a pensar en instrumentos de cuerda frotada o punteada, es decir, vihuelas de uno de los dos tipos. A este estilo pertenecen las glosas de Alexander Agricola y de Josquin Desprez sobre la *chanson De tous biens plaine*, el mayor éxito del franco-flamenco Hayne van Ghizeghem (c. 1445 – d. 1495) y quizás la canción más famosa en aquellos años. Alexander Agricola fue cantor de la capilla de Felipe el Hermoso, al que acompañó en su viaje a España de 1506, que resultó fatal para él, puesto que murió en Valladolid. La reelaboración de Josquin Desprez sobre *De tous biens plaine*, añadiendo un canon en el que dos voces se persiguen en un mínimo espacio siguiendo el descriptivo lema “*Petrus et Joannes currunt in puncto*”, es un prodigio de sabiduría contrapuntística. Josquin es, sin duda, la figura más destacada del periodo o, como dijo de él fray Juan Bermudo, “el que empezó la música”.

La abundancia de este tipo de piezas en el CMS y el descuido en la copia de los textos hace pensar en una posible utilización preferente de la colección por usuarios instrumentistas más que por cantores. Por eso los intérpretes han creído apropiado añadir dos piezas religiosas de autores españoles recogidas en sus folios. Juan de Anchieta fue natural de Azpeitia, donde también moriría tras retirarse de la actividad en 1519. Ocupó puestos de importancia al servicio de la reina Isabel, su hijo el príncipe don Juan, y la princesa Juana. Acompañando a ésta, residió un tiempo en Flandes en 1505, razón por la que quince obras suyas aparecen copiadas en el CMS junto a las de los flamencos. Fue también maestro del príncipe Carlos (I) y de sus hermanas Leonor e Isabel. Alonso de Mondéjar trabajó en las capillas reales de

Castilla y de Aragón durante tres lustros. Fue uno de los músicos que formaron parte del cortejo fúnebre que acompañó a Granada los restos de la reina Isabel. Su motete ***Ave Rex noster*** presenta una escritura característica de la música religiosa española de la época, con alternancia de secciones imitativas y pasajes homofónicos para subrayar determinadas palabras.

El programa se completa con adaptaciones de obras escogidas de impresos destinados a otros instrumentos. Las ediciones para vihuela de mano se inician con *El Maestro* (1536), de Luis Milán, interesante personaje de familia noble, muy activo en la corte virreinal del Duque de Calabria en Valencia. El caso de este vihuelista no es el de un músico profesional, como prácticamente todos los reseñados hasta aquí, sino el de un caballero cortesano al estilo del retratado por Castiglione. Precisamente Milán escribió a imitación de aquél un libro titulado *El Cortesano* (1559), que dedicó a Felipe II, en el que describe sus andanzas en la animada corte valenciana. La cercanía con la cultura italiana es palpable tanto en los escritos como en la música. Al presentar sus seis pavanas, Milán escribe: “Estas seis fantasías que se siguen parecen en su ayre y compostura a las mismas pavanas que en Italia se tañen y, pues en todo remedan a ellas, digámosles pavanas.” El hecho comprobable es, sin embargo, que sólo algunas de estas piezas tienen las características de las pavanas, con su ritmo binario obligado. Hay dos que formalmente son gallardas, de ritmo ternario. Las que sonarán aquí forman una pareja, aunque Milán no diga nada al respecto, porque parecen derivarse de una canción tradicional incluida por Mateo Flecha en su ensalada *El Jubilate: Poltron françoi, lasáme andare*, contrahaciéndola o acomodándola al ritmo propio de cada una de estas dos danzas, ***Pavana y Gallarda***.

El granadino Luis de Narváez fue no sólo tañedor de vihuela, sino también poeta y compositor de música vocal. Sirvió al Emperador Carlos, al que dedicó una glosa sobre su canción preferida, *Mille regretz*, y al príncipe Felipe, al que acompañó en su “felicísimo viaje” por Europa con el cargo

de enseñar música a “los muchachos cantorricos tiples de la capilla”. Sus *Seis libros del Delphin* (Valladolid, 1538) fueron la segunda colección impresa para vihuela. En algunos aspectos, la música de Narváez se sitúa en un punto más tradicional y autóctono que la de Milán. Es notable su habilidad para construir series de diferencias, alguna de las cuales –las compuestas sobre *Guárdame las vacas*– quizás sea la obra vihuelística más conocida. Sonarán aquí algunas de las escritas sobre el himno ***O gloriosa Domina***, una melodía de la liturgia hispana que podremos escuchar en otra elaboración en el programa siguiente. La situación junto a una recercada de Ortiz “sobre tenores” permitirá comprobar las semejanzas y diferencias entre los modos de trabajar de ambos autores.

El villancico de raíz tradicional *Dezilde al caballero* tiene, con respecto a Felipe II, una relación parecida a la de *Mille regretz* con el Emperador. Fue reelaborado a cinco voces por Nicolás Gombert, músico de la Capilla Real, impreso para voz y vihuela abriendo el libro que Diego Pisador dedicó a Felipe II, utilizado por Cristóbal de Morales para componer una misa igual que lo había hecho con *Mille regretz* y, finalmente, variado por Antonio de Cabezón, el ciego burgalés que sirvió a Felipe desde que éste contó con criados y que lo acompañó en todos sus viajes. Algo hay entre el sujeto y la obra que no nos ha sido transmitido documentalmente, pero que debía ser de conocimiento general. Las diferencias de Cabezón, del que habrá oportunidad de escuchar otras obras, pasan por ser su obra maestra, en un catálogo que, además, no tiene desperdicio.

El programa se cierra con un ***Passacalle*** de Andrea Falconieri, que muestra la continuidad y también los cambios estilísticos del siglo XVII en los modos de glosar sobre esquemas armónicos fijos. Falconieri, tañedor de guitarra, laúd e instrumentos punteados, nació y murió en Nápoles, pero su vida transcurrió en continuos traslados por varias ciudades y países, entre ellos España. En sus obras, siempre ligeras y divertidas, no escasean los títulos en castellano, algunos de sentido un

tanto enigmático. Su Passacalle, sobre un *ostinato* ternario, desarrolla veloces glosas en un ritmo notablemente agitado.

---

El grupo de violas da gamba **BANCHETTO MUSICALE** está compuesto por músicos españoles intérpretes de la viola da gamba, tanto en su faceta concertística como en la docente (Conservatorio Superior de Música de Madrid, l'Escola l'Arc de Barcelona y Academia das artes, Brion / Galicia). Si bien el repertorio habitual del grupo se remonta a los siglos XVI y XVII, utilizan instrumentos originales de los siglos XVII y XVIII en sus conciertos y grabaciones.

Apropiándose del título de una colección de danzas del compositor alemán Johann Hermann Schein, aparecida en 1617, este grupo debutó en 1987 en el Festival de Daroca, sucediéndose desde entonces una constante actividad concertística que la ha llevado por Francia (París, Ribeauvillé), Alemania (Karlsruhe), Austria

(Innsbruck), Italia (Nápoles) y España. Aquí actuó en el Festival de Música y Danza de Granada, Verano musical de Segovia, Quincena de San Sebastián, Festival de música antigua de Barcelona y Festival de música en Aracena, además de su frecuente presencia en Aragón (Daroca, Veruela, Roda de Isábena y Bolea).

Las siguientes producciones discográficas para el sello discográfico Arsis documentan su trabajo: *Cuerdas, aunque disímiles, aunadas* e *Y templando por cuerdas rui señores* (junto a E. Estévez y M. Mediano, voces) *Zion spricht* (junto a L.A. González Marín, clave), y *Mon Dieu, prête-moi l'oreille*, (junto a Catherine Lassalle, voz, y Sílvia Márquez, clave). También ha grabado para las radios *France musique*, *Süddeutscher Rundfunk*, *Catalunya música* y RNE.

## SEGUNDO CONCIERTO

---

Miércoles, 12 de marzo de 2008. 19,30 horas

---

### I

**Anónimo** (ca. 1490, Cancionero Musical de la Colombina)  
Propián de Melyor

**Heinrich Isaac** (ca. 1450-1517)  
La Spagna

**Guglielmo Ebreo da Pesaro** (c. 1420-d. 1484)  
Falla con misuras – La bassa Castiglya

**Francisco de la Torre** (fl. 1483-1504)  
Alta

36

**Anónimo** (ca. 1500, Cancionero Maynar)  
O quam gloriosa / Virgo Dei / Quem terra / Ave maris

**Francisco de Peñalosa** (ca. 1470-1528)  
Sancta Mater istud agas

**Juan Román** (fl. 1495-1504)  
O voy

**Anónimo** (ca. 1500, Cancionero Musical de Palacio)  
El cervel mi fa

**Francisco de Peñalosa**  
Por las sierras de Madrid

**Pedro o Alonso Hernández de Tordesillas** (fl. 1499-1520)  
Franceses, por qué razón

**Pedro de Escobar** (fl. 1504-1514) – **Gonzalo de Baena**  
(fl. 1530-1540)

Clamabat autem mulier cananea

**Antonio de Cabezón** (1510-1566)  
Diferencias sobre el canto de *Madama le demanda*  
Diferencias sobre las Vacas

**Bartolomé Cárceres** (fl. ca. 1546)  
Pavana y Gallarda (de la ensalada *La Trulla*)

---

## II

**Anónimo** (ca. 1510, Coro de la catedral de Burgos)  
Entrada

**Francisco Soto** (fl. 1526-1563)  
Tiento del sexto tono

**Ambrosio Cotes** (1550-1603)  
Canción instrumental III

**Juan de Anchieta** (ca. 1462-1523) – **Gonzalo de Baena**  
Congratulamini omini

**Francisco Guerrero** (1528-1599)  
Tantum ergo

**Pierre Sandrin** (ca. 1490- ca.1561) – **Hernando de Cabezón**  
(1541-1602)

Dulce memoria

**Jean Mouton** (ca. 1459-1522) – **Antonio de Cabezón**  
Quaeramus cum pastoribus. Con 2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup> parte

### MINISTRILES DE MARSIAS

**Paco Rubio**, *corneta*

**Joaquim Guerra**, *chirimía alto y bajoncillo alto*

**Fernando Sánchez**, *chirimía tenor y bajón*

**Simeón Galduf**, *sacabuche*

**Javier Artigas**, *órgano*



Anónimo. Grupo de ministriles: chirimía tiple, corneta, sacabuche tenor, chirimía alto y sacabuche alto. Relieve en el facistol del coro. Catedral de Sevilla. (s. XVI).

## LOS CURIOSOS MINISTRILES

En el prólogo de las *Obras de música par tecla, arpa y vihuela* (1578), de Antonio de Cabezón, escribe su hijo Hernando: “También se podrán aprovechar del libro los curiosos ministriles, en ver invenciones de glosas tratadas con verdad sobre lo compuesto, y ver la licencia que tiene cada voz, sin perjuicio de las otras partes, y esto toparán en muchos motetes, canciones y fabordones que ellos tañen, que con poca dificultad podrán sacar desta cifra en canto de órgano.” De esta manera se ampliaba el círculo de los posibles compradores y usuarios de la obra más allá de los instrumentistas de tecla, arpa y vihuela. Pero también era cierto que “los curiosos ministriles”, que en esa fecha ya se habían convertido en una institución estable en el organigrama de las catedrales, tenían problemas de repertorio para desempeñar su cometido a la perfección. Cuando su papel consistía en intercalar versos de un Magnificat o una Salve o estrofas de algún himno, se limitaban a sustituir a los cantores en el facistol tañendo los pasajes de la obra que les estaban asignados, pero cuando se les pedía que tañesen a la entrada, en el Ofertorio o en otros momentos silenciosos de la liturgia, no podían recurrir a un repertorio propio y tenían también que tañer motetes u otras obras vocales, porque los compositores no se sentían obligados ni atraídos para escribir obras específicas para sus instrumentos. La adaptación de una pieza organística era, por tanto, muy adecuada, puesto que en cierto sentido se acercaba a su lenguaje más que otra escrita originalmente para las voces. Con todo, también es verdad que la perfección de un instrumento era juzgada mayor cuanto más conseguía asemejarse a la voz humana.

El primero y único libro, del que haya constancia, publicado con un repertorio específico de esta clase es el *Libro para ministriles* (c. 1624), de Pedro de Porras, al que hay numerosas menciones documentales en muchas catedrales, pero del que no ha aparecido ningún ejemplar. Sólo han quedado en diversos archivos cinco manuscritos copiados para uso de los ministriles, que recogen, sobre todo, obras originalmente



vocales: dos procedentes de la colegiata de Lerma, uno en el Archivo Manuel de Falla (Granada), uno en la catedral de Segovia y, finalmente, otro en la catedral de Puebla (México). Todos ellos son de los últimos decenios del s. XVI y, naturalmente, sólo recogen música religiosa, por lo que la averiguación del repertorio más antiguo de la música para conjunto de ministriles para este concierto ha exigido búsquedas en otros repertorios y en lugares, a veces, inusuales.

Comienza el programa con **Propiñán de Melyor**, una pequeña pieza de carácter fanfarrioso copiada en el *Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina* (CMC), de Sevilla, colección algo más antigua que los cancioneros de Palacio y de Segovia. Es la única pieza de carácter netamente instrumental copiada en este manuscrito. Su título debe de hacer referencia a algún personaje de ficción. Quizá guarde relación con Melior, princesa e hija de emperador, que aparece en *El conde Partinuplés*, novela caballeresca redactada alrededor del año 1500.

40

Siguen tres elaboraciones de danza sobre **La Spagna**, melodía escuchada en el primer concierto. El flamenco Heinrich Isaac, autor de la primera, trabajó en la corte florentina de Lorenzo el Magnífico y, a la muerte de este, junto al emperador Maximiliano I. Compuso una amplia producción tanto religiosa como profana y es autor de algunas piezas instrumentales que fueron publicadas por Petrucci en el *Odhecaton*. Guglielmo Ebreo da Pesaro, judío de origen pero convertido al cristianismo, fue maestro de danza en numerosas cortes italianas de la segunda mitad del s. XV: Ravenna, Urbino, Milán, Florencia, Nápoles y, finalmente, Mantua. De su tratado *De practica seu arte tripudii vulgare opusculum*, del que procede **La bassa Castiglyya**, se conservan numerosas copias, que demuestran el prestigio de que gozó Guglielmo. El autor de la tercera elaboración, Francisco de la Torre, fue cantor en la catedral de Sevilla y en la capilla de Fernando el Católico. Su **Alta** está copiada en el *Cancionero Musical de Palacio* (CMP) y presenta un estilo muy distinto del que puede verse en el resto de su producción religiosa o profa-

na. La razón puede ser simple: cuando los compositores se disponían a escribir para los ministriles, adoptaban el estilo melódico improvisativo característico de estos instrumentistas, lleno de síncopas, notas repetidas y rápidas escalas, muy distinto del estilo vocal. En contrapartida, los ministriles, al tener que participar en las ceremonias litúrgicas, tenían que dejar a un lado el estilo que usaban en las danzas y músicas callejeras y adaptarse al lenguaje propio de la iglesia, aunque siempre aportaban su costumbre y capacidad de ornamentar e improvisar sobre lo escrito.

El llamado *Cancionero Maynar* es una pequeña colección de piezas castellanas copiadas al final de un impreso de *frottole* de Petrucci. Por algunos indicios, puede que guarde relación con la corte valenciana del Duque de Calabria. La obra que se incluye en este programa es muy curiosa y única en su género. Se trata de una superposición de las melodías de canto llano de cuatro himnos marianos: ***O quam gloriosa Domina, Virgo Dei Genitrix, Quem terra, pontus, sidera y Ave maris stella***. La tarea que el anónimo compositor se ha impuesto consiste en modificar la duración de las notas, pero sin alterar para nada la altura de las mismas, salvo con algún leve retoque o pequeña glosa, con lo que cualquier conocedor del repertorio litúrgico podría seguir el caminar de cada voz identificando fácilmente la procedencia. El resultado no es en absoluto cacofónico, sino todo lo contrario y, desde luego, la única posibilidad de interpretación está en los instrumentos.

Procedimientos contrapuntísticos semejantes, que podrían tildarse de plenamente góticos, no son en absoluto extraños en la música española de la época. Francisco de Peñalosa demostró bastante afición a ellos, por ejemplo, en el extraño *quodlibet* que lleva como *Tenor* la melodía tradicional de un villancico, ***Por las sierras de Madrid***. La tarea y el empeño de Peñalosa consiste en este caso en ir superponiéndole otros villancicos tradicionales: *Vuestros son mis ojos, Aquel pastorcico, madre y Enemiga le soy, madre* para, finalmente, cerrar el bloque por abajo con una irónica alusión en latín a la mul-

tipicidad de lenguas del día de Pentecostés, *Loquebantur variis linguis*, y por arriba con una glosa instrumental muy en el estilo de lo que pudieron ser las improvisaciones de los ministriles. Como en el caso anterior, el resultado es muy atractivo y capta la atención del oyente, sobre todo si éste conoce previamente las melodías de los villancicos que se entremezclan. Peñalosa fue una figura relevante en su época y de notable cultura, que, además de trabajar para Fernando el Católico y de ser canónigo de la catedral de Sevilla, llegó a ser cantor de la capilla papal durante el pontificado de León X. En sus composiciones religiosas muestra un estilo internacional según la técnica francoflamenca, como puede verse en su motete *Sancta mater, istud agas*.

*O voy*, de Juan Román, es la única obra de escritura aparentemente instrumental, junto con la *Alta*, de Francisco de la Torre, en la extensa colección que es el CMP. Su métrica parece adecuada para algún género de danza cortesana lenta similar a la pavana. Algunas obras vocales de la misma colección imitan onomatopéyicamente el lenguaje de los instrumentos de viento, con lo que indirectamente nos informan de cómo era la música característica que tañían estos. Es el caso de la *frottola Il cervel mi fa notte e dia*, que imita el sonido de las trompetas con la onomatopeya *fararirunfera fararirunfá* o del villancico *Franceses, por qué razón*, que en su grandilocuencia guerrera imita los modos de expresión de las bandas militares.

