

LA “FANTASÍA QUE CONTRAHACE LA HARPA” DE ALONSO MUDARRA; ESTUDIO HISTÓRICO-ANALÍTICO

John GRIFFITHS

Resumen: Los matices sonoros aparentemente novedosos de esta “fantasía” publicada por Mudarra en 1546 parecen querer rememorar la práctica instrumental del arpista del siglo XV Ludovico, quien probablemente fue músico de la corte de Fernando el Católico. En su técnica, esta obra nos revela la probabilidad de una práctica antigua y desconocida de muy libre improvisación sobre conocidos esquemas armónico-melódicos, en este caso el de la “folía”, cuya estructura musical aparece documentada ya en España desde la época de los Reyes Católicos. Nos encontramos aquí, además, ante la elucubración instrumental más antigua sobre la “folía” de la que se tiene noticia. El análisis de esta fantasía de Mudarra nos revela la adaptación de la supuesta antigua práctica musical cuatrocentista a las reglas proporcionales que gobernaron el arte del Renacimiento.

“PHANTASIA QUAE HARPAM IMITATUR” ALONSI MUDARRA: STUDIUM HISTORICUM ET ANALYTICUM

Summarium: Varietates sonorae fictae novae huius phantasiae a Mudarra editae anno millesimo quingentesimo quadragesimo sexto usum instrumentale Ludovici, decimi quinti saeculi psaltae reminisci simulant, qui verisimiliter musicus Ferdinandi Catholici regiae fuit. Hoc opus nobis patefacit antiqui ignotique usus verisimilitudinem, liberrimae extemporalitatis super structuris armonicis melodicisque, silicet super “folía”, cuius structio musicalis in Hispania ab aetate Regum Catholicorum scripta apparet. En praeterea veterrima lucubratio instrumentalis de “folía” nobis nota. Huius phantasiae explicatio a Mudarra nobis accomodationem suppositi antiqui usus musicalis decimi quinti saeculi proportionabilibus regulis, quae artem decimi sexti saeculi regerunt, revelat.

Es la *Fantasia que contrahace la harpa en la manera de Ludovico* la que más que nada ha asegurado la fama del vihuelista Alonso Mudarra en nuestros tiempos. Por su genio y novedad, esta fantasía que vio la luz en sus *Tres Libros de Musica en Cifras para Vihuela* (Sevilla: Juan de León, 1546) ha llegado a ser una de las obras renacentistas españolas más conocidas, la cual ha merecido el interés de círculos más amplios que aquellos a los que normalmente atrae la música antigua. Es una obra que se oye con frecuencia tanto en recitales y grabaciones de

guitarra como en el creciente número de recitales de vihuela y laúd que hoy en día tienen lugar. La obra ha sido editada varias veces, recientemente en versión facsímil,¹ en la edición crítica de la obra de Mudarra por D. Emilio Pujol,² y en numerosas transcripciones para guitarra. El propósito de este estudio es el de analizar esta obra, considerándola como las primeras variaciones sobre la folía que se encuentran en la música instrumental española.³

La fama de esta fantasía se debe sobre todo a sus matices sonoros. Dentro de su género, es la única fantasía entre las 219 existentes para vihuela que emplea efectos especiales e idiomáticos, imitando en las cuerdas de un instrumento los sonidos y efectos provenientes de otro. En vez de emplear los recursos que se suelen encontrar en las fantasías para vihuela, es decir, contrapuntos e imitaciones de voces basados sobre la eufónica polifonía vocal, aquí encontramos redobles, arpeggios, pasajes sincopados y varios tipos de cromatismos y disonancias que en conjunto producen el efecto del arpa. Sabiendo que su fantasía se salía fuera de las normas de su época, Mudarra añadió después del título de la obra que "es difícil hasta ser entendida", y, a partir del compás 125, que "Desde aquí hasta acerca del final ay Algunas falsas tañiéndose bien no parecen mal". Estos efectos son bien conocidos por todos los que han tocado o escuchado la obra.

