

VEINTE AÑOS CON UNA VIHUELA
EN LAS MANOS

John Griffiths

VI JORNADAS DE ESTUDIO SOBRE HISTORIA
DE LA GUITARRA

La vihuela, pariente ancestral de la guitarra y moribunda durante tres siglos, ha resucitado entre los muertos en los últimos decenios para ocupar un lugar especial en el mundo de la guitarra, en la música española y, de hecho, en la música. La relación con la vihuela que ha tenido muchos guitarristas de mi generación y más allá está caracterizada perfectamente por ese descriptor *ancestral*. Aunque haya una tendencia ahora de identificar algunas de las grabaciones que se escuchaban hace veinte años con esa edad de piedra ancestral, por razones tanto técnicas como estéticas, la realidad de esta relación no reside allí. Tiene mucho más que ver con una necesidad casi espiritual de veneración, de nutrirse del pasado, de pertenecer a una tradición, y de sentir las raíces ancestrales musicales. Para la gran mayoría de guitarristas, es una veneración pasiva y distante que no trasciende a lo espiritual. Es una actitud idéntica a la de los vihuelistas antiguos frente a sus ídolos clásicos griegos. Lo que quiero decir es que la vihuela ocupa para nosotros el mismo puesto ancestral que los griegos para los vihuelistas: lo que vale un Luis Milán para nosotros es lo que para él valía el mítico Orfeo.

Han transcurrido veinte años desde que empezó mi propia dedicación académica y artística a la vihuela. Lo que ha pasado durante ese tiempo es un fenómeno que considero de gran trascendencia y que merece nuestra reflexión. Corresponde al período en que la vihuela se ha convertido de imagen en realidad. Ha dejado de ser un instrumento histórico y mudo y se ha creado ese lugar que mantiene hoy como instrumento de concierto, de estudio, y de investigación, con su propia tradición nueva de constructores, intérpretes y musicólogos. Lo que pretendo en esta oportunidad es recorrer estos últimos veinte años desde un punto de vista personal, contando lo que ha sido mi experiencia, intentando conectar mi propia labor con corrientes más extendidas y reflexionar sobre los logros, cambios, y lo que nos queda por hacer.

• • •

Para mí, empieza en el año 1972. Se encuentra un joven de 20 años, estudiante universitario, estudiante de guitarra, y apasionado por la cultura española. Como guitarrista, tuve los primeros contactos con la vihuela a través de las transcripciones famosas de Milán, Mudarra y Narváez. Fue un inicio normal: a través de la guitarra empecé a interesarme en las músicas antiguas sobre todo

la de la vihuela. El segundo elemento importante en mi orientación eventualmente profesional tiene que ver con la formación universitaria. Por una serie de casualidades —más fácil atribuir al azar que al destino— me encontré estudiando en la Universidad de Monash en Melbourne una disciplina que me fue, al principio, totalmente desconocida: la musicología. Monash en los primeros de los setenta era la universidad australiana más *progre* de todas. Una universidad joven, construida a la americana en un campus enorme, lejos del centro de la ciudad. En la conciencia pública, su actividad intelectual durante aquellos primeros años ocupaba un lugar muy secundario tras su fama como sede de la disidencia política, de enfrentamientos rebeldes entre policía, estudiantes y representantes del gobierno. La razón fue la presencia de tropas australianas codo a codo con las estadounidenses en las junglas de Vietnam, luchando en una guerra inútil que representaba —por la alianza con EEUU— venderse barato a una ideología política contraria a la que aspirábamos como jóvenes optimistas de un país joven que buscaba su propia identidad. Hay que entender que estudiar una materia tan erudita y pacifista como la musicología en tal ambiente tenía sus contradicciones pero, para los que de nosotros llegaban a dedicarse al estudio, nos despertaba un interés muy profundo, una curiosidad insaciable que no bastaba con la resignada aceptación de lo que nos decían nuestros profesores, ni con dedicarse a los temas a que se dedicaba todo el mundo. Yo sentía una necesidad de dedicarme a algo fuera de lo común. Lo encontré en la vihuela, un instrumento tan lejano como presente, tan frágil como poderoso, capaz de mantener mi dedicación durante veinte años y que ha enriquecido mi vida a un nivel mucho más amplio y profundo de lo que habría pensado. La verdad es que tanto mis ambiciones personales como profesionales han logrado un propósito común a través del instrumento que me ha abierto puertas, me ha creado amigos y me ha dejado ampliar mis propias perspectivas de la vida. Me considero bienaventurado por haber alcanzado todo eso, por ser un guitarrista que se atropelló con la musicología.

