

Lamentaciones para vihuela fuera de los muros de la catedral

Manuel del Sol

De todas las piezas contenidas en los siete impresos de vihuela, el género lamentación está representado únicamente con dos arreglos para voz y vihuela. Enríquez de Valderrábano transcribió en su obra intitulada *Silva de sirenas* (1547) una lamentación incompleta compuesta por Miguel Ortiz, mientras que Miguel de Fuenllana intabuló en su libro de música *Orphénica lyra* (1554) otro ejemplo compuesto por Cristóbal de Morales. Desde un punto de vista cuantitativo su ínfimo número parece contribuir de forma paupérrima al repertorio de este instrumento.¹ Sin embargo, el valor histórico de estas dos transcripciones es tan significativo que es posible contextualizar a través de su estudio algunas de las principales características del género en España durante el siglo XVI. Además, la ejecución doméstica de estas obras documenta una práctica musical de gran interés.

Los textos de las lamentaciones se instauraron en el canon litúrgico católico como lecturas (o lecciones) del primer nocturno del Oficio de Maitines del jueves, viernes y sábado santo. El emplazamiento de estas lecciones de tinieblas dentro del culto de Semana Santa, y en particular del *Triduum Sacrum*, sitúa el servicio de este oficio divino dentro de las ferias mayores más solemnes del año litúrgico. De hecho, la celebración de estos Maitines junto con sus ulteriores Laudes forma el denominado Oficio de Tinieblas, que insiste a través de sus textos en la pasión, muerte, exequias y sepultura de Cristo.² Por tanto, la hipótesis de una interpretación (doméstica, privada, no litúrgica) de lamentaciones para voz y acompañamiento instrumental de vihuela sitúa los arreglos de Valderrábano y Fuenllana –junto

¹ Howard Mayer BROWN: *Instrumental Music Printed Before 1600. A Biography*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1967. La presencia del género en las ediciones impresas con música instrumental antes de 1600 se limita a los arreglos de Valderrábano y Fuenllana y la publicación de una miscelánea de obras religiosas de Richard Allison (1599¹), que incluye dos lamentaciones en lengua vernácula para canto y laúd: *O Lord turne not away thy face* y *O Lord in thee is all my trust*. *Ibid.*, pp. 427-429.

² Sobre la tradición del rito litúrgico de la extinción gradual de las velas del *tenebrarium* durante la liturgia del Oficio de Tinieblas véase Alistair MACGREGOR: *Fire and Light in the Western Triduum: Their use at Tenebrae and at the Paschal Vigil*, Minnesota: The Liturgical Press, 1992.

con las composiciones para laúd de Richard Allison— como ejemplares únicos en la intrahistoria de la música instrumental renacentista.

En relación a los vihuelistas españoles, ambos autores indicaron en los índices de sus ediciones impresas el género al que pertenecen estas composiciones. Por un lado, Valderrábano especificó en la tabla de su tercer libro que “ay obras, canciones y villancicos para cantar en falsete, no tañendo lo que se cante”.³ Entre todas estas transcripciones el término “obras” hace referencia exclusiva a las siete primeras, de las cuales, seis son llamadas motetes y la séptima aparece catalogada como una “Lamentación, *Hierusalem* en el segundo grado, Ortiz. fol. xxxii” (Ilustración 1). Por otro lado, Fuenllana fue aún más explícito al determinar en la entrada de su libro tercero los arreglos de varios “motetes a cinco y seys bozes de muy exce-

lentes autores”.⁴ La mayoría de los arreglos de este volumen son en efecto motetes compuestos por Jacquet de Mantua, Philippe Verdelot, Nicolas Gombert y Morales, pero la determinación en su índice del “Credo [de la misa] *De Beata Virgine* de Josquin, fo. lxxiii” y una “Lamentación: de Morales, fo. lxxvii” certifica un interés irrefutable, por parte de su autor, por especificar el género de cada arreglo (Ilustración 2). Sin embargo, sorprende las reiteradas imprecisiones que se han producido durante las últimas décadas al considerar de manera incorrecta las transcripciones de estas dos lamentaciones como motetes.

Tabla del tercero libro

en que ay obras/canciones y villancicos para cãtar en falsete, notañẽdo lo que se cantare,

Motete Vita dulcedo en el segundo grado,	fol. xxvii.
Motete In te domine speraui en el tercero grado. Lupus,	fol. xxviii.
Motete O quã suavis est en el segundo grado,	fol. xxix.
Motete Hierusalem Luge en el segundo grado. Verdelot,	fol. xxx.
Motete Cũ inuocarem en el primero grado. Verdelot,	fol. xxxi.
Motete. Vi fidelium propagatione en el segundo grado, Ortiz,	fol. xxxi
Lamentaciõ, Hierusalem en el segundo grado, Ortiz,	fol. xxxii,

Ilustración 1. Valderrábano, fol. A7

³ Enríquez de VALDERRÁBANO: *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547, fol. A7.

⁴ Miguel de FUENLLANA: *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra*, Sevilla: Martín de Montesdoca, 1553, fol. +8^v.

Tabla del tercero libro

Motetes a cinco.

Aspice de laquet	fo. lix.
Sibona tucepimus: Verdelot	fo. lxj
Verbum iniquum: de Morales	fo. lxij.
Lamentabatur Jacob: Morales	fo. lxiii
Lauda Syon: de Gombert	fo. lxv
Virgo Maria: de Morales	fo. lxvij
O beata Maria: Gombert	fo. lxx
Germinauit: Gombert.	fo. lxxj
O felix Anna: de Gombert	fo. lxxij
Credo de bñavirgine. Josquin.	fo. lxxiij
Lamentacion: de Morales	fo. lxxvij

Ilustración 2. Fuenllana, fol. +8v

Lamentación de Miguel Ortiz - Valderrábano

La historiografía musical presenta a Miguel Ortiz como un compositor desconocido. Un maestro de música de origen valenciano vinculado en la década de 1520 a la familia de Rodrigo de Vivar y Mendoza parece ser la única referencia coherente que se ha localizado hasta el momento:

Rodrigo de Mendoza, una vez más, se ocupó de formar tanto a Mencía, como a sus dos hijas menores, María y Catalina, en esta materia. De hecho, conocemos el nombre de los que fueron sus maestros de música y baile: Miguel Ortiz y Miguel Celma, ambos

de Valencia [...] Mencía aprendió desde muy joven a tocar distintos instrumentos, entre ellos destacan el clavicordio, el “zimbol” [clave] y la vihuela.⁵

Estas referencias justifican un perfil compatible con el autor intabulado por Valderrábano. No obstante, el bosquejo biográfico de Ortiz debiera considerarse dudoso debido a la escasa información localizada sobre este compositor, que ni figura entre los músicos de la corte de los Reyes Católicos ni está vinculado a las capillas musicales de Carlos V y Felipe II. Asimismo, Robert Stevenson y Samuel Rubio coinciden en afirmar que el compositor y teórico Diego Ortiz y Miguel Ortiz fueron dos músicos distintos.⁶ Pocos son los datos biográficos aportados sobre este polifonista que aparece representado en el libro de vihuela de Valderrábano con dos obras: 1) un motete latino *Ut fidelium propagatione*; y 2) la mencionada lamentación, incompleta, *Hierusalem, Hierusalem convertere ad Dominum Deum tuum* para voz (en notación mensural) y vihuela (tablatura italiana).

⁵ Noelia GARCÍA PÉREZ: “La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza”, <http://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/7-petrarca.htm#_ftn10> (consultada en noviembre de 2009). Los nombres de ambos maestros aparecen documentados en dos cartas de pago datadas el 22 de mayo y 26 de julio del año de 1523. Véanse también Miguel LASSO DE LA VEGA: *Doña Mencía de Mendoza, marquesa del Cenete (1508-1554). Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1942, p. 36; Emilio ROS FÁBREGAS: *The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454*. Ph.D. diss., New York University, 1992, pp. 219-247; Juan MOLL: “Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria”, *Anuario Musical*, 18 (1963), pp. 123-135 y Juan RUIZ JIMÉNEZ: “The Mid-Sixteenth-Century Franco-Flemish Chanson in Spain. The Evidence of Ms. 975 of the Manuel de Falla Library”, *Tijdschrift van Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 51 (2001), p. 37.

⁶ Véanse Robert STEVENSON: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid: Alianza Música, 1993, pp. 368-371; Samuel RUBIO: *Historia de la música española: desde el “ars nova” hasta 1600*, vol. 2, Madrid: Alianza Música, 2004, pp. 148 y 226; Diana POULTON y Antonio CORONA ALCALDE: “Vihuela”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition*, vol. 26, Oxford: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 607 y Evguenia ROUBINA: “La historia verdadera de «Ortiz, el músico»”, <<http://www.ejournal.unam.mx/cem/vol02-03/cem0303.pdf>> (consultada en noviembre de 2009). Esta última entrada se refiere a un “Ortiz, músico” que formaba parte de la expedición de Hernán Cortés en México, según Bernal Díaz del Castillo.

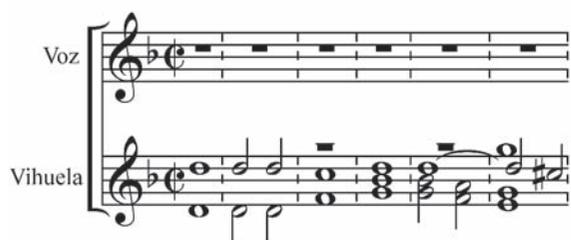
La edición integral del libro de vihuela de Valderrábano no se ha realizado aún. Emilio Pujol publicó en su estudio y transcripción un amplio número de obras, pero su trabajo no incluyó ninguno de los arreglos de la obra religiosa para canto y vihuela.⁷ Por esta razón, el presente trabajo adjunta, por primera vez, una transcripción en notación moderna de la lamentación de Ortiz-Valderrábano con la finalidad de favorecer su acceso a estudiosos e intérpretes. En cuanto a su interpretación ha sido posible la localización de una versión discográfica de mediados de la década de 1970.⁸ Se trata de una grabación realizada por el vihuelista y laudista Rodrigo de Zayas y la mezzosoprano Anne Perret, quienes grabaron esta obra dentro de una colección monográfica dedicada al repertorio de los vihuelistas españoles.

Valderrábano arregló únicamente la plegaria final *Hierusalem, Hierusalem convertere ad Dominum Deum tuum*.⁹ A pesar de que no se trata de un arreglo de la lamentación completa, es posible identificar en esta transcripción algunos diseños melódicos propios de la tradición hispana. La gran mayoría de los compositores renacentistas utilizaron como *cantus firmus* en este repertorio un *tonus lamentationum* autóctono. Es decir, las melodías del canto llano para las lamentaciones estaban tan estrechamente arraigadas en este género que los polifonistas recurrieron a dichas entonaciones –propias de sus tradiciones locales, regionales o institucionales– para usarlas como melodías preexistentes en la elaboración de sus composiciones polifónicas. Entre las numerosas prácticas litúrgicas locales e institucionales

⁷ Emilio PUJOL (ed.): *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas, de Enriquez de Valderrábano (Valladolid, 1547)*. Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1965 (Monumentos de la Música Española, 22 y 23).

⁸ Rodrigo de ZAYAS y Anne PERRET: *Vihuelistas españoles: Siglo XVI*, en *Colección de Música Antigua Española*, vol. 16, Hispavox HHS 15, 1974. Véase Monica HALL: “The Vihuela Repertoire”, *Early Music*, 5 (1977), p. 61. Hasta el momento es la única versión discográfica que he podido localizar.

⁹ En los ritos latinos medievales este verso estaba normalizado en el género desde el siglo XIII, aunque el texto de esta invocación no procede del libro de las lamentaciones sino que es una adaptación libre de un versículo del profeta Oseas, XIV: 2. Véase Glenn WATKINS: *Three Books of Polyphonic Lamentations of Jeremiah, 1549-1564*, Ph.D. diss., Rochester University, 1953, p. 5.



Ejemplo 1. Initium lamentationum hispano

vigentes en Europa durante la Edad Moderna, el tono romano y el tono hispano dominaron la praxis melódica de este género.¹⁰ Por ejemplo, en la lección incompleta de Ortiz es posible identificar el *initium* melódico característico de los *toni lamentationum* hispanos (*Re-Fa-Sol/Mi-Sol-La/La-Do-Re*) en la voz más grave del acompañamiento de la vihuela (Ejemplo 1).

Los arreglos de las composiciones originales de Ortiz incluidos en *Silva de sirenas* son obras únicas. Por el momento no se ha localizado ninguna concordancia impresa o manuscrita en archivos musicales eclesiásticos, reales o privados españoles o portugueses, y por consiguiente, puede pensarse que, así como la biografía de este músico nos es desconocida, la recepción de su obra fue escasa.

Lamentación de Cristóbal de Morales - Fuenllana

Los arreglos de numerosas obras polifónicas religiosas y profanas en los libros de vihuela pocos años después de la composición de sus originales vocales han preservado en ocasiones la práctica local de un repertorio. En este sentido la lamentación de Morales transcrita por Fuenllana para canto (en notación mensural) y vihuela (tablatura italiana) es un ejemplo de extraordinario valor histórico porque su análisis permite identificar los principales rasgos melódicos y textuales de la tradición hispana para las lamentaciones.

De forma concluyente Michael Noone y Graeme Skinner han demostrado a través de las actas capitulares de la catedral de Toledo que el escribano Martín Pérez copió el 4 de abril de 1547 una lamentación compuesta por Morales para el Oficio de Tinieblas. Aunque esta copia de 1547 no se ha conservado, se trata efectivamente de la primera lección de la *Feria V in Coena Domini* que el mismo Pérez copió por segunda vez en 1549 en el manuscrito *E-Tc 21* de la catedral de Toledo.¹¹ Esta lamentación de Morales incluyó originariamente el *exordium* del libro de las lamentaciones *Et factum est postquam*, que estaba establecido en la litúrgica hispana desde la Baja Edad Media.¹² De hecho, los polifonistas pretridentinos de origen hispano mantuvieron la práctica de escribir música para ese texto, mientras que la mayoría de los compositores de otras nacionalidades compusieron para esta misma lección la introducción romana *Incipit Lamentatio Hieremixæ Prophetæ*.

Antes del Concilio de Trento no hubo una práctica textual uniforme en el género, de ahí que en la Península Ibérica se conservaron prácticas litúrgicas distintas al rito

¹⁰ Sobre las características melódicas de los *toni lamentationum* hispanos véase Manuel del Sol: "Tradición hispana en lamentaciones polifónicas del Oficio de Tinieblas: Apuntes sobre *toni lamentationum* hispanos en el siglo XVI", *Revista de Musicología: Actas del VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Cáceres 12-15 de noviembre de 2008. [En imprenta].

¹¹ Michael NOONE y Graeme SKINNER: "The *Nuevo Rezado*, Music Scribes, and the Restoration of Morales's Toledo Lamentation", en Owen REES y Bernadette NELSON (eds.): *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, London: Boydell Press, 2007, p. 9. La celebración del Oficio de Tinieblas fue anticipada a la víspera de la fiesta a la que correspondía para favorecer una mayor asistencia de fieles al templo. Véase MACGREGOR: *Fire and Light in the Western Triduum...*, *op. cit.*, pp. 31-33 y 480-481.

¹² Manuel del Sol: "Tradición hispana en lamentaciones...", *op. cit.*