Lo que se ha ignorado de esta obra hasta el momento ha sido su forma y el proceso de su construcción, que revelan su relación con el complejo armónico-melódico que pocas décadas después adquirió el nombre de la folía. Esta fantasía, como se ve en el análisis que sigue, se compone de tres variaciones sobre la dicha folía. De acuerdo con todo el repertorio de las fantasías publicadas después de las de Luis Milán que aparecieron en Valencia en 1536, se trata de una obra compuesta sobre un esquema bien racionalizado y con una equilibrada arquitectura formal ciertamente digna de su época renacentista. Al mismo tiempo posee una dinámica extraordinaria, a través de la cual se desenvuelve con fluidez y brillantez. Representa la unión perfecta de dinámica y arquitectura, o en palabras más poéticas, entre ánima y cuerpo. El entendimiento de su aspecto formal tiene varias implicaciones históricas e interpretativas. En primer lugar, hay que notar que en 1546 apareció por primera vez una obra basada sobre la folía.

¹ Mónaco, Editions Chanterelle, 1980, con un Prólogo por JAMES TYLER.

² *Monumentos de la Música Española, VII*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1949.

³ El esquema de la folía fue identificado independientemente hace muchos años por JOHN WARD en su artículo "The Folia" en *International Musicological Society. Report of the Fifth Congress, Utrecht, 1953* (Kassel: Bärenreiter, 1954, pp. 415-22). En una nota al pie de la pág. 415, Ward observa que la folía "furnished... the harmonic frame for a large part of Mudarra's fantasia".

Mudarra utilizó las primeras progresiones de la folía también como base armónica de la segunda parte de su *Fantasia del quarto tono* (N.º 12) para guitarra, pero de una forma más abstracta.⁴ No obstante, no puede ser casualidad que en la *Fantasia que contrahace la harpa* Mudarra eligiera la folía para tributar su homenaje a un músico que logró su fama en el siglo anterior. En segundo lugar, la comprensión de la forma de la obra ofrece al intérprete una nueva visión. Se aclara el concepto de la obra en términos inequívocos y sencillos. Esta comprensión dirigirá al intérprete hacia una interpretación fiel y clara.

Sobre la personalidad de Ludovico no tenemos datos totalmente conclusivos, pero podemos decir con toda probabilidad que se refiere a un ministril que tocaba en la corte del rey Fernando el Católico. Según datos reunidos por el distinguido musicólogo Barbieri y citados por Pujol en su estudio sobre Mudarra,⁵ había un músico llamado "Ludovico el del Arpa" en aquella corte. No podemos asegurar que fuera ése el mismo que menciona Bermudo en su tratado, pero parece indudable por razones estilísticas que éste es el mismo arpista que fue citado por Mudarra. Según Bermudo, "Dizen, que el nombrado Ludovico quando venia a clausular, poniendo el dedo debaxo de la cuerda, la semitonaua, y hazia clausula de sustentado".⁶ Es precisamente la imitación de esas cláusulas la que da a la fantasía de Mudarra su carácter y su genio. Dado que Bermudo añade que "pocos tañedores ay de arpa", hay que suponer que todas las referencias tratan de la misma persona. Se puede deducir, pues, que Mudarra hizo su homenaje a un arpista ya legendario, basándose en las técnicas sobre las cuales sustentaba su fama, creando a su vez otra gran novedad.

El hecho de que Mudarra eligiera la folía como vehículo de su homenaje tampoco puede pasar sin comentario. Por causa de su imitación de Ludovico, es posible que la obra nos transmita indicaciones sobre la práctica de músicos solistas en el siglo XV. La música para instrumentos de tecla y laúd escrita en la segunda parte del siglo XV y primeros años del siglo XVI nos aclara dos corrientes principales. En la música de tecla se ve, por ejemplo en el *Buxheimer Orgelbuch* (c. 1460), el procedimiento de glosar sobre el tiple de obras vocales polifónicas con el resultado de crear una música bien instrumental. Por otro lado, en las toccatas y rícercares que se encuentran en los libros de laúd

⁴ Véase JOHN GRIFFITHS, *The Vihuela Fantasia: a Comparative Study of Forms and Styles* (Tesis doctoral, Monash University, 1983), págs. 200-204.

⁵ PUJOL, *Alonso Mudarra. Tres libros de música*, op. cit., págs. 64-66. Pujol no cita su referencia con precisión. Hasta el momento no me he dedicado a buscarla en los "Papeles de Barbieri" que se conservan en la Biblioteca Nacional en Madrid.

⁶ JUAN BERMUDO, *Comiença el libro llamado declaracion de instrumentos musicales...* (Ossuna, 1555), fol. 110.

editados por Petrucci durante la primera década del siglo XVI, vemos una música improvisada, concebida en un espíritu más libre.⁷ Solamente en algunas danzas que contienen esos libros se ve música cuyas partes melódicas están basadas sobre repetidas progresiones armónicas, pero raramente tratadas de una manera rigurosa como es característico de los libros editados en Italia treinta años después.⁸ En los libros españoles para vihuela, este procedimiento corresponde a las "diferencias" que aparecieron por primera vez en el libro de Narváez (1538),⁹ y por segunda vez en la obra de Mudarra, que contienen diferencias sobre *Conde Claros y la Romanesca*.

Lo que tiene relevancia para este estudio es el caso único en todo el repertorio vihuelístico de encontrar a la folía dentro del género de la fantasía. Por razón de que la *Fantasia que contrahaze la harpa* sea también la única que evoca el pasado lejano en el sentido de su homenaje, se propone la probabilidad de una práctica de música libremente improvisada sobre conocidos esquemas melódico-armónicos. La improvisación sobre bajos conocidos también tiene su base en el siglo XV. Eso fue la *basse danse* practicada por conjuntos instrumentales, especialmente para instrumentos altos o *hauts*. La *basse danse* es una melodía tratada de la misma manera que un *cantus firmus* en la polifonía vocal, siendo en efecto un bajo que guía la improvisación.¹⁰ Es una forma que ni tiene una parte melódica fija, ni tampoco las repeticiones que aparecen en el *passamezzo*, la *romanesca*, y la folía, entre otras. Los restos de la tradición de la *basse danse* también se encuentran en los libros de vihuela, como en la *Baxa de contrapunto* de Narváez,¹¹ la *Fantasia 4.^a* de Valderrábano *sobre la entrada de una baxa*,¹² y posiblemente en la *Fantasia 4.^a* de Mudarra *de passos de contado*.¹³ Más posibilidad se presta a nuestra teoría sabiendo que la folía ya se conocía en el siglo XV. Se sabe que varios villancicos que figuran en el *Cancionero del Palacio* de los Reyes

⁷ FRANCESCO SPINACINO, *Intabulatura de lauto, libro secondo* (Venecia, 1507) y JOAN AMBROSIO DALZA, *Intabulatura de lauto, libro quarto* (Venecia, 1508).

⁸ Véase por ejemplo, G. A. CASTELIONO, *Intabulatura de Leuto de diversi autori* (Milano, 1536).

⁹ LUIS DE NARVÁEZ, *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela* (Valladolid, 1538), fols. 87-95. Véase la edición de EMILIO PUJOL, *Monumentos de la Música Española III* (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1945, reimpresión 1971), n.ºs 49 y 50.

¹⁰ Uno de los pocos ejemplos conservados de esta tradición es la *Alta* de Francisco de la Torre que figura en el *Cancionero del Palacio*, n.º 321.

¹¹ *Op. cit.*, fol. 95v.

¹² ENRIQUEZ DE VALDERRABANO, *Libro de Musica de Vihuela, intitulado Silva de sirenas* (Valladolid, 1547), fol. 64.

¹³ *Op. cit.*, fol. 4.