Dentro de los estudios musicológicos, fue cursar las asignaturas de Historia de Instrumentos y *Aufführungspraxis* —la práctica de la interpretación— que me impulsaron más que nada. Como consecuencia de estos estudios, se me ocurrió intentar tocar música para vihuela en un instrumento original en vez de la guitarra. Desde allí fue un camino solitario: no había otro vihuelista en todo el país y el laudista más cercano se encontraba a más de mil kilómetros de mi casa.

Al principio, había utilizado las transcripciones para guitarra de Emilio Pujol editadas por Eschig y no fue mucho después cuando descubrí sus ediciones de Narváez, Mudarra y Enríquez de Valderrábano. Las dos primeras ediciones ya tenían su pátina, pero la recién aparecida edición de Enríquez de Valderrábano todavía oía a nueva. Lo que me cautivó era el espíritu apasionado del trabajo de Pujol, su compromiso con su empeño y el puro romanticismo de su reverencia para aquellos tañedores tan lejanos de una España gloriosa y pasada. Con el paso del tiempo, no he dejado de amar el espíritu de Pujol; no puedo negar cuánto me inspiró, pero tengo que reconocer que encuentro ese aspecto del lirismo romántico de su prosa cada vez más lejano de mi realidad, encontrándome ahora casi a finales del S. XX.

Algunos otros estímulos de esos primeros años me vinieron a través de "la voz de su amo". Mi primer contacto sonoro con la vihuela fue en unos discos de Victoria de los Angeles acompañada por Graciano Tarragó y Ars Musicae de Barcelona: una estética muy distinta a la de hoy. Lejos de Europa, lejos de España, más allá que el "quinto pino" proverbial, no conocía a nadie que hubiera escuchado una vihuela en vivo cuando en 1973 encargué una en Melbourne al guitarrero y amigo recién fallecido, Peter van Ree. Otros discos que me llegaron a través de una red creciente de contactos internacionales contenían los editados por Hispavox en su famosa *Colección de Música Antigua Española*. Escuché primero dos discos de Jorge Fresno —primeros LPs de vihuela sola que se grabaron— seguidos por uno de Rodrigo de Zayas con la soprano Anne Perret en la misma serie. Fue una experiencia que a mí me dejó deseando algo más. Me dejaron sin poder reconciliar como la música instrumental —que corresponde a un período tan singular y creativo— sonase tan distante y que careciera de tanta expresividad. No echo la culpa a los intérpretes: estas críticas no se deben a deficiencias personales ni artísticas. Esas grabaciones, ahora como documentos históricos, forman parte del proceso del renacimiento de la música renacentista en el S. XX. Las vihuelas utilizadas estaban basadas en la guitarra, tanto en su construcción como en su estética, en una gran parte de la técnica instrumental y en los principios estilísticos de la interpretación. Por el contrario, me produjo una impresión muy positiva escuchar el disco *Música Ibérica*: un doble LP editado un par de años después por Das alte Werk con la interpretación del *Studio der Frühen Musik* dirigido por Thomas Binkley. La interpretación de Binkley tocando la vihuela en ese disco fue para mí, la primera indicación del futuro

de la interpretación en el instrumento.

Como reflexión, no creo que mi experiencia en Australia haya sido muy distinta a la de muchos otros aquí en España, en Europa, en las Américas o donde sea. Pero contado como una historia de un país tan lejano como es el mío, adquiere otro sabor. Me recuerda una columna que me hacía mucha gracia en *El Norte de Castilla* —diario de Valladolid— que se titula “Carta a Melbourne” en la que el periodista escribía cartas destinadas a un hijo ficticio que residía en mi ciudad, con la intención de reflexionar sobre los acontecimientos de interés que sucedían en la sociedad española. Fueron escritas con criterios supuestamente objetivos debido a la distancia tan inconmensurable que tenían que atravesar para ser entendidas. Lo que cuento de mi experiencia verdadera en Melbourne se parece a la de muchos otros en otros lugares aquí y allá: es mirarse en el espejo y no verse al revés.

• • •

Cambiando el enfoque, quiero destacar brevemente algunas de las investigaciones importantes realizadas antes del año 1974. Con la llegada del S. XX empezaron a aparecer algunas ediciones de música de vihuela más varios artículos monográficos, que aquí no hace falta citar¹. A mediados de los '40 empiezan a publicarse las ediciones de Pujol en la serie *Monumentos de la Música Española*, primero la obra de Narváez en 1945 y la de Mudarra en 1949². Entre esas fechas aparece por el otro lado del Atlántico, la primera publicación del entonces alumno doctoral en Harvard John Ward, que anticipa una contribución importantísima a la historia de la vihuela³. Ese pequeño artículo fue seguido en 1952 y 1953 por dos artículos y su tesis doctoral que marcan un punto clave en la investigación sobre la vihuela y que

(1) Entre ellos hay que señalar la antología de Guillermo Morphy, *Les Luthistes espagnols du XVI^e Siècle*, 2 vols. (Leipzig, 1902; reimp. New York: Broude Brothers, 1967), la edición de la obra de Narváez por Eduardo Martínez Torner, *Colección de Vihuelistas Españoles del Siglo XVI*, (Madrid: Orfeo Tracio, 1923); el libro biográfico de J.B. Trend, *Luis Milan and the Vihuelistas*, *Hispanic Notes and Monographs*, 11 (Humphry Milford: OUP, 1925) y la edición completa de Luis Milán, *Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, ed. Leo Schrade, *Publikationen Älterer Musik*, 2 (Leipzig, 1927; reimp. Hildesheim: Georg Olms, 1967).

(2) Luis de. Narváez, *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*, ed. Emilio Pujol, *Monumentos de la Música Española* 3, (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1945; reimp. 1971); Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, ed. Emilio Pujol, *Monumentos de la Música Española* 7 (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1949.; reimp. 1984).

(3) John Ward, “The Name and Nature of the Vihuela”, *Journal of the American Musicological Society*, 1 (1948): 53.

hasta hoy siguen siendo puntos de referencia principales para los estudiosos⁴. En los años '50 —hasta 1961—, contribuyen los filólogos Frenk Alatorre, Devoto y Pope con una serie de artículos que presentan una visión del contexto humanista literario de la vihuela, analizando los textos preliminares de los libros de vihuela, la poesía cantada por los vihuelistas y los poemas escritos por algunos de ellos⁵. Después en 1963, Michael Prynne publica la primera descripción científica de la vihuela conservada en París, hasta esa fecha la única que se conocía⁶. En 1965 fue publicada la última de las ediciones de Pujol: una parte de la obra de Enríquez de Valderrábano⁷. En 1968 nace la revista de la joven *Lute Society of America* que incluye un estudio de Joan Myers sobre la técnica de la vihuela⁸; y en 1971 aparece la nueva edición de *El Maestro* de Luis Milán a cargo de Charles Jacobs⁹. En la prensa de divulgación, el prestigioso *Guitar Review* de Nueva York invita al vihuelista Rodrigo de Zayas a redactar una edición monográfica dedicada a la vihuela que coincide con los primeros discos mencionados y que llama la atención de los guitarristas del mundo hacia la actualidad de la vihuela, no sólo como materia de estudio histórico, sino como arte en proceso de renacimiento.

No pretendo que lo antedicho sea un recorrido completo, ni mucho menos. Sólo muestra los puntos principales de la actividad de los musicólogos dedicados a la vihuela y sus enfoques. Representa la literatura que yo tenía a mi disposición cuando empecé a interesarme en serio en este mundo. En resumen, por 1974 el estado de la vihuela era el siguiente:

- Se habían editado algunos discos de vihuela —intentos tentativos que formaron los primeros pasos hacia una práctica moderna histórica.

(4) John Ward, "The Editorial Methods of Venegas de Henestrosa", *Musica Disciplina* 6 (1952): 105-13; "The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music". *Journal of the American Musicological Society* 5 (1952): 88-98; y John M. Ward, "The 'Vihuela de mano' and its Music, 1536-1676" (tesis, New York University, 1953).

(5) Margit Frenk Alatorre, "Sobre los textos poéticos de Juan Vásquez, Mudarra y Narváez", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 6 (1952): 33-56; D. Devoto, "Poésie et Musique dans l'oeuvre des vihuelistes" *Annales musicologiques* 4 (1956); I. Pope, "La Vihuela y su música en el ambiente humanístico". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 15 (1961): 364-376.

(6) Michael Prynne, "One surviving Vihuela de mano", *GSJ* 16 (1963): 22-27.

(7) Enríquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, ed. Emilio Pujol, 2 vols, Monumentos de la Música Española 22-23 (Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1965).

(8) Joan Myers, "Vihuela Technique", *Journal of the Lute Society of America* 1 (1968): 15-18.

(9) Luis Milán, *El Maestro*, ed. Charles Jacobs (University Park: Pennsylvania State University Press, 1971).

- Se conocía un repertorio musical que comprendía siete vihuelistas, más los libros complementarios de Cabezón, Venegas de Henestrosa y Santa María para *tecla, harpa y vihuela*

- Existían ediciones modernas de la obra de Milán, Narváez, Mudarra y parte de Enríquez de Valderrábano, más algunas antologías.

- Se conocía los nombres de unos 30 vihuelistas y algunos datos referentes a algunos de ellos, catalogados por Ward.

- Había surgido una noción de la vihuela como noble y cortesana, en el sentido heroico del romