



HISTORIA DE LA BANDURRIA EL RENACIMIENTO



Patio de Carlos V en Granada (Alhambra) Pedro Machuca 1527 (inicio de construcción)

Generalidades y comienzos del Renacimiento.

El pintor, arquitecto manierista y escritor italiano Giorgio Vasari (1511-1574), fue el primero en emplear el concepto de Renacimiento. Significa un renacimiento del hombre a partir de un encuentro con la antigüedad. En este aspecto coincide con el humanismo, descubrimiento del hombre, la naturaleza y del mundo.

Patio del Palacio de Carlos V en Granada (Alhambra). Pedro Machuca 1527 (inicio de construcción)

Los acontecimientos que se producen en Europa a partir de los descubrimientos geográficos y la ruptura de la unidad teológica, incrementan las guerras internacionales y fomentan también el comercio, consagrado hasta hoy día como economía capitalista. Esta mezcla de conflictos religiosos, políticos y económicos del siglo XVI, conducen irremediamente al hombre hacia una mentalidad burguesa. Es decir, un sentido de la vida práctico, muy experimental, empírico. El humanismo y sus protagonistas, los intelectuales, se convierten en la fuente directa del conocimiento, sin el punto de vista teológico.

Lutero y sus dudas angustiadas se unieron a las aspiraciones espirituales insatisfechas de su tiempo. Ginebra ciudad de Juan Calvino, se consagra en 1540 en la ciudad del protestantismo profundo, al tiempo que las corrientes que nacen de la Reforma tenían sus divergencias teológicas.

El Concilio de Trento y la Contrarreforma, que comenzó en 1545, llegaba tarde para conseguir la reconciliación entre los partidarios de la Reforma, aunque, consiguió con el tiempo la vía espiritual renovada de la Iglesia. Mientras, en la península Ibérica, vigilada constantemente por la Santa Inquisición durante la primera



EL RENACIMIENTO



Templo de atenea o de ceres; c. 500 a. J.C. Paestum.

mitad del siglo XVI, no consiguió frenar el influjo del humanismo y la reforma protestante.

En las artes plásticas, arquitectura y pensamiento filosófico, podemos hablar de reencuentro y tendencia permanente con las antiguas ideas, estéticas y formas clásicas, muy posible porque la cultura grecorromana aunque en ruinas, todavía eran apreciables y visibles, así como los manuscritos y tratados conservados a través de Bizancio y los traductores árabes.

En cambio, en la música es problemático hablar de “música renacentista”. Según Bryan Trowell “La revolución musical del siglo XV fue fruto de una lenta maduración y requirió nada menos que tres generaciones para llegar a consolidarse. Se movió a diferentes velocidades en los diversos países en que tuvo lugar”.

Consolidada y culminada esta revolución, hacia la segunda década del siglo XVI se desarrolla el Manierismo. Significa en conjunto una reacción frente a los ideales de claridad reposada, de equilibrio, de cristalina perfección que caracterizan a la plenitud del renacimiento. En la segunda mitad del siglo XVI aparece el Manierismo en música, con la Escuela Veneciana de los Gabrieli y con Tomás Luís de Victoria (dramatismo y misticismo).

Para finalizar este panorama general, no hay que olvidar que hacia 1455 en Maguncia, Johannes G. Gutenberg (1394–1468), inventa la imprenta. Aunque antes se había experimentado la impresión limitada de notas musicales, el editor italiano Ottaviano Petrucci (1466-1539) es el primero que desde Venecia, lanza en 1501 ediciones de música a gran escala, con *Harmoniae Musices Odhecaton*, colección de canciones de los maestros franco

flamencos más conocidos, siendo de inmediato imitado por toda Europa y consiguiendo una eficaz distribución de la música más importante.

Nuevos conceptos musicales en el renacimiento.

La Polifonía Coral, supone un avance sustancial previo para los adelantos musicales posteriores. Nacen los músicos profesionales en el coro de las capillas reales, casas nobiliarias y catedrales más opulentas desde finales del siglo XIV. Las voces comparten las porciones del material musical. Nos encontramos ante el nacimiento del Contrapunto Imitativo. Se desarrolla con el compositor Josquin Des Pres (1450-1521). Discípulo de Jan Van Ockeghem (1430-1495) y este de Guillaume Dufay (1400-1474). Todos ellos pertenecientes a la Escuela franco-flamenca, importantísima por su influencia en el resto de Europa y muy específicamente en la Escuela española, en torno a las cortes de Castilla y Aragón, protectoras y amantes del arte musical. La culminación de la música vocal polifónica se alcanza con Orlando di Lasso (1532-1594) y Giovanni Pierluigi Da Palestrina (1525-1594)

Según Ulrich Michels: “El centro de la creación se desplaza desde Francia, y pasando por el ámbito franco-flamenco y su país de origen, Borgoña, hacia Italia, que asume la dirección en el siglo XVI.



HISTORIA DE LA BANDURRIA

El Catedrático de Historia de la Música Mariano Pérez, clasifica las principales escuelas de polifonía religiosa de la siguiente manera:

-Escuela Romana (Austeridad y equilibrio): Palestrina

-Escuela Veneciana (Colorido y exaltación): Willaert, Rore, los Gabrieli.

-Escuela Ibérica (Misticismo dramático y simplicidad): Morales, Guerrero, Victoria, Cardoso.

-Escuela Flamenca (Internacionalismo): Lasso es el sintetizador de todos los estilos.

Estas escuelas y compositores comenzaron a sujetarse a las leyes de la prosodia del lenguaje hablado y lo plasmaban en el pentagrama: "el acento justo", desde los tiempos de Josquin ha tenido una inmensa importancia, hasta el punto de convertirse en contenido emocional.

En cuanto a la música instrumental se produce una paulatina emancipación respecto a la música coral. Los instrumentos obtienen una personalidad e importancia propia. En consecuencia, se adquiere una estética individual, basada en las posibilidades y características de cada instrumento concernientes a su propia particularidad.

Se forja una tradición de música instrumental a partir del órgano desde el siglo XIV, que desembocaría en las transcripciones de obras vocales para ser tocadas

con instrumentos (es por ello tan importante el estudio detallado de la música vocal de esta época por los instrumentistas actuales). Por tanto, la música instrumental pura se alcanzará en el siglo XVI.

También desde siglo XIV existía la discriminación en los conceptos de instrumentos bajos (de sonido suave), adecuados para acompañar canciones y motetes e instrumentos altos (de sonido potente), para acompañar danzas de carácter muy fuerte (instrumentos de viento como la chirimía, bombardas, trompeta o sacabuche) durante este periodo se tiende a agrupar instrumentos de semejante timbre, es decir, familias completas que recorren toda la tesitura desde los registros más graves a los más agudos. Existen instrumentos que son aptos para hacer individualmente notas simultáneas, (se estratifican las líneas melódicas y nace el acorde) como el laúd que deja de tañerse con plectro y pasa a ejecutarse con los dedos (la bandurria-mandora-quinterne sufre también esta transformación, que veremos más adelante) el órgano y el clavicémbalo que desarrollan técnicas verdaderamente virtuosísticas.

La música tiene que imitar a la naturaleza (imitar le parole), reproduciendo su contenido emocional y expresivo. El ideal sonoro del Renacimiento, se transforma con la incorporación del bajo (Composición a 4 voces) y una peculiaridad armónica muy colorista: sonidos de tercera y sexta, es decir, Fauxbordon. La

Parodia, muy característica en el estilo renacentista, es una melodía profana que sustituye al canto gregoriano como cantus firmus.

La mandurria, mandorre, mandorara, mandola, bandurra, bandurria, pandura, pandur, pandurina, bandura, vandola, quintern, quinterne, gittern, giterne, gitterra, giterne, bandürichen, mandurinchen, mandürchen, mandorgen, testudo minor, lutina, etc...

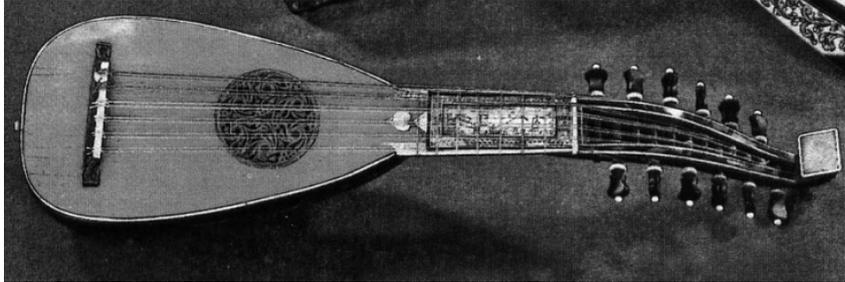
Todas estas expresiones, son las utilizadas en los distintos reinos, países, y regiones de Europa para designar a un mismo instrumento. Ante esta "maraña" de nombres, hay que tener una idea clara: las iconografías, grabados, esculturas y pinturas de la Edad Media y Renacimiento nos demuestran visualmente, que es el mismo instrumento denominado de múltiples maneras, es decir, pequeño cordófono periforme, con cabeza en forma de hoz, con tres o cuatro cuerdas y que se tañía con plectro. Esta es la herencia documental que tenemos, suficientemente interesante pero que nos puede producir desorientación y que conviene "airear".

Retomando las sabias orientaciones de Juan José Rey en su libro *Los Instrumentos de Púa en España*. ¿A qué seguimos las pistas, a las imágenes o a las palabras?, no tenemos más remedio que mentalizarnos con esta desorientadora situación.

La información que nos facilitaba Adrian le Roi en 1585, cuando nos



EL RENACIMIENTO



Mandolino milanés (seis órdenes dobles).



Mandolino lombardo (seis cuerdas sencillas).

decía que el origen de la mandora francesa estaba en los villanos y pastores vascos y navarros, es fundamental para asumir que todos estos nombres y denominaciones se refieren al mismo instrumento.

Portanto, indagaremos en la bandurria-mandurria de la península ibérica con su vertiente hacia América (Las Indias) y en la mandorre-mandora-mandola, también quintern- qinterna-guiterne, que sube hacia Francia y que se desarrolla en Europa y culmina en el Norte de Italia.

Para más desorientación, quiero comentar que en Italia denominan mandolino a cualquier cordófono similar o parecido al que nos acontece y que se tañe con plectro. Existen nueve clases de

mandolinos, de las cuales solo dos pudieran tener conexión con el desarrollo de nuestra mandurria-mandorre-mandora-mandola, etc... Me refiero al mandolino milanés (denominado por Marga Wilden como mandolina barroca) con seis órdenes dobles y afinada por cuartas justas (como nuestra bandurria actual) y que tiene su origen en la antigua mandola.

El otro instrumento es el mandolino lombardo, similar pero con seis cuerdas sencillas.

Una reivindicación en la que conviene insistir es que el término ghitarra o ghiterna, que constantemente ha sido supuestamente mal traducido por los tratadistas con el término

genérico de guitarra (insisto que solo son sospechas, juiciosamente fundadas, pero sospechas). Véase un ejemplo en el libro Historia de la Música en Aragón, (Siglos I-XVII) de Pedro Calahorra Martínez (Colección "Aragón" Zaragoza 1977), refiriéndose al inventario de los bienes del Marqués de Camarasa, que vivía en el coso zaragozano, y que muere en 1576: "una corneta guarnecida de plata; una vihuela grande con su arca, funda de paño colorado; una guitarra de ébano, labrada de taracea, con su caja de cuero negro; otra guitarra de ébano, con costillas, con su caja de madera negra;". Esto, solo es un ejemplo, si nos entretenemos más en esta supuesta mala interpretación, con toda seguridad que quedaremos muy sorprendidos. Lo mismo nos ocurre con fabricantes de instrumentos que como es sabido se los denomina con el término genérico de guitarreros o en los fabricantes de cuerdas para guitarras, vihuelas y demás instrumentos de cuerda que están documentados durante el renacimiento.

Teniendo en cuenta estas sospechas, recordaremos el testimonio de J. Tinctoris (1476) en "Terminorum musicae diffnitorium", que residía en Nápoles, por aquel entonces perteneciente a la corona de Aragón y donde nos describe una "ghitarra" o "ghiterna" que era tañida por los músicos catalanes que vivían en Italia o que pasaban por allí. Instrumento similar al laúd por su forma abombada, la disposición de las cuerdas y el modo de tañido, pero mucho más pequeño que él.



HISTORIA DE LA BANDURRIA

Al respecto, Juan José Rey afirma: “No sería, por eso extraño que lo que en el reino de Aragón se conocía como guitarra, se llamase bandurria en otras zonas de la península, sobre todo en aquellas en las que la guitarra-vihuela fue adquiriendo importancia social creciente”.

Con el término “quintern”, perfectamente ilustrado, donde observamos las mismas características constructivas (dorso abombado, clavijero en hoz, etc...) Sebastián Virdung en Basilea 1511 nos lo describe en su “Musica getuscht”. Ésta es la obra más antigua que haya

llegado a nosotros con descripciones de los diversos instrumentos musicales y que por sus ilustraciones es una fuente muy valiosa de información musicológica. Ha sido editada dos veces (1882 y 1931) en forma facsimilar (V. Guimbarda).

De manera similar y con el mismo término también nos lo representa Martin Agrícola (1500-1556), Director del coro de Magdeburgo y escritor que ejerció gran influencia sobre todos los temas de la teoría musical en “Musica instrumentalis deutsch” (1529).

En Italia, durante el siglo XV, le fueron aplicados indistintamente parecidos términos como los utilizados por Virdung y Agricola con los nombres de ghiterna y quinterna. También en Inglaterra nos refiere I. Harwood (1984) en su artículo de la New Grove, era frecuente encontrarla como gittern, y dice:

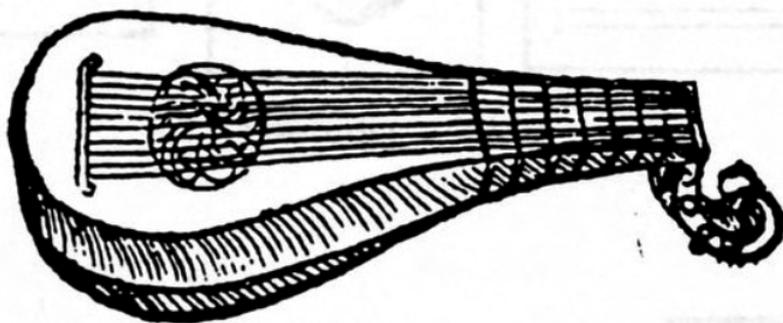
La mandora fue popular en Francia en la segunda mitad del siglo XVI. Había tres tipos, el primero, tradicional, tenía el cuerpo y el cuello de una sola pieza de madera, como el rebec (rabel) de tres cuerdas con una trastera muy adornada. El segundo tipo con un conjunto de planchas, como el laúd y el tercero el dorso plano con lados separados como los últimos Citterns.

Paralelamente, en la Península Ibérica se denominaba al mismo instrumento con el nombre de Bandurria, Vandurria, Mandurria, y también, Nandurria.

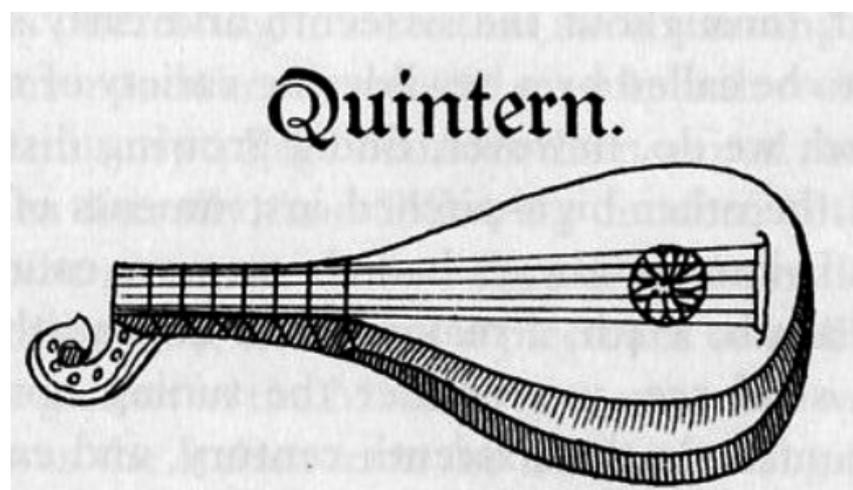
El poeta sevillano Juan de Padilla (1468-1520), llamado también “el cartujo” en Tesoro de varias poesías, escribe un poema donde denomina a nuestro instrumento con el nombre de nandurria, por cierto, muy curioso y muy particular para mí, dice:

*Chamorro en los cantares fue primero,
que al son de una nandurria despegada
solló la ronca voz de su garguero
y cantó esta canción estudiada.*

Después de esta extraordinaria casualidad, continuamos por



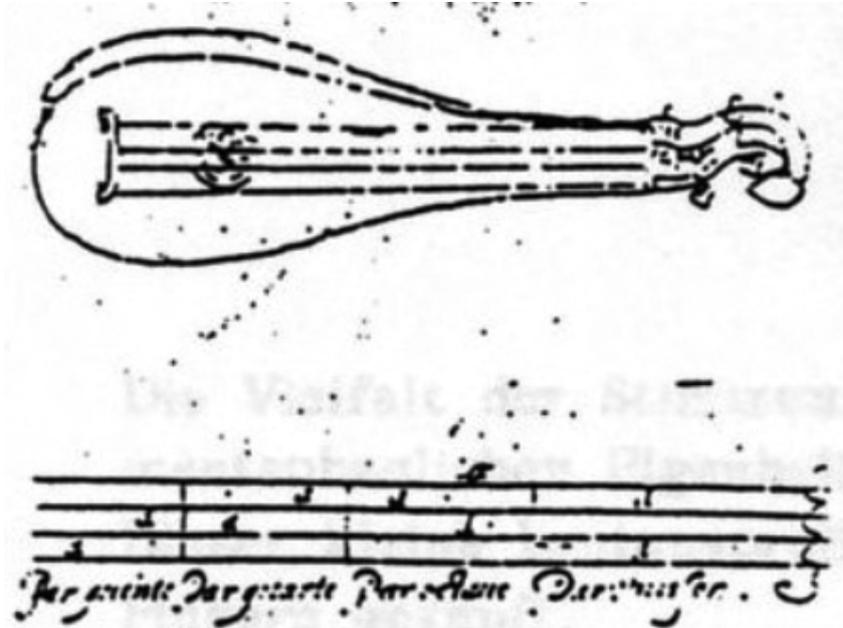
Quintern (bandurria), Sebastian Virdung (Basilea 1511), “Musica Getuscht”



Quintern (bandurria) Martin Agrícola (1529) “Musica instrumentalis deutsch”



EL RENACIMIENTO



François Merlin (1583-7) Francia., Según I.Hswood modelo primero, pero con cuatro cuerdas.

España y nos centramos en el tratado más importante escrito sobre los instrumentos que más se interpretan durante esta época en nuestro país y que sin remedio nos extenderemos mucho: la "Declaración de Instrumentos musicales" (Osuna 1555) de Fray Juan Bermudo.

Este fraile nació en Écija, no sabemos la fecha de su nacimiento y tampoco la de su muerte, perteneció a la orden franciscana. Él mismo nos dice en su tratado que estudió música en la Universidad de Alcalá de Henares. Aunque no fue la música su dedicación exclusiva. Por una grave enfermedad tuvo la ocasión de estudiar y recopilar extensamente la materia musical con carácter casi enciclopédico y esta dedicación dio origen a su famoso tratado.

De los cinco libros de que consta el tratado, publicado en 1555,

aparecieron previamente otras ediciones menos extensas, como el de Osuna en 1548, conteniendo solo el primer libro, y más tarde los cuatro primeros con el título de "Arte Tripharia". Como sugiere el título "Declaración de instrumentos musicales", el tema instrumental es la principal misión del tratado con originales y primerísimas aportaciones que ocupan el libro cuarto. El resto del tratado toca temas comunes a otros, como el canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición.

Bermudo trata sobre la bandurria en dos de sus cinco libros de una manera objetiva, precisa y sobre todo orientadora.

LIBRO SEGUNDO, "Arte de entender todo género de Vihuela":

Capit. XXX. "De algunos avisos":

"Porque hay muchos géneros de vihuelas solamente trataré de la que comúnmente es dicha vihuela, de guitarra, y de bandurria, y de rabel, por el orden aquí puestas. El tañedor de vihuela debe estar avisado, que si en breve tiempo quisiera entender este instrumento y presto cifrar para él y para los otros instrumentos, no entren en la inteligencia o declaración de ellos baste que sepa bien todo lo que se requiere, y es menester saber para el aprovechamiento en estos instrumentos" ... "Primero se ejercite en los instrumentos comunes de vihuela, guitarra, bandurria y rabel y después en los posibles y derivados (quiero entender derivados)".

Capit. XXXII "De la distancia que tiene la guitarra y la bandurria".

"...El ámbito de la bandurria en vacío es una octava. Tiene este instrumento tres cuerdas, y se pueden llamar tercera, segunda y prima. También tiene este instrumento otros dos temples. El temple común es que desde la tercera hasta la segunda hay un diatesarón (una cuarta), y desde la segunda hasta la prima contiene un diapente (una quinta). Este temple parece ser antiguo, porque pone profundamente el diatesarón, según que en el tiempo antiguo se usaba. Por lo cual algunos tañedores suben la cuerda segunda un tono más, y viene el diapente a la parte inferior y el diatesarón a la superior. En este temple más puntos hallarán en vacío que el temple primero. Dije el primero



HISTORIA DE LA BANDURRIA



Portada de "Declaración de Instrumentos" Juan Bermudo (Osuna 1555)

ser antiguo, porque hace gran caso del diatesarón, poniéndolo por fundamento en este instrumento. El temple segundo es más a propósito de la música del tiempo presente. Los temples de los instrumentos deben servir a la música y, como la música se mudare, se devían mudar los temples de los instrumentos".

Capt. XXXIII "De formar las distancias en estos instrumentos".

"... (refiriéndose a la vihuela) Quiero decir, que toda cuerda inferior, hollada (pisada) en el quinto traste viene a ser uniforme de la superior más cercana y para que la cuarta suene con la tercera será hollada con el cuarto traste. Esta manera de formar consonancias por los trastes no solamente se entiende en la vihuela sino en todo género de instrumentos que tiene trastes. Cuando en guitarra, bandurria

y rabel quisieren formar alguna consonancia tendrán consideración al contar de los trastes cuanta distancia hay de una cuerda a otra".

Capt. XXXIV "De templar todos estos cuatro instrumentos".

"... El temple de la bandurria es fácil, porque está la tercera con la prima en octava. Pues templadas estas dos cuerdas en su octava, templaréis la segunda con una de ellas. Si la segunda estuviere de la tercera un diatesarón (antiguo) templaréis por unísonos, hollando la tercera en el quinto traste. Si la segunda estuviere en diapente con la tercera (particular) ha de templarse en octava, hollando la dicha segunda en el quinto y viene a ser unísono con la prima".

Capt. XXXV "De algunos otros avisos para principiantes".

"...Dize señaladamente imaginar porque pintar las vihuelas, guitarras, bandurrias y rabeles, que adelante veréis no se hace porque de parte de los dichos instrumentos ello sea así; si no que teniendo las vihuelas dibujadas fácilmente mirando a los signos que en ellas están pintados pueden cifrar. Es pues este arte imaginario para por él venir con facilidad y certidumbre a cifrar que es lo que muchos tañedores desean"

Capt. XXXVI "De algunas preguntas acerca de la vihuela".



“... No tan solamente diez trastes es buen medio para la vihuela; sino también para la guitarra. Si la bandurria y rabel tienen trastes. Algunos tañedores tienen estos dos instrumentos sin trastes y no es acertada música. Grandiferencia hay tañer en instrumentos que tengan trastes o no los tengan. No puede el tañedor puntualmente poner el dedo en estos instrumentos; que no exceda o falte alguna cosa a las consonancias. Y más que hollando en el instrumento sin trastes frega la cuerda por la madera y causa desabrimiento al oído del músico

Observamos en el título general y particularmente en el Capítulo XXX la consideración y el tratamiento que hace de la bandurria como otro “género de vihuela”. En ningún momento dice que se tañe con plectro. Nos encontramos con una bandurria de tres cuerdas sencillas que en el siglo XVI posiblemente se tañía con los dedos, de tal manera que muchas o mejor dicho muchísimas consideraciones generales que el fraile hace sobre el empleo de la vihuela, manera de cifrar y demás “avisos y declaraciones”, se tienen y se deben aplicar a nuestro instrumento en este periodo. Pide paciencia y requerimiento en el estudio para los tañedores de este género de instrumentos. Encontramos dos temples distintos, el común (más antiguo) y el particular (más moderno), este último más recomendable por él, este temple recuerda y sugiere al oído el modo VII o tetrardus auténtico, es decir, modo mixolidio, más que nada por su ámbito en vacío (Sol-

Re-Sol, una quinta y una cuarta), la tercera y primera cuerda serían la nota finalis (nuestra tónica) y la segunda como cuerda recitativo (nuestra dominante), es sólo una observación personal. Explica también que con el mismo sistema que se utiliza para la vihuela la cifra, se ha de utilizar para la guitarra, bandurria y rabel. Recomienda y prefiere que las bandurrias y demás instrumentos del género vihuela se entrasten bien para mejorar la afinación, ante la otra opción utilizada por algunos tañedores que no los utilizan. Pero, esperemos porque Fray Juan Bermudo nos reserva lo mejor en el siguiente libro del tratado.

LIBRO CUARTO, “De tañer Vihuela”:

Capit. LXVIII. “De la bandurria común”.

“Para Cumplir con lo prometido en este libro falta hablar de las bandurrias. Este instrumento de algunos tañedores es muy estimado, por lo cual quiero del tratar en el presente capítulo. Comúnmente tiene la bandurria tres cuerdas en la forma del rabel. No es de esencia que este instrumento tenga solas tres cuerdas, pero hablemos de las que ahora tiene, y luego de las que puede tener. Los nombres de estas tres cuerdas son tercera, segunda y prima. Está una cuerda de otra por distancia de una quinta perfecta, según el temple de algunos tañedores. De forma que la bandurria en vacío tiene una novena. Quisieron los tañedores que de este temple usan abreviar

la guitarra en el tamaño y cuerdas, e hicieron la bandurria. Tantos puntos tiene este instrumento en tres cuerdas, cuantos la guitarra en cuatro a los nuevos. Algunas veces tienen este instrumento sin trastes y, aunque algunos tengan por primor tañer sin ellos, tengo entendido que, por muy diestros que estén en tañer, no formarán tan buenos puntos como con los dichos trastes. Otras veces le ponen seis o siete trastes, y aun no bien puestos. Han de poner los trastes en este instrumento de la manera que los tiene la vihuela. Quiero decir, que de un traste a otro haya un semitono, porque en algunas bandurrias los he hallado tan mal puestos, que ya forman cerca de un tono, ya más de un semitono. Una bandurria entrastada de un violero vi que en cuatro trastes formaba un diatesarón. Por ser este instrumento de cuerdas pequeñas, pocas veces se acierta a entrastar. Tantos trastes se pueden en él poner, cuantos en el cuello cupieren puestos a compás de semitono. Si diez trastes pudiere tener, tantos le pongan, porque es buen medio. Pues puestos diez trastes, si se sufre, y tres cuerdas en quinta una de otra, puédanse refinar en el temple por octavas o por unísonos. Si por octavas, hollada la superior en el quinto traste y, sí en unísonos, la inferior en el séptimo. La segunda de este instrumento está de la tercera una quinta. Para hacerla subir una octava le falta un diatesarón; luego hollada en el quinto traste, subirá el diatesarón y así formará con la dicha tercera una octava. La prima está de la segunda una quinta: hollandola en el quinto traste, le hacen subir un diatesarón,



HISTORIA DE LA BANDURRIA

Libro quarto

leño de fabricar con largo. Los que en ma-
ticia fueren fabricados en este libro se darán más
comando del occision. Así lo dice el sabio Sa-
lomon. Da ocasión al sabio y será aumentada
en la sabiduría. En sí a al justo y dar se ha pri-
sa a tomar y recibir la doctrina. O de golpe, o
de recadida siempre de pende el sabio: si no me of-
pencia leer, y ver las obras de los otros.

De la bandurria común. Capit. LXVIII.

Para cumplir con lo prometido en este libro
sobre hablar de las bandurrias. Este instrum-
to de algunos tañedores es muy estimado por lo
qual quiero del tratar en el presente capítulo.
Comenzante tiene la bandurria tres cuerdas en
la forma del rebel. No es de esencia, que este ins-
trumento tenga solas tres cuerdas: pero hablémos
de las que ahora tiene, y luego de las que puede te-
ner. Los nombres de las tres cuerdas son tercera,
segunda, y prima. Esta una cuerda de cera por dis-
tancia de una quinta perfecta: según el temple de
algunos tañedores. De forma, que la bandurria
en suyo tiene una cabeza. Quisiera los tañedo-
res que deste temple se usen abaxar la guitarra en
el tamaño, y cuerdas, y bezieran la bandurria. T
los puntos tiene este instrumento en tres cuerdas
quatro la guitarra en quatro a los narros. Al-
gunos vezes tienen este instrumento sin trastes, y
algunos algunos tienen por primer tañer sin ellos
tengo entendido, que por muy difíciles que esté en
tañer no formaran tan buenos puntos: como con
los dichos trastes. Otras vezes le ponen seis, o
siete trastes: y aun no buen punto. Mas de po-
ner los trastes en este instrumento de la manera que
los tiene la vihuela. Quiero decir, que de un traste
a otro haya un semitono: porque en algunas ban-
durrias los ha hallado tan mal punto, que ya for-
man cerca de un tono, y más que semitono. Una
bandurria entallada de un subclero es: que en
quatro trastes formara un diatesarón. Per ser
este instrumento de cuerdas pegadas a pocas vezes
se acorta a entallar. T antes trastes se pueden en
el primer punto en el cuello capieren puntos a
compas de semitono. Si diez trastes pueden tener,
tan se le pegan: porque es buen medio. Para que
sea diez trastes se se fuesen tres cuerdas en quis

ta una de otra: y pueden se refieren en el temple por
octavas, o por unisonos. Si por octavas, hallada
la superior en el quinto traste: y si por unisonos,
la inferior en el séptimo. La segunda cuerda en el
tercer traste de la tercera una quinta. Para ha-
zerla subir a una octava, se falta un diatesarón:
luego hallada en el quinto traste subirá el diatesa-
rón, y así formara con la dicha tercera una o-
ctava. La prima esta de la segunda una quinta
hallada en el quinto traste se falta un diatesarón
una octava. Puede se el pilar por unisonos en esta
manera. Hollada la tercera en el séptimo traste
tiene con la segunda unisonos, y la segunda en el
mesmo se primo forma unisonos con la prima. Estas
tres cuerdas que en este temple tienen distancia de
nueve puntos en un punto pueden poner en una o-
ctava. Abaxando la prima un tono: formara con
la segunda un diatesarón, y con la tercera un dia-
pente. Para afinar la en este temple: halle la
segunda en el quinto traste, y formara octava con
la tercera, y unisonos con la prima. Este sería muy
fácil temple y bueno. Esta bandurria templan o-
tros tañedores de otra forma, y el temple antiguo
fines, y el común que ahora se usa. Ponen todas
tres cuerdas en una octava: pero no como acabo de
decir. Desde la tercera a la segunda haz un
diatesarón, y desde la segunda a la prima un diapen-
te. De forma, que todas tres cuerdas en un punto for-
man el diatesarón: pero tiene el diatesarón entre
el contrabajo y el tenor: lo qual no es tan bar-
zo sin diferencia los compendores deste tiempo.
Este se temple antiguo: porque el diatesarón a po-
nen por basis y fundamento del diapente. T no
grá preeminencia entre los antiguos el diatesarón:
el qual tuvieron por consonancia perfecta. Por
esta perfección que tenía entre los antiguos: podi-
an usar de ella indiferentemente quando tenía
con el diapente. Para refinar esta bandurria se
huelle la tercera en el quinto traste, y la segunda
en el séptimo. Formaran desta manera tercera con
segunda, y segunda con prima unisonos. Por re-
verencia de los antiguos podemos usar este
temple, pero mejores son los dos
ya dichos. Si algunos tañedores
usan en este instrumento otros
temples, yo no lo sé, y por
tanto no los declaro. Puedanlo
hacer y es bien hecho, porque
hay muchos temples posibles, de
algunos de los cuales hablaré.

Esta bandurria templan otros tañedores de otra forma, y es temple antiquísimo y el común que ahora se usa. Ponen todas tres cuerdas en una octava, pero no como acabo de decir. Desde la tercera a la segunda hacen un diatesarón y desde la segunda a la prima un diapente. De forma que todas tres cuerdas en vacío forman el diatesarón, pero tiene el diatesarón entre contrabajo y el tenor, lo cual no osara hacer sin diferencia los componedores de este tiempo. Dije ser temple viejo, porque el diatesarón ponen por basis y fundamento del diapente. Tuvo gran preeminencia entre los antiguos el diatesarón, el cual tuvieron por consonancia perfecta. Por esta perfección que tenía entre los antiguos, podían usar de ella indiferentemente, cuando venía con el diapente. Para refinar esta bandurria, se huelle la tercera en el quinto traste y la segunda en el séptimo. Por reverencia de los antiguos podemos usar este temple, pero mejores son los dos ya dichos. Si algunos tañedores usan en este instrumento otros temples, yo no lo sé, y por tanto no los declaro. Puedanlo hacer y es bien hecho, porque hay muchos temples posibles, de algunos de los cuales hablaré.

Manuscrito del capítulo 68.

y así formará con la dicha segunda una octava. Puédase templar por unísonos de esta manera. Hollando la tercera en el séptimo traste, viene la segunda en el mismo séptimo forma unísono con la prima. Estas tres cuerdas, que en este temple tienen distancia de nueve puntos

en vacío, se pueden poner en una octava. Abajando la prima un tono, formará con la segunda un diatesarón y con la tercera un diapente. Para afinarla en este temple, huellen la segunda en el quinto traste y formarán octava con la tercera y unísono con la prima. Este sería muy fácil temple y bueno.

Capit. LXIX “De unas bandurrias nuevas”.

“Si estas tres cuerdas que tiene este instrumento las quisieren poner una de otra un diatesarón a imitación de la vihuela, sería buen temple, por remedar a su origen, que es la



vihuela. La distancia de este temple sería una séptima en vacío. Templar se ha en tal caso de esta manera. Hollada la cuerda inferior en el quinto traste, formará unísono con la superior. La tercera es inferior de la segunda y la segunda de la prima. Hollada la cuerda superior en el séptimo traste, forma octava con la inferior en vacío. Este temple sería la mitad de una vihuela. El tañedor, si quiere, puede hacer dos bandurrias, cada una con tres cuerdas en este temple que fuesen una vihuela entera, poniendo cuerdas diferentes. Si a la una bandurria le pusiesen tres cuerdas, las cuales correspondiesen a la sexta, quinta y cuarta de la vihuela, y en la segunda bandurria pusiese otras tres cuerdas más delgadas, las cuales correspondiesen a la tercera, segunda y prima de la vihuela, sería cumplida vihuela con tal condición que desde la prima de la primera bandurria hasta la tercera de la segunda había de haber una tercera mayor; como la tiene la vihuela desde la cuarta hasta la tercera. Puestas las cuerdas proporcionadas en estas dos bandurrias, templar primero la que tuviese las cuerdas más gruesas, según que dixe, por diatesarones, hollando la cuerda inferior en el quinto traste; el cual orden también se guarde en la segunda bandurria, sino que, para ponerla en tono se ha de hollar el cuarto traste de la prima de la primera bandurria, y en aquel tono han de templar la tercera. Por estas dos bandurrias templadas en la manera ya dicha podían tañer una obra a cuatro voces. Habían de cifrar para la una bandurria las



Manuscrito del capítulo 69.

dos voces y para la otra las otros dos. Conviene los dos tañedores juntamente tañer con las dos bandurrias, guardando el compás para que suene bien la música; la cual se había de hacer aposta, que el contrabajo y tenor fueren recogidos, y el contra alto con el tiple. La música que estas dos bandurrias se ha de hacer puede

andar desde quince a diecinueve puntos, pero el contrabajo y el tenor tendrán los diez y a necesidad once. Todo lo que el contra alto y el tiple puedan bajar será hasta los diez puntos, y aún a los nueve si es novena mayor. Sólo un punto que bajase más una de estas dos voces, no tiene dónde se ponga en la segunda bandurria. Entendiendo



HISTORIA DE LA BANDURRIA

tengo que, de cualquier manera que estuviese la música a cuatro voces, se puede cifrar para estas bandurrias, pero de los músicos experimentados. Sabrá el músico, cuando el tenor subiere más de los puntos ya dichos, cifrarlo en la segunda bandurria y, cuando el contra alto bajare, mudarlo a la primera. Así que, algunos golpes tañerá una bandurria tres veces y la otra una; otros golpes al contrario. El hacer la música aposta es para los aprendices. Pueden poner en la bandurria cuatro cuerdas y más, si lo sufriere la anchura del cuello, y lo mismo digo de los trastes. De Indias han traído bandurria con cinco cuerdas y en el Andalucía se han visto con quince trastes. El modo de cifrar en este instrumento es pintarlo con las letras del canto, como fue dicho en las cifras de vihuela, lo cual basta para que cifren no solamente en bandurrias de tres cuerdas, y temples comunes, sino para de cuatro y cinco cuerdas y en temples nuevos y diversos. Esto que dije concertar dos bandurrias y cifrar para ellas, se entienda para cualquier instrumento. Pueden templar una vihuela, un discante y una guitarra, un discante, una guitarra y una bandurria y finalmente instrumentos de diversas maneras los pueden poner en tono que lo sufran las cuerdas, y cifrar para ellos, y tañer en tres instrumentos a seis voces y a ocho. El concertar de las vihuelas que algunos usan va fuera del arte de música. E salga lo que saliere. Empero si tres músicos artistas se concertasen con tres vihuelas, o con tres instrumentos puestos en buen temple, tañerían

atinadamente. Si templasen un discante un diatesarón arriba de la vihuela, que la sexta del discante viniese con la quinta de la vihuela, o de otras muchas maneras, y la guitarra con el segundo traste de la cuarta de la vihuela y conforme a este temple pintasen los dichos instrumentos y cifrasen algunas obras del doctísimo Cristóbal de Morales, o algunos motetes de muchos buenos que hay a seis y siete (según lo hizo el excelente músico Anríquez) sería música de gozar. Los que fueren músicos de veras o tuvieran principios en la Música y buen entendimiento y en el estudio no fueren remisos, en pocas palabras entenderán qué diferencia hay de esta música de concierto, a la que tañen algunos solamente de oído”.

Capit. LXXXV “Para perfeccionar algunos instrumentos”.

“Las guitarras, bandurrias y todo instrumento de cuerda se pueden perfeccionar poniendo las cuerdas en las deducciones, conforme a lo que hemos hecho en las vihuelas; en los cuales instrumentos pueden poner los trastes por el compás y razón de música. Los tañedores que trastes no vieren de poner en algunos de estos instrumentos tengan tal aviso: que no solamente los trastes queden de quadrado (según fue dicho en el capítulo ochenta y dos) pero para quedar perfectos, han de estar los instrumentos de quadrado. Entiendo los instrumentos ser de quadrado: que no todas las cuerdas son de un tamaño. Si antes de poner las cuerdas en un instrumento estuviesen de quadrado la ceja y

puente; puestas las dichas cuerdas se perdería. Es manifiesto, que más distancia ocupa el nudo, o ligadura de la cuerda sexta por ser gorda; que el de la prima que es delgada... El temple común de la bandurria es puesto por las deducciones. Si imaginamos la tercera de la bandurria en Gsolreut, y la segunda en csolfaut, y la prima en gsolreut agudo; será conforme a lo que sería en este instrumento. Es pues la bandurria en el temple común cercana a la perfección musical. Si ponen a este instrumento los trastes con el sobredicho compás; quedará perfectísima teniendo buena regla.

Leídos estos capítulos (68, 69 y 85) del Libro cuarto, dedicados en exclusiva a la bandurria que se tañía en torno al año 1555, que por lo que leemos era un instrumento común y por las explicaciones que hace el autor en cuanto a su temple antiguo y quiero redundar, instrumento común con temple antiguo que por “algunos tañedores es muy estimado” y que tiene “tres cuerdas en la forma del rabel”, es decir, sencillas, como las representadas en cuadros, capiteles, iconografías y grabados durante muchos siglos medievales (recordemos que 60 años antes acabó la Edad Media según los libros de historia).

Aunque comúnmente tiene tres cuerdas, también las hay con cuatro y con cinco, estas últimas nada menos que han llegado de las Indias (América). En sesenta y tres años, desde 1492 (el descubrimiento) hasta 1555 en el otro lado del Océano Atlántico la bandurria se ha desarrollado hasta tener más



Bandurria comun de tres cuerdas (Sin trastes y tañida con plectro) anterior a 1555.

cuerdas. No solo la bandurria, Fray Toribio de Benavente, en el capítulo 12 de "Historia de los Indios de la Nueva España" (1527):

"Que cuenta del buen ingenio y grande habilidad que tienen los indios en aprender todo cuanto les enseñan; y lo hacen en breve tiempo" "Un mancebo indio que tañía flauta enseñó a tañer a otros indios en Teuacan, y en un mes todos supieron oficiar una misa y vísperas, himnos, y magnificat, y motetes; y en medio año estaban muy gentiles tañedores. Aquí en Tlaxcala estaba un español que lo enseñase, el cual le dio solas tres lecciones, en las cuales deprendió todo lo que el español sabía; y antes que pasasen diez días tañía con el rabel entre las flautas, y discantaba sobre todas ellas".

No es de extrañar pues el desarrollo de la bandurria y que pronto hubiese virtuosos indígenas que necesitaran ponerle más cuerdas.

Volviendo a la declaración de Bermudo, éste nos dice que hay quien la toca sin trastes, pero como ya sabemos recomienda su uso y nos comunica que en Andalucía, su tierra natal, la ha visto hasta con quince trastes.

En cuanto a los temples nos declara la existencia de otro por quintas justas que no había comentado antes, usado por "algunos tañedores". A Juan José Rey esto le induce a pensar que es una nueva propuesta del "inquieta franciscano". De cualquier manera, lo que sí está claro que la afinación por cuartas justas y las del temple de las dos nuevas bandurrias que equivalen a una vihuela, son nuevas propuestas.

También anima y recomienda que se encorde a la bandurria con cuatro y cinco cuerdas. Pero lo más importante del capítulo 69, es cuando habla de cómo se debe transcribir para dos bandurrias ajustadas al temple que él propone

para interpretar con estas una obra polifónica a cuatro voces, donde podemos confirmar por las explicaciones que hace, sin más remedio, que la bandurria también se tañía con los dedos de la mano derecha para tocar dos voces que en algunas ocasiones no caben en dos cuerdas contiguas. Además, propone distintas agrupaciones de combinar instrumentos de género vihuela con discanto.

En el capítulo LXXXV (85), nos quiere dar más información sobre la bandurria. Trata sobre la perfección que se debe tener cuando se colocan los trastes, cuestión ésta muy importante si tenemos en cuenta que en aquella época los trastes debían de atarse al mástil y eran de tripa. Advierte de que hay que tener un cálculo en el grosor de las cuerdas y las distancias entre el puente y la ceja (lugar donde apoyan todas las cuerdas antes de subir y atarse a la cabeza del instrumento) motivo éste por el que teme que la afinación del instrumento no quede de cuadrado (sonidos naturales). Pero, he aquí por primera vez que Bermudo cita el nombre de las notas de la bandurria (por supuesto, en Sistema Hexacordal, que se utilizó entre los siglos XI y XVII, inventado por Guido d'Aezzo y que todavía era vigente en este periodo). Se refiere al temple común (antiguo) de la bandurria de tres cuerdas sencillas y que recomienda para que se le coloquen los trastes de la misma manera que en el capítulo 82 ya anteriormente explicado y lo denomina deducciones. "Si imaginamos" (término que utiliza



HISTORIA DE LA BANDURRIA

RESUMEN DE LOS DISTINTOS TEMPLES de la *Declaración de Instrumentos*:

Temple que se utilizaban y que **no son invención de Juan Bermudo**.

Temple común (antiguo)	Temple particular (moderno)	Temple por quintas justas
<i>Gsolreut - csolfaut - gsolreut</i>	<i>Gsolreut - dlasolre - gsolreut</i>	<i>Gsolreut - dlasolre - aalamire.</i>

Temple que **sí son invención de Juan Bermudo**.

Temple por cuartas justas	Bandurrias que equivalen a una vihuela	
<i>Gsolreut - csolfaut - ffaut</i>	<i>Bandurria 1ª</i>	<i>Bandurria 2ª</i>
<i>Gsolreut - csolfaut - ffaut</i>	<i>aalamire - dlasol - ggsol re</i>	

también para la vihuela, guitarra y rabel) que la tercera cuerda es Gsolreut, es decir, Sol con dos líneas adicionales por debajo del pentagrama actual (en clave de Sol), la segunda cuerda csolfaut, Do atravesado con una línea adicional por debajo del pentagrama (en clave de Sol) y la primera cuerda gsolreut agudo, Sol de la segunda línea del pentagrama (en clave de Sol). "En resumidas cuentas", que si se colocan bien los trastes será un instrumento perfectísimo.

Dos décadas más tarde para este mismo instrumento descrito por Bermudo, Pierre Brunet hace pública la primera tablatura francesa para Mandorre, publicadas por Le Roy & Ballard en París en 1578, pero por desgracia, no se conserva ninguna copia.

En España y con carácter cronológico, encontramos también de J. Carles Amat, "Guitarra española y Vandola. Gerona 1596. Capitol ultim. «En que se explica lo modo de templar la Vandola (pudiera ser nuestro instrumento) y com se ajusta ab la Guitarra»:

Se refiere a una vandola de seis órdenes, que es instrumento más perfecto y está más introducido y actual que las de cuatro y cinco órdenes. Hace una relación de los temple de la vandola con las consonancias de la Guitarra y da explicaciones de cómo ajustar dicho temple entre todos los órdenes que la componen.

El instrumento durante esta época en Europa no está "estandarizado" según el especialista inglés James Tyler (seguramente se refiere a la aturdida variedad de nombres) en

The Early Mandolin (Oxford 1989), nos dice:

"El término mandola comienza a aparecer en los documentos italianos del tardío siglo XVI, ocurre por primera vez en las descripciones del famoso Intermedio Florentino de 1589. Compuesto para ser interpretado entre dos actos de la comedia La Pelegrina de Girolamo Bargagli, como parte de las celebraciones de la boda de Fernando I de Medici y Cristina Lorraine, el intermedio requería muchas voces e instrumentos, entre ellos, una mandola.

De acuerdo con las descripciones, una mandola fue usada en el primer intermedio y en el madrigal de la sinfonia de Cristóforo Malvezzi ¡O quel risplende nube! , en el sexto intermedio. Pero la mandola



Temples de "Sintagma Musicum" Michael Praetorius (1618-9) para 4 y 5 cuerdas de la Mandorgen (Mandora-Bandurria)

Temples de Mandorgen de 4 cuerdas.



Temple de Mandorgen con 5 cuerdas



es solo mencionada, no hay una línea de música específicamente asignada para tocar, sólo podemos especular sobre como fue empleado el instrumento.

En el "Sonare sopra'l basso" de Agostino Agazzari (Siena 1607), la Pandora es incluida en una discusión sobre el uso de varios instrumentos como el laúd, el arpa, la cítara, la lira y la "chitarra". Agazzari describe la pandora como un instrumento de cuerda no como el laúd, el cual tiene una completa capacidad polifónica (armónica), pero sí como el violín que tiene poca (posiblemente se tañera con plectro). Menciona primero su uso como instrumento para ornamentación que puede adornar de forma alegre y contrapuntística. Agazzari me sugiere que el término Pandora fue otro término para nuestro instrumento".

Llegados a este punto y conscientes de que nos salimos

de las fechas "oficiales" cerradas por los historiadores del periodo renacentista, cuestión muy subjetiva porque encontramos documentación muy relevante pasado el 1600, datos imprescindibles para nuestra localización y organización organológica de la bandurria durante el Renacimiento. Este es el caso anterior de Agostino Agazzari y sobre todo del tratadista que a continuación hablamos.

En 1618-19 Michael Praetorius en su "Sintagma Musicum" (tomus secundus), introduce el término Pandurina que pudiera ser el diminutivo de Pandur o Pandura, aunque también cita al mismo instrumento con los nombres de Mandürichen o Mandürinichen", Bandürichen y por si no fuera poco, también Mandorgen. Lo describe como un pequeño laúd que se puede transportar debajo de la ropa y relativamente fácil de tocar, que tenía 4 cuerdas sencillas (g-d-

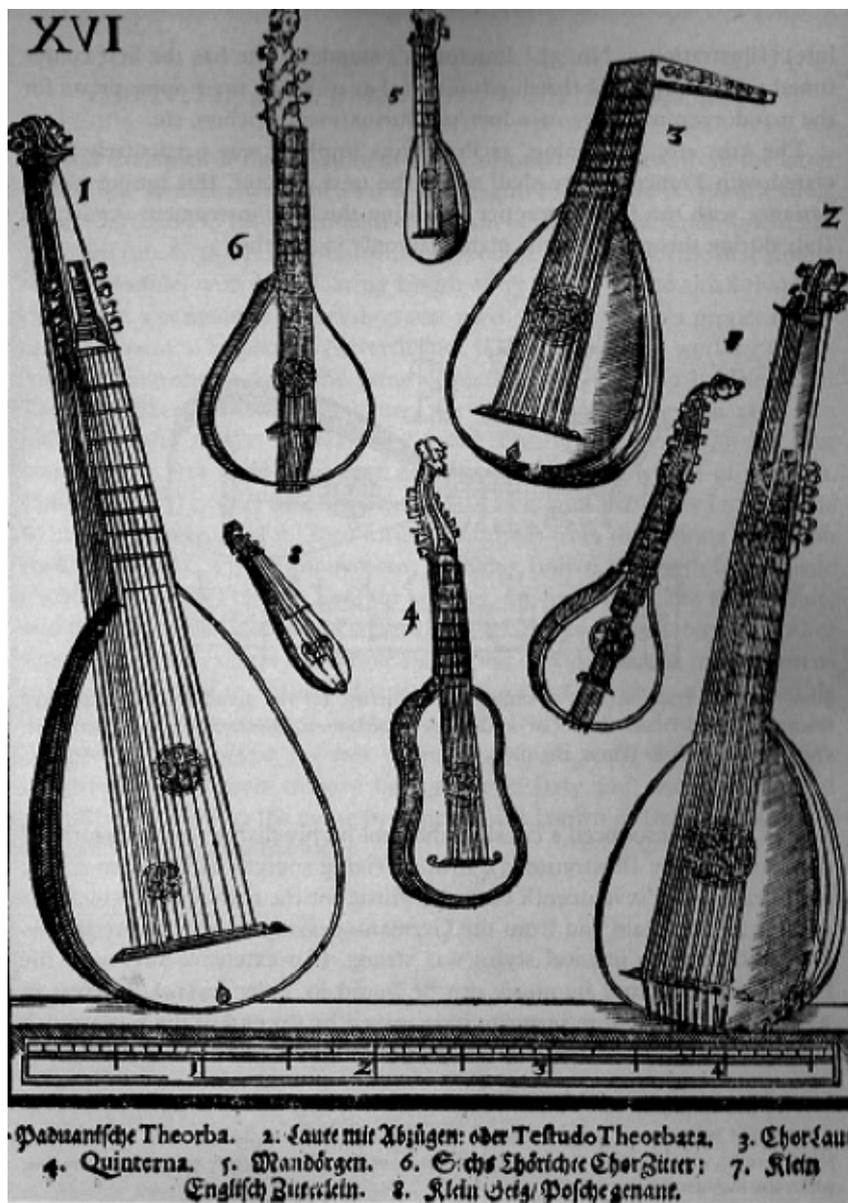
g'-d') y (c'-g'-c''-g'') y también para 5 cuerdas (c-g-c'-g'-c'') y (c-f-c'-f'-c''). Estas últimas implicarían que la mandora de 5 cuerdas sería considerablemente más grande. Praetorius continuó diciendo que el instrumento era común en Francia para tocar no solamente Courantes, Voltes, y otras danzas francesas, sino que también se interpretaban Passmezzos, Fugas y Fantasías.. Mencionaba tres métodos de tocar el instrumento. Por medio de un plectro (púa de pluma de ave), como un cittern; con un solo dedo, tocando muy rápidamente para que pareciera como si se estuviera tocando con más dedos a la vez; o con dos dedos o más.

El laudista italiano Alessandro Piccinini, en su "Intavolatura di liuto" (Bologna 1623) dice:

"En Francia usan para tañer un instrumento muy pequeño de cuatro cuerdas sencillas llamado mandola y



HISTORIA DE LA BANDURRIA



5. Mardongen. Ilustración de "Sintagma Musicum"

lo tañen solo con el dedo índice. He escuchado a varios instrumentistas y tocan muy bien..." Esta descripción se ajusta perfectamente a la mandora francesa pero el término mandola es italiano y no se encuentra documentado en francés. En cuanto a la forma francesa de tocar el instrumento, con un solo dedo de la mano derecha (con o sin un plectro unido, atado, pegado o pinzado a él), no deja de ser sugerente. Esto

último es consecuencia del tránsito de ejecutar con el plectro y sin él, es decir, con los dedos, en algunos casos también posiblemente con ambos, plectro y dedos, ¿por qué no?

Para terminar este trabajo, lo haremos en España citando el "Inventario de bienes y alhajas" de Felipe II, documento de 1602 y recopilado por Felipe Pedrell

en 1901 que nos informa de dos modelos diferentes de bandurrias:

"Una bandurria de cuatro órdenes, la tapa de enebro y barriga de concha natural de tortuga. Otra bandurrilla de cuatro órdenes, de boj, con un rostro de mujer por remate".

Conclusión:

He dedicado este tiempo en el estudio de un instrumento que prefiero denominar con los términos Bandurria-Mandora-Mandola durante el periodo Renacimiento. Nos produce bastantes problemas en cuanto a sus nombres, pues nada menos que cerca de veinticinco terminologías han sido empleadas para un mismo instrumento. Se tañía con plectro, con los dedos y quizás en algún momento con ambos y que organológicamente tenía las siguientes características:

Cordófono pequeño de tres, cuatro, cinco y hasta seis órdenes dobles o también cuerdas sencillas, con caja de resonancia periforme con fondo ovalado mástil y cabeza en forma de hoz; más pequeño que el laúd y al que irremediamente con el tiempo se convertirá en un híbrido de éste (lo estudiaremos en la época barroca).

La riqueza variada de idiomas y de lenguas europeas latinas y anglosajonas con la difusión musical del instrumento por todo occidente produjeron un "maremagnum" de nombres, y por consiguiente



también muchos errores a la hora de clasificarlo organológicamente. No obstante, hoy en día y gracias a los trabajos de importantes musicólogos y estudiosos de este tipo de cordófonos, los criterios son bastante claros con respecto a otros trabajos editados en el pasado y muy reciente siglo XX por "insignes" musicólogos

Hay que tener en cuenta que este instrumento, al menos en España, se ha mantenido durante siglos en manos populares, lo digo sin ningún tipo de desprecio, cosa habitual para algunos estudiosos. La música popular en la historia tiene conexión directa con la música profana antigua. Y de música popular la han pasado a otro estadio de música: el folklore (barbarismo acuñado a mediados siglo XIX por Thoms para denominar a la muy respetable música popular). Pues bien, todos los instrumentos han estado y están en manos populares, pero paralelamente existían y existen profesionales. Esta polaridad les ha dado y les da un equilibrio ya histórico en su desarrollo musical técnico. Esto es lo que no ocurrió en España. El empirismo en los tañedores de bandurria durante algunas épocas fue total y se corrió el peligro de la poca y en general falta de existencia de manuscritos, ediciones y aportaciones interesantes y contrastantes con las que sí, como hemos visto, acontecieron en nuestros países vecinos sobre el mismo instrumento, aunque denominándose con otro término. Este es el motivo principal por el cual nuestra asignatura en los conservatorios actuales de España

se llame Instrumentos de Púa; con unos términos genéricos que algunos no entienden. Pero como pueden apreciar en este trabajo y en posteriores, existe mucha variedad que debemos recopilar, aplicar y compartir con el estudio de las dos afinaciones o mejor temples (como diría Bermudo o Praetorius) que comenzaron en el renacimiento: por cuartas y por quintas. Esto, como veremos en otros trabajos posteriores, desemboca en dos instrumentos genéricos, uno afinado con temple de cuartas y otro con quintas. De esta manera y solo de esta manera podemos avalar a la bandurria que quedó en España y que durante dos largos siglos ha existido con arreglos y transcripciones, desconociendo su maravilloso origen y su propia literatura que como apreciamos todos nace en el Renacimiento.

Si esto queda claro y convence a casi todos, me refiero y dirijo a los grandes y buenos músicos populares (aficionados) y profesionales valientes que cada vez salen más y mejores de los conservatorios; me sentiré realizado, agradecido y sobre todo muy satisfecho.

PEDRO CHAMORRO

Profesor superior de instrumentos de púa.

Bibliografía

- Agricola, M. (1529), Musica instrumentalis deutsch. Wittenberg.
- Amat, J. Carles. (1596). Guitarra española y Vandola. Gerona.

- Andrés Ramón. "Diccionario de Instrumentos Musicales". De Píndaro a J.S.Bach. 1995 VOX. Bibliograf S.A.

- Benito Olmos Aurora, Fernández Tapia Teodora, Pascual Gómez Magnolia, 1989 Arte y Música en el Museo del Prado. Colección Debates sobre Arte. Fundación Argentaria.

- Bermudo Juan. "Declaración de Instrumentos" (Osuna 1555).

- Calahorra Martínez, Pedro. Historia de la Música en Aragón (siglos I-XVII). Colección Aragón. Zaragoza 1977.

- De Benavente Fray Toribio. "Historia de los Indios de la Nueva España". México 1969, Ed. PORRUA S.A.

- De Laborde L. E.S.J. « Musiciens de Paris, 1535-1792, ed. Y. de Brossard (Paris 1965).

- Grout, Donal Jay y Palisca, Claude V. Historia de la música occidental I. Ed. Alianza. 3ª Ed. Madrid 2001.

- Lesure F. And Thibaul G. "Bibliographie des éditions d'Adrian le Roy et Robert Ballard (1551-1598) (Paris 1955).

- Lloréns Cisterós José María. « La música española en la segunda mitad del siglo XVI : Polifonía, música instrumental, tratadistas". Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente".



HISTORIA DE LA BANDURRIA

- Michels Ulrich. Madrid 1982. Atlas de Música. Alianza

- Morey, Stephen (1993) Mandolins of the 18th Century. Ed. Turris. Cremona.

- Pedrell, Felipe 1901. Emporio Científico e Histórico de ORGANOGRAFÍA. Barcelona.

- Pérez Mariano. Diccionario de la Música y los músicos. Madrid.

- Pirrotta N. « Music and Cultural Tendencies in 15 th-century Italy ». JAMS, xix (1966).

- Pretorius, M. (1619), Syntagma Musicum. Wolfenbüttel.

- Rey, Juan José y Navarro, Antonio. Los instrumentos de púa en España, bandurria, cítola y "laúdes españoles". Ed. Alianza. Madrid 1993.

- Robertson, Alec and Stevens, Denis. 1968 Historia General de la Música Desde el Renacimiento al Barroco. Madrid.

- Tinctoris, J. Terminorum musicae diffinitionum. En Coussemaker, Scriptores..Vol. IV.

- Tonazzi Bruno. "Liuto, Vihuela, Chitarra e Strumenti similari nelle loro intavolatura. Con cenni sulle loro lettera letterature". Ed. Berben 1974.

- Trichet Pierre. Traité des Instruments de musique (vers 1640). Minkoff 1978.

- Tyler James and Sparks Paul. The Early Mandolin. Oxford University 1989.

- Virdung, Sebastian (1511), Musica getuscht und ausgezogen. Basilea.

- Wilden-Hüsgen Marga. Die Barockmandoline. Grenzland-Verlag Theo Hüsgen Harwood. I .Artículo "Mandore" en el New Grove's Dictionary.

Páginas web

<http://www.cnice.mecd.es>. Página de recursos del Ministerio de Educación y Ciencia.

<http://www.cincosiglos.org>. Excelente página Web del grupo Cinco Siglos.

<http://www.arrakis.es>. Página Web del grupo SEMA, al cual pertenece Juan José Rey.

Ángel Benito Aguado
Artesano - Luthier

CONSTRUCCIÓN DE GUITARRAS Y
LAÚDES SOLO PARA CONCIERTO

MONTELEÓN, 14
28004 MADRID
TFNO. 91 446 18 90

Amalio Burguet
Constructor de guitarras - Guilmaker

Hechas a mano en España / Handcrafted in Spain
www.burguet.com