Católicos tienen este esquema como su base musical.¹⁴ Aunque el esquema de la folía no adquirió su nombre hasta las obras para vihuela conservadas en el manuscrito *Ramillete de flores* copiado en 1593,¹⁵ vemos su música en el libro de Valderrábano, que contiene diferencias sobre la *pavana*,¹⁶ en el de Pisador, que incluye una *Pavana muy llana para tañer*,¹⁷ y en las glosas sobre tenores italianos que se encuentran en el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz.¹⁸ Es la *Fantasia que contrahaze la harpa* de Mudarra la que sugiere más concretamente que esta práctica instrumental del siglo XVI no fue la novedad que se ha supuesto. Propone que en el siglo XV ya existía una tradición solista de improvisar sobre esquemas melódico-armónicos, la cual fue más delineada de lo que hasta ahora se ha podido suponer.

ANÁLISIS

En su forma, la *Fantasia que contrahaze la harpa* está compuesta de tres variaciones continuas sobre la folía, tanto en su melodía como en su armonía. La primera variación ocupa 95 de los 157 compases que comprende la tablatura original. Los restantes 62 compases se dividen en dos variaciones de un largo casi igual. La segunda variación se divide en dos frases de quince compases, en los que hay un cambio de textura a partir del compás 111. Las proporciones y divisiones de la obra están representadas gráficamente en el Ejemplo 1.



Ejemplo 1. Divisiones y proporciones de la obra
(0,5 mm = 1 compás)

¹⁴ Véase JOHN WARD, "The Folia", *op. cit.*, y el Apéndice dedicado a lo mismo en su tesis doctoral "The 'Vihuela de mano' and its Music (1536-1576)", (New York University, 1953).

¹⁵ Madrid, Biblioteca Nacional, MS 6001, transcrito por JUAN JOSÉ REY, *Ramillete de flores: Colección inédita de piezas para vihuela* (Madrid: Alpuerto, 1975).

¹⁶ *Op. cit.*, dos versiones, fols. 94v y 95v.

¹⁷ DIEGO PISADOR, *Libro de Musica de Vihuela* (Salamanca, 1552), fol. 4.

¹⁸ DIEGO ORTIZ, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones* (Roma, 1553), ed. Max Schneider (Kassel: Bärenreiter, 1936), págs. 130-133.

En cuanto al esquema de la folía, ninguna de las variaciones es exactamente conforme a las otras, y ninguna está conforme con el esquema de la folía tal como lo vemos evolucionado en el siglo XVII y presentado en el Ejemplo 2. En vez del acorde de sol menor con que comienza la folía evolucionada, Mudarra emplea un acorde de do mayor, o sea, *do* en el bajo con un *mi* en el tiple. Esto no debe extrañar, dado que el acorde inicial de la folía fue el último que evolucionó en la historia de su desarrollo. Las versiones ya mencionadas de Valderrábano, Pisador y Ortiz comienzan con el segundo acorde de la serie. En el caso de Mudarra, el uso del acorde de do mayor permite que las variaciones se desenvuelvan seguidas, sin ninguna interrupción cadencial a su desarrollo continuo. A este hecho se debe gran parte de la dinámica y fluidez de la obra, que la separa de las demás variaciones en el repertorio vihuelístico. También, el uso del acorde de do mayor da a la melodía una curva más regular, subiendo continuamente en su primera mitad y bajando en la segunda. En el Ejemplo 2 se ve el esquema de la folía evolucionada comparada con el esqueleto empleado por Mudarra en cada variación.

Folía evolucionada

Mudarra, Fantasia compases

1ª variación

48 48 95

2ª variación

16 14 30

3ª variación

18 15 32

Ejemplo 2. Esquemas armónico-melódicos

Al final de este estudio presentamos una transcripción íntegra de la *Fantasia que contrahace la harpa*, reduciendo los valores rítmicos a la cuarta parte para que se vea su estructura y matices rítmicos con la máxima claridad. La reducción de valores significa que cada compás del original tiene el valor de una negra. Las barras en la transcripción representan divisiones musicales importantes en vez de señalar sencillamente el compás. Después de cada barra, el número superior representa el compás del original. En la tablatura original hay solamente dos errores. Ambos se refieren al ritmo de la fantasía. Falta la raya que separa los compases 58 y 59, y la figura de una mínima que debe estar al comienzo del compás 59. En el penúltimo compás de la obra hay un signo rítmico de una semimínima (negra) que ha de ser una corchea. En todas las transcripciones corrientes, incluso en la edición crítica, hay también correcciones de pasajes que según el presente estudio no deben ser corregidos. La conversión del compás 91 del original en dos compases no parece correcta; la brusquedad anormal del compás 91 parece intencionada. Es la señal que nos da Mudarra para indicar el enlace de las primeras dos variaciones. La adición de un compás, además, desequilibra la simetría de la primera variación, aunque mantiene la consistencia de los arpeggios anteriores. La otra supuesta corrección se refiere a los bajos en los compases 115 y 117. Las sincopaciones que están en el original representan la resolución de un problema técnico de la vihuela realizada de una manera que no interrumpe el equilibrio del pasaje, sino que subraya la integración con la voz sincopada de *ea medio*.

La primera variación de 95 compases está compuesta simétricamente, llegando a su cumbre justamente en su medio, en el compás 48, en el acorde de *si bemol* con el *re* agudo en el tiple. Por razón de la gran extensión de esta variación, Mudarra extiende el ámbito normal del tiple desde una quinta disminuida, *mi -si-bemol*, hacia una séptima menor, *mi-re*. La progresión melódica-armónica en cada mitad también está variada para controlar el ímpetu con que se desenvuelve la obra, produciendo intencionadamente un desequilibrio en su forma simétrica. En la primera mitad, Mudarra añade un acorde más que normalmente no tiene el esquema armónico, o sea, el acorde de sol menor entre los cuartos y quintos acordes de la serie (compases 44-47). Llega a este acorde con el tiple subiendo nota por nota desde el principio hasta el *si-bemol*. Para subir a la cumbre, el tiple salta una tercera al *re* en el compás 48, dando un fuerte impulso a su desarrollo. Para bajar en la segunda parte de la variación, Mudarra respeta perfectamente el esquema armónico, pero elabora el esqueleto melódico con las terceras descendentes sobre los acordes de *fa mayor* y *sol menor* entre los compases 55 y 71. (Véase el ejemplo 2.) De esta

manera, se pierde paulatinamente la fuerza que había adquirido al llegar a su culminación sin perder nada de su impulso rítmico.

Dentro de la primera variación, el esqueleto está elaborado por tres motivos. El primero es la figura de una tercera descendente cuya última nota pertenece al esqueleto melódico, como se ve al principio de la fantasía. Esta célula está empleada para destacar la melodía de la folía. También suministra el germen para el desarrollo melódico de la obra, introduciendo el juego entre cada nota melódica-esquemática y su tercera superior. En el Ejemplo 3 se ve cómo esta figura está empleada durante la primera variación. Los otros dos motivos de la variación son los que imitan al arpa, los arpeggios descendentes cuyas notas señala Mudarra con circunflejos para que sean sostenidas como arpeggios, y redobles extendidos que parodian la habilidad de Ludovico para "semitonar" y hacer "cláusula de sustentado". El propósito de los redobles es para dirigir la música hacia la siguiente nota del esquema básico de la folía, mientras los arpeggios sirven para reforzar el sentido armónico, manteniendo al mismo tiempo el movimiento rítmico de la obra. En los redobles, Mudarra coloca las notas de *fa* sostenido y *sol* en el segundo orden de cuerdas y en el primero, respectivamente, para que suenen concurrentemente, con el fin de producir así el efecto del arpa. En estos redobles, se emplean agrupaciones de tres notas dentro del compás binario que añaden una segunda dimensión al efecto. El Ejemplo 3 presenta la elaboración de los tres motivos de la primera variación, reducida a los materiales esenciales.

The image displays a musical score for Example 3, consisting of four staves of music. The notation is in a single system with a common time signature (C). The score is divided into four measures, each starting with a measure number in parentheses: (2), (14), (26), and (38). Each measure contains a complex rhythmic and melodic figure, often featuring a descending third interval. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is labeled 'compás:' at the beginning of the first staff. The overall structure is a reduction of the first variation, focusing on essential materials.

Ejemplo 3. 1.ª variación, reducción esquemática

La segunda variación posee la misma simetría que la primera. Su primera parte, compases 95 a 110, repite una nueva frase melódica cuatro veces en forma de secuencia ascendente sobre las primeras notas del esquema melódico. Este motivo es una elaboración del juego de terceras ya mencionado, proviniendo de la célula inicial de la obra. Comienza en el momento más anticlimático de la fantasía, después de la larga bajada en los 47 compases anteriores, pero sube rápidamente a la segunda cumbre en el compás 111. La segunda mitad de esta segunda variación, compases 111-124, nos presenta el tiple y el bajo de la folía en forma sencilla, sin ninguna elaboración. El único cambio con respecto al modelo ocurre en el penúltimo acorde, donde el bajo normal *sol* está sustituido por un *mi-bemol*. La fuerza y dinámica del pasaje está producida por el ritmo de la voz interna, que opera en semimínimas (semicorcheas en la transcripción) en una agrupación de 3+3+2 contra el ritmo estrictamente binario de las otras voces. Como segunda culminación, más rápidamente lograda, ésta parece tener más fuerza que la primera.

La misma agrupación sincopada se traslada al tiple para la tercera variación de la fantasía, dándole continuidad rítmica y dinámica. En esta variación, el esquema de la folía está tratado con más libertad. La parte ascendente del complejo se reduce a dos acordes. El primero, do mayor, está elaborado sobre diez compases (125-34), y el segundo, re menor, sirve para los ocho siguientes (135-42). Mientras el tiple va repitiendo un ostinato basado sobre la agrupación rítmica de 3+3+2 y el juego melódico entre terceras, el bajo sube paso por paso una quinta en semibreves (negras) de *do* a *sol*, repetido en una forma disminuida y sincopada. El proceso se repite un tono más alto sobre re menor. Éste es el pasaje que requirió el aviso de Mudarra antes citado, referente a las disonancias que contiene. El conflicto entre *fa* sostenido en el tiple y *fa* natural en el bajo, así como cuartas, séptimas y novenas acentuadas, no representa solamente la disonancia, sino que da la impresión de un pasaje realmente bitonal. Es la representación más dramática de la legendaria atribución sobre la manera de clausurar de Ludovico, y crea un efecto en la vihuela en sí impresionante.

La omisión de acordes en la primera parte de la variación está compensada en la segunda parte, que añade dos antes de la cadencia final, para ayudar a frenar el ímpetu adquirido en los pasajes anteriores. Esta última parte comienza en el compás 143 con la agrupación sincopada seguida por el tiple sobre los acordes regulares de la serie, pero se resuelve en redobles a partir del compás 149, preparándose para la resolución armónica que cierra la obra.

A pesar de las dificultades que siempre impiden a las palabras para dar explicaciones satisfactorias de los fenómenos musicales, creo que

el caso de la *Fantasia que contrahaze la harpa* queda bastante patente. Es una obra famosa y extraordinaria que, por encima de su papel puramente artístico, revela aspectos de un pasado parcialmente escondido. En sí, se revela como las más antiguas folías instrumentales que se conservan; en su construcción demuestra la observancia por su compositor de las reglas proporcionales que gobernaron el arte renacentista, y en su homenaje a sus antecesores musicales, quizá Mudarra nos ofrece nuevas indicaciones sobre tradiciones aún más antiguas.

The image displays a musical score for a harpsichord piece. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. Measure numbers 14, 26, 39, 44, 55, 66, 71, 80, 85, and 91 are clearly marked. The score concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Luduvico,
Alonso Mudarra (1546), transcripción John Griffiths

Handwritten musical score for piano, measures 103-157. The score is written on five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 103, 107, 111, 115, 119, 123, 125, 135, 143, 147, 151, 153, and 157 are indicated above the treble staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is in black ink on white paper.