La ensalada *La trulla*, del valenciano Bartolomé Cárceres, incluye un ejemplo completo de imitación de la música de los ministriles, es decir, una pieza instrumental que, sin embargo, es ejecutada en realidad por las voces imitando los sonidos de los instrumentos. En un momento de la animada acción desarrollada en el texto los personajes deciden dejar de cantar y ponerse a bailar:

–¡Baste ya! Sus, no cantemos,  
no sea todo cantar.  
–Pues, ¿qué quieres?. –Que bailemos,

plácenos, sin más tardar.  
Blas de Lerena podrá  
bailar la gallarda nueva.  
–¡Mía fe!, yo haré la prueba.  
Veamos si agradará.  
Mas primero es cosa buena  
que a la Virgen soberana,  
pues nos dio tan buena estrena,  
comencemos la pavana:  
*Tantanlatan falalalan falalalan...*

La música subsiguiente puede considerarse una transcripción vocal de una obra instrumental, justo lo contrario de lo que suele ocurrir habitualmente. Nada, por tanto, más justo que reintegrar a sus dueños naturales, los ministriles, lo que les pertenece por derecho.

La brevísima **Entrada** anónima con que comienza la segunda parte está copiada en un soporte inusual: uno de los asientos de la sillería del coro de la catedral de Burgos. La sillería fue tallada entre los años 1505 y 1512 por Felipe Vigarny y varios colaboradores. El autor de las taraceas que adornan algunos asientos fue, posiblemente, Andrés de Nájera. La escena que aquí nos ocupa representa un cuarteto de ministriles –de izquierda a derecha: chirimía contralto, corneta, chirimía tiple y sacabuche– tañendo la música que se contiene en un libro sostenido en un facistol con figura humana. Lo sorprendente es que la notación es real y la música perfectamente ejecutable.

El conocimiento del repertorio de los ministriles es resultado de la investigación musicológica durante los últimos treinta años. En 1970 José López-Calo publicó cuatro piezas del compositor villenense Ambrosio Cotes copiadas sin texto alguno en un códice de la Capilla Real de Granada, afirmando que eran las únicas composiciones religiosas para conjunto de ministriles del siglo XVI. Samuel Rubio negó que el hecho de carecer de texto las hiciera automáticamente instrumentales e, incluso, llegó a proponer el posible tex-

to de algún pasaje. La polémica, por demás pacífica, sirvió de despertador del asunto y a partir de entonces comenzaron a publicarse notas y noticias sobre la actividad de los ministriles. Las piezas en cuestión, cuya estructura musical es muy semejante a la de un motete, pudieron muy bien ser copiadas para uso de los ministriles de la Capilla Real granadina. La que sonará hoy está construida sobre un *cantus firmus* en el segundo tiple, que se repite cuatro veces con silencios intermedios de tres compases. Esta técnica fue muy común entre los polifonistas y muy querida, por ejemplo, de Cristóbal de Morales, que la utilizó en algunos de sus más famosos motetes.

La vida del sevillano Francisco Guerrero está totalmente ligada a la catedral de su ciudad natal, a pesar de breves estancias en Jaén y Málaga y de algunos viajes que lo llevaron a Venecia, Roma y hasta Jerusalén. La catedral de Sevilla, como quedó dicho en la introducción, fue pionera en la integración de los ministriles en el contexto musical catedralicio. La preocupación de Guerrero en este sentido, como maestro de capilla durante prácticamente toda la segunda mitad del siglo XVI, fue notable, como se refleja en numerosos documentos. Quizá por eso en los libros de ministriles conservados es uno de los compositores mejor representados. La versión del *Tantum ergo* incluido en el programa está copiada en uno de los códices procedentes de la colegiata de san Pedro de Lerma. Se trata de un himno de uso obligado en la procesión y demás ceremonias del día del Corpus, en las que los ministriles desempeñaban un papel importante.

El resto de las obras del programa procede de tres fuentes impresas de música cifrada para instrumentos de tecla. La más antigua es el *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* (Lisboa, 1540), del casi desconocido Gonzalo de Baena, posiblemente organista al servicio del rey Joan III de Portugal, a quien está dedicada la obra. Se trata de una antología que recoge y adapta al teclado numerosas obras

vocales de autores tanto francoflamencos como españoles. De ella proceden los motetes *Clamabat autem mulier cananea*, de Pedro de Escobar, y *Congratulamini mihi omnes*, de Juan de Anchieta. Actualmente no sabemos si atribuir el motete *Clamabat autem* al músico portugués conocido también como Pedro de Porto o a su homónimo sevillano, porque precisamente es esta obra la única atribuida a ambos en fuentes distintas y, por tanto, la única que hace creíble una identidad de las dos personas, bastante difícil por otros documentos divergentes. Sea como fuere, el motete gozó de merecida fama en su tiempo. En 1549 João de Barros afirmaba que era considerado “tão excellente compostura, que se chama principe dos motetes”. Del original vocal del motete *Congratulamini mihi omnes*, de Juan de Anchieta, no se ha conservado ninguna copia, por lo que la transcripción para tecla copiada en la antología de Baena es la única oportunidad de conocerlo.

El sistema de cifra utilizado por Gonzalo de Baena, aunque simple, no permitía muchas indicaciones, por lo que parece que no tuvo mucha continuidad. Pocos años más tarde Luis Venegas de Henestrosa, organista al servicio del cardenal Tavera, arzobispo de Toledo, publicó un *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela* (Alcalá de Henares, 1557), que tenía preparado desde tiempo atrás. Se trata de una antología en la que se recogen materiales procedentes de fuentes diversas, incluidos los libros de vihuela impresos. Muchas de las obras se deben a músicos de la capilla del Emperador, por eso figuran allí las dos únicas composiciones conocidas de Francisco de Soto. Fue éste compañero y colega de Antonio de Cabezón durante muchos años y casi tan estimado como él en la corte a juzgar por el sueldo que percibía. Ocupó diversos puestos como organista y como músico de cámara al servicio de los emperadores o de sus hijos. Formó parte de la comitiva que en 1552 acompañó a Lisboa a la princesa Juana, hermana de Felipe II, para su boda con el príncipe Juan Manuel, heredero del trono portugués.

Nacido en un pequeño pueblo burgalés, Castrillo Matajudíos, y ciego desde muy niño, resulta admirable cómo Antonio de Cabezón llegó a ser el músico de tecla más importante de su tiempo. A los dieciséis años ya se encontraba en la corte como organista en la capilla de la Emperatriz y ya no se movería hasta su muerte del servicio a la familia real, como tañedor de cámara y de la capilla. Felipe II lo tuvo en grandísima estima y encargó a Alonso Sánchez Coello que pintase su retrato, que se perdió en el incendio del alcázar en 1734. En los viajes por Europa Felipe llevó siempre consigo a Cabezón, mostrándolo como una de sus más preciadas posesiones. Sus obras o, más bien, “las migajas que caían de su mesa”, fueron recopiladas y publicadas por su hijo Hernando en el impreso mencionado al principio. Tanto Luis Venegas como Hernando de Cabezón aseguran en los prólogos de sus libros tener preparados para la edición otros volúmenes con más repertorio de este autor, pero desgraciadamente los problemas de la imprenta musical española no lo permitieron. Uno no sabe qué admirar más en su producción, la inventiva y pericia contrapuntística de sus tientos, la imaginación y variedad de sus diferencias o la prodigiosa memoria que demuestra al glosar complejas obras ajenas siendo ciego. En el impreso de las *Obras* su hijo y editor Hernando incluyó algunas pocas piezas propias y de Juan, hermano de Antonio. Hernando sucedió al padre en sus cometidos en la capilla y en la cámara. También gozó de gran aprecio por parte de Felipe II, que, poco después de trasladarse a Lisboa, lo llamó junto a sí por no encontrar allí un organista que lo satisficiera.

---

## **MINISTRILES DE MARSIAS**

es ante todo un conjunto de “ministriles”, nombre de los instrumentistas de viento utilizados en las capillas de las catedrales para sostener a la voz humana. El grupo está especializado en la música ibérica del tiempo en que sus instrumentos estaban vigentes (que, en este país de “frutos tardíos”, abarca prácticamente hasta la desamortización del Mendizábal). Aparte de sus programas de música instrumental, Ministriles de Marsias invita a cantantes y colabora con “Schola Antiqua”, de Juan Carlos Asensio, para realizar producciones de música polifónica (Peñalosa, Escobar ...)

en algunas de las principales catedrales de España (León, Sevilla, inauguración de la Exposición de las Edades del Hombre en Ciudad Rodrigo, etc). Además, Ministriles de Marsias colabora junto a prestigiosos coros, como la Capilla Peñaflorida, con el que ha grabado varios discos. El grupo se interesa también por la música italiana, como en “Desio de sguardi”, junto a la soprano Marta Almajano, o en un programa policoral sobre Giovanni Gabrieli, en colaboración con los Sacqueboutiers de Toulouse, o como en su último programa, que presentó una formación original a tres *cornetas* y continuo.



# TERCER CONCIERTO

---

Miércoles, 26 de marzo de 2008. 19,30 horas

---

## I

**Enríquez de Valderrábano** (fl. 1547)

Conde Claros

Música para discantar sobre un punto

**Francesco da Milano** (1497-1543)

Fantasia “duna cossa spagnola”

La Spagna a due liuti

**Nicolas Gombert** (ca. 1495- ca. 1560) – **Enríquez de Valderrábano**

Assiste Parata

**Cristóbal de Morales** (ca. 1500-1553) - **Enríquez de Valderrábano**

Et in spiritum sanctum

**Vincenzo Capirola** (1474-d. 1548)

Recercar undecimo, ala spagnola

**Juan de Urreda** (fl.1470-1480) – **Vincenzo Capirola**

Nonquam fuit pena magior

**Anónimo** (Nápoles, s. XVI)

Tiento y Ricercare

Folías de primer tono

---

## II

**Alonso de Mudarra** (ca. 1510-1580)

Fantasia

Romanesca o Guárdame las vacas

**Guillaume Morlaye** (ca. 1510-d. 1560)

Conte claire

**Adrian Willaert** (ca. 1480-1562) - **Enríquez de Valderrábano**

Pater Noster

**López** (S. XVI)

Fantasia

**¿Andrés de? Mendoza** (s. XVI)

Diez Diferencias de Folía

**Enríquez de Valderrábano**

Contrapunto sobre el tenor de la baxa

**Anónimo** (s. XVI)

Diferencias de çaravanda

**Giovanni Ambrosio Dalza** (fl. 1508)

Caldibi castigliano – Ricercar

Calata ala spagnola

## DÚO DE VIHUELAS

**Jesús Sánchez**, *vihuela tenor y guitarra*

**Manuel Minguillón**, *vihuela tenor y alto*

Adriano.  Sílva de firmar.  Cancionca.

Para endos viguaras.

En vnaion<sup>te</sup>

a

b

c

d

e

f

g

h

i

l

m

n

Esta musica que  
algos na fober el  
como llamo del  
contracleroou.

© Bermudez. Siglo de metal.  
© El signo de las viguaras se en  
dizca como y por mas dize la  
quarta en vnaionte sigudi me  
prehen a notar ouida repasa in  
la viguaras en vnaionte de la viguaras  
malla. © Dize de grass.

## MÚSICA DE GOZAR

Fray Juan Bermudo fue un franciscano andaluz que publicó un libro de teoría musical tan interesante como asistemático, la *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555). Contra lo que cabría deducir de la amplitud del título, en el libro sólo se tratan algunos aspectos de algunos instru-

The image shows a page of musical notation from a manuscript, titled "Libro.III. FoLXLIX". It consists of ten staves of music, each with a different instrument or voice part. The notation is a form of early musical notation, possibly tablature or a simplified staff notation, with various symbols and annotations. The staves are arranged vertically, and the music is written in a single direction. There are several large letters and symbols scattered throughout the page, including "II", "III", "I", "Q", "B", "J", "P", "Q", and "U". Some of these symbols are placed above or below the staves, while others are placed between them. The page is numbered "51" on the right side.

Enríquez de Valderrábano. *Silva de sirenas* (Valladolid, 1547). Libro cuarto. fol. LXLIX. Diferencias sobre *Conde Claros*. Obsérvese la posición opuesta de las páginas.

mentos de cuerda –vihuela de mano, guitarra, arpa y bandurria– y de tecla. Nada se dice, por ejemplo, de los ministriles. Preocupado por la vertiente práctica, el buen fraile no se queda en entelequias, sino que en un tono de afable predicador da frecuentes consejos, recomendaciones y censuras a

los tañedores sobre lo que pueden y deben, o no, hacer. Por ejemplo: “El concertar de las vihuelas que algunos usan va fuera del arte de Música. Es salga lo que saliere. Empero, si tres músicos artistas se concertassen con tres vihuelas o con otros tres instrumentos puestos en buen temple, tañerían atinadamente. Si... cifrassen algunas obras a seis voces de las dos misas últimas del libro primero del doctísimo Christóval de Morales, o algunos motetes de muchos buenos que hay a seis y a siete (según lo hizo el excelente músico Anríquez), sería música de gozar.” De eso, precisamente, trata el presente concierto.

Con la referencia a Anríquez confesaba Bermudo de dónde había sacado la idea de combinar varios instrumentos: del *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547), de Enríquez de Valderrábano, en el que se contienen quince obras arregladas para dos vihuelas, entre ellas cinco de Morales. Pero la práctica del dúo de instrumentos punteados tampoco era invención de Valderrábano. De hecho, puede afirmarse que históricamente tañer en dúo fue anterior a tañer solo.

En efecto, mientras la vihuela, el laúd o la guitarra se tocaron con un plectro, debían reunirse varios instrumentos para poder interpretar polifonía. La costumbre más común durante el siglo XV fue juntarse en dúos, “coplas”, como los ministriles altos. De Castilla salieron varias parejas de tañedores que surcaron los caminos de Europa, llegando, incluso, hasta la lejana Constantinopla. Gran fama adquirieron los ciegos Juan Fernández y Juan de Córdoba, que sirvieron en la corte de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, entre los años 1433 y 1456 y que, según diversos testimonios, tañían indistintamente laúdes, guitarras o vihuelas de arco. El poeta Martin Le Franc llega a afirmar en *Le Champion des Dames* (c. 1442) que Binchois y Dufay sentían vergüenza y envidia ante la belleza de la música realizada por ambos ciegos. Como en el caso de los instrumentos de viento, las parejas se dividían los roles: uno actuaba como “tenorista” tañendo en notas largas alguna melodía conocida, mientras el “discantor” im-

provisaba un ágil contrapunto sobre la misma. Mari Carmen Gómez Muntané ha documentado también varios tríos de cuerda viajeros actuando en diversas cortes. La invención del tañer con los dedos facilitó la ejecución de polifonía a cargo de un solo intérprete, pero muchos no renunciaron al gozo de hacer música en compañía frente a la melancólica experiencia de la soledad.

El programa del presente concierto selecciona ejemplos de uno y otro estilo, tomados de Valderrábano y de otros autores, incluyendo como complemento algunas fuentes manuscritas menos habituales. La presencia de algunos nombres italianos y franceses, que incluyeron en sus colecciones diversas músicas de carácter hispano, amplía nuestra visión de la música vihuelística, de la que con frecuencia se ha subrayado un carácter demasiado exclusivamente nacional. Por el contrario, el idioma musical del siglo XVI era totalmente internacional, lo que facilitaba tanto la difusión de la música como también la movilidad de los músicos, porque en cualquier parte se encontraban como en casa. Más en concreto, la relación musical entre España e Italia era tan íntima que casi no se puede hablar de la una sin mencionar a la otra y así lo podrá comprobar el oyente de este ciclo y, en particular, el de este concierto.

La historia podría comenzar con las obras de Joan Ambrosio Dalza que, sin embargo, sonarán en último lugar. Era milanés, según afirma en su *Intavolatura de lauto* publicada por Petrucci en 1508, pero el apellido resulta desconocido en Italia. Sin embargo, está documentado en Aragón. Eso tendría su lógica, porque el libro comienza con un enigmático ***Caldibi castigliano***, que es un arreglo de la canción árabe *Calvi vi calvi, calvi arabi*, transmitida por Francisco Salinas en su tratado *De musica* (1577) y que, aproximadamente, significa “Mi corazón es un corazón árabe”. Poner precisamente al comienzo del libro esta pieza equivaldría a una confesión para los que conocieran su significado. Se recogen, además, en el libro seis ***Calatas ala spagnola***, que se estructuran como las series de diferencias que aparecerán

treinta años más tarde en el libro de vihuela del granadino Luis de Narváez, con alguna de las cuales guardan notable semejanza. La *calata* es un género que no vuelve a aparecer en ningún otro libro de laúd. Hay también unas cuantas obras a dos laúdes en un estilo tocatístico muy cercano a la improvisación, que nos ayuda a imaginar cómo sonarían las “coplas” juglarescas del siglo XV. Podría decirse que en esas glosas todavía escuchamos sonar el plectro medieval.

Sin necesidad de salir de Italia, seguiremos escuchando música española extraída del precioso manuscrito copiado y miniado hacia 1517 por Vincenzo Capirola, gentilhombre bresciano que vivía en Venecia. Como tantas otras joyas semejantes, el libro se conserva actualmente en una biblioteca norteamericana. Capirola recoge en su cuaderno las músicas más famosas de su época, entre ellas, por ejemplo, *De tous biens plaine*. No podía faltar tampoco la canción de Joannes Urreda ***Nunca fue pena mayor***, sobre la que, sin embargo, sorprendentemente anota: “Canto vecchio cha da si non e bello” (canción vieja que por sí misma no es bella). A pesar de lo cual, más adelante elabora un recercar “nel ton de Nunquam fuit p. m., bello”. Además, incluye dos elaboraciones sobre *La Spagna* y un ***Recercar undecimo, ala spagnola***.

El año 1536 fue muy importante para la historia de los instrumentos punteados, porque en él, tras unos cuantos años sin imprimirse ningún libro –quizás como consecuencia de la crisis subsiguiente al *sacco di Roma*–, hicieron su aparición simultánea *El Maestro*, de Luis Milán, en Valencia y la *Intavolatura de viola overo lauto*, de Francesco da Milano, en Nápoles, aparte de una importante antología que se imprimió en Milán y otros libros menores en Venecia, marcando todos ellos un notable avance técnico respecto a lo publicado hasta entonces. El ciego Francisco Salinas en la obra mencionada más arriba cuenta cómo escuchó a Francesco da Milano tañer en su laúd en presencia del papa unas diferencias sobre el romance de *Conde Claros*, tema aprendido seguramente de algún tañedor hispano. En la ***Spagna a due liuti***, sobre la melodía que ya ha sonado en conciertos ante-

riores, emplea una técnica semejante a la de las recercadas sobre canto llano de Diego Ortiz, con la diferencia de que en este caso el instrumento que hace el papel de “tenorista” completa las notas del canto llano con acordes de tres notas, algo elemental en un instrumento polifónico como el laúd o la *viola*, que para el caso son lo mismo, según se deduce por el título del impreso napolitano.

En ocasiones resulta bastante difícil señalar una distinción clara entre una vihuela y una guitarra en el siglo XVI y totalmente imposible en el XVII. La guitarra más típica antes de 1580 tenía una caja pequeña y contaba con solas cuatro órdenes de cuerdas, con la particularidad de que la cuarta tenía dos cuerdas afinadas a distancia de octava la una de la otra en una herencia de las afinaciones medievales. El pueblo llano rasgueaba igual una guitarra que una vihuela, pero los buenos tañedores, al contrario, demostraban mejor su destreza con la guitarra, por ser instrumento de más cortos posibles. Las primeras obras publicadas para guitarra aparecieron en los *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1548), del canónigo de la catedral de Sevilla Alonso Mudarra, que había viajado por Italia. Quizá por eso, al titular una clásica serie de diferencias sobre el conocido villancico *Guárdame las vacas*, añade el término *Romanesca*, porque conocía la casi identidad de los dos motivos musicales. En efecto, en el citado libro de Francisco Salinas –que también vivió en Italia durante unos años– se explican los parecidos y diferencias de las dos melodías tradicionales de los respectivos países. Pocos años más tarde Guillaume Morlaye publica una colección dedicada íntegramente a la guitarra, *Le premier Livre de chansons, gaillardes, pava-nes, bransles, almandes, fantaisies reduictz en tablature de Guiterne* (Paris, 1552), en el que incluye una pieza titulada *Conte clare*, que no es sino una serie de diferencias sobre el romance de *Conde Claros*. Son más muestras de la internacionalización del repertorio.

La originalidad de Valderrábano al plantear las obras a dos vihuelas estriba, sobre todo, en la complejidad de las com-



posiciones que escoge para su adaptación, lo que le obliga a un exquisito cuidado en la distribución del material entre los dos instrumentos, de modo que el juego polifónico pueda expresarse con claridad. Únicamente Dalza había publicado anteriormente obras para dos instrumentos, pero muchísimo más simples de estructura y contenido. En los años siguientes, como siguiendo el ejemplo de Valderrábano, son varios los laudistas que imprimen obras para dos laúdes. Valderrábano dedica a este repertorio todo el cuarto libro de su colección. Utiliza una astucia tipográfica consistente en colocar las páginas de cada instrumento en posición invertida, de modo que dos tañedores puedan colocar sobre una mesa el libro y puedan leer cada uno desde una parte de la misma sin molestarse. Cada cierto número de compases una letra del abecedario señala la coincidencia entre los dos instrumentos, de modo que el necesario trabajo de ensayo se vea facilitado. Para la interpretación de estas obras son necesarios instrumentos de varios tamaños, porque en los arreglos planteados por Valderrábano se prevé que los dos instrumentos estén afinados al unísono o a distancias de tercera, cuarta o quinta. En este último caso la diferencia de tamaño es notable.

Entre las quince obras a dos vihuelas que integran el cuarto libro, solamente hay dos originales de Valderrábano: unas diferencias sobre el romance de **Conde Claros** y un **Contrapunto sobre el tenor de la Baxa**. La melodía glosada en esta última ya había sido utilizada por Luis de Narváez en su *Delfín*. Es un motivo de danza antigua semejante a *La Spagna*, pero la presencia de los dos instrumentos polifónicos permite que las glosas sean mucho más ricas que, por ejemplo, las de Diego Ortiz. El tema melódico del romance del **Conde Claros** consta de solas tres notas en dos compases y, sin embargo, dio pie a numerosas series de diferencias no sólo a los tañedores españoles, sino, como se ha visto, a italianos y franceses, cuyo conocimiento del texto del romance es menos que improbable. Además de estas obras para dos vihuelas, Valderrábano incluyó otra también para dos instrumentos con las siguientes explicaciones: “Esta música es

**para discantar sobre un punto** o consonancia, que es un compás que comúnmente llaman el atambor. Esta señal se pone en el canto llano para volver siempre a sonarle, hasta que acabe de discantar la otra vihuela. Este es el canto llano que ha de llevar otra vihuela templada en unísonus con la que ha de discantar, o en guitarra.” El juego consiste, pues, en que un instrumento, sea guitarra o vihuela, tañe continuamente un acorde en un ritmo percutido, que por eso se llama “atambor”, mientras el otro divaga en pasajes de carácter improvisado. Estamos de nuevo ante un estilo primitivo y ajeno en principio a la música escrita, del que sólo conocemos un ejemplo porque Enríquez de Valderrábano tuvo a bien escribir lo que normalmente solo se improvisaba.

Los autores escogidos por Valderrábano para su colección de obras a dos vihuelas se cuentan entre los mejores y más famosos de su época. Nicolás Gombert fue posiblemente discípulo directo de Josquin Desprez. Frecuentemente se afirma que era maestro de la capilla del Emperador, pero no es así, sino sólo maestro de los niños cantorcicos. Precisamente sufrió durante unos años un destierro por haber sido descubierto en abusos sexuales a menores. La calidad de las músicas que enviaba desde el exilio acabó procurándole el perdón del Emperador. La obra *Et in spiritum sanctum*, de Cristóbal de Morales, es una parte del Credo de su misa compuesta sobre la canción *Mille regretz*, dudosamente atribuida a Josquin Desprez, y que según Luis de Narváez era “la canción del Emperador”. No sabemos exactamente en qué consistió la especial relación entre la canción y el personaje, pero el hecho es que la misa de Morales sobre *Mille regretz* también fue dedicada al mismo. El pasaje transcrito por Valderrábano es, en el fondo, una hermosa paráfrasis de la canción, que se puede seguir en la voz superior desde principio a fin. Adrian Willaert era oriundo de Brujas pero realizó casi toda su carrera musical en Italia. Desde 1527 hasta su muerte ocupó el puesto de maestro de capilla en San Marcos de Venecia, desde donde ejerció una profunda y duradera influencia sobre la escuela veneciana, de la que puede considerarse fundador.

El programa se completa con dos ejemplos procedentes de una tardía fuente manuscrita descubierta en la Biblioteca Nacional hace poco más de treinta años. Se titula *Ramillote de flores* y es una colección de poesías, citas y curiosidades –“poliantea” es el término que mejor explica su contenido–, al final de la cual se recogen diez piezas para vihuela, alguna de ellas, por cierto, del napolitano Fabrizio Dentice. Fue copiado en 1593 por un clérigo toledano según ciertos indicios. Se recogen en él algunas obras antiguas para la fecha, como las famosas *Diferencias sobre Guárdame las vacas*, de Narváez, o una pequeña *Fantasia* debida a un músico de apellido López, del que sólo conocemos gracias a Bermudo que fue músico del duque de Arcos a mediados del siglo XVI. Por el contrario, el resto del repertorio nos enseña el camino que seguirá en el siglo siguiente la música para instrumentos punteados. Las obras recogidas en él son, sobre todo, series de diferencias sobre *Vacas*, *Pavanilla* y *Folías*. Estas últimas representan la novedad de ser las primeras músicas que aparecen tituladas con este nombre. La folía es, sin duda, el tema musical más usado a lo largo de los últimos cinco siglos. En un punto semejante de alejamiento del repertorio clásico de la vihuela se sitúan las *Diferencias de çaravanda* copiadas a mano en un ejemplar de la *Silva de Sirenas* guardado en la Biblioteca Nacional.

---

**JESÚS SÁNCHEZ**, nació en Madrid, estudió en el Conservatorio Superior de Música, titulándose en guitarra clásica. Su interés por la música antigua le lleva a estudiar con la vihuela, laúdes, y guitarras, con Hopkinson Smith, Gerardo Arriaga, y Paul O'Dette.

Actúa con las más destacadas formaciones de música antigua (SEMA, Capilla Peñaflorida, Orphenica Lira, Gabinete Armónico, Vaghi Concenti, Concierto a Cuatro, Coral de Cámara de Pamplona, Capilla Real de Madrid, Academia dei Piacere, The Scholars Baroque Ensemble) y en festivales y ciclos en España y en el extranjero. Tiene grabaciones discográficas de sellos nacionales (tecno-Saga, Arsis) y Europeos (Naxos, K617, Glissando) así como para RNE y RTVE.

Ha sido profesor en los conservatorios de Cuenca y Salamanca, también de instrumentos antiguos de cuerda pulsada y música de cámara en el Conservatorio P. A. Soler de San Lorenzo del Escorial. Actualmente es profesor de estas mismas especialidades en el Conservatorio Profesional de Música "Arturo Soria" de Madrid.

**MANUEL MINGUILLON**, nació en Madrid, estudió con Gerardo Arriaga. Atraído por los instrumentos de cuerda pulsada continua sus estudios con Jesús Sánchez, obteniendo el título de profesor en esta especialidad en Madrid. También lo hace con Juan Carlos Rivera en el Conservatorio Manuel Castillo de Sevilla, y se traslada a Basilea, Suiza para estudiar con Hopkinson Smith. Además ingresa en la Eastman School of Music en Rochester, donde realiza un Doctorado con Paul O'Dette.

Ha actuado en numerosos países, tocando en los más importantes escenarios del mundo. Es fundador del En-semble de Música Barroca Tarrantella y del Duo de Vihuelas junto a Jesús Sanchez.

Destaca su labor docente en la Eastman School of Music como profesor asistente de Paul O'Dette, impartiendo clases de laúd. Actualmente vive y trabaja en Londres y es miembro del grupo *The Hispanic Baroque*, donde investiga acerca de los Tonos Humanos en España.

**El autor de la introducción y notas al programa, PEPE (JUAN JOSÉ) REY** nace en Madrid, 1948. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Complutense y Musicología en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con Samuel Rubio. Fundador, intérprete y director del Grupo SEMA hasta el año 2000. Variada actividad radiofónica iniciada en Radio Madrid (Cadena SER) y continuada en Radio Clásica de RNE, en la que ha trabajado durante veinte años (1987 – 2007) como Asesor Musical en transmisiones y grabaciones.

Programas radiofónicos: *Veterodoxia, Diccionario de Antigüedades, Galería de Retratos, Medianoche era por filo, Los tesoros de Orfeo y En un lugar de la marcha*. Publicaciones: *Ramillete de flores. Colección manuscrita de piezas para vihuela conservada en la Biblioteca Nacional*

(1593) (Madrid: Alpuerto, 1975). *Danzas cantadas en el Renacimiento español* (Madrid: SEdM, 1978). *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y laúdes españoles* (Madrid: Alianza, 1993). “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)”, *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, 41-100; *Las cantigas de Alfonso el Sabio* (Madrid: Discos Oblicuos, 2000). “Tomás Luis de Victoria: 7 *Obras adaptadas para laúd*”, trans. y est. (Ávila: Caja de Ahorros, 2001). “Apuntes sobre música naval y náutica”, *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, J. Griffiths y J. Suárez-Pajares, eds., Madrid, ICCMU, 2004. Artículos diversos en la revista *Hispanica Lyra* (2005-2007), de la Sociedad de la Vihuela.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMO CONCIERTO

---

AULA DE REESTRENOS 66

“HOMENAJE A RAMÓN BARCE”

2 de abril de 2008

---

**Fundación Juan March**

Castelló, 77. 28006 Madrid · [www.march.es](http://www.march.es) · [webmast@mail.march.es](mailto:webmast@mail.march.es)  
19,30 horas. Entrada libre hasta completar el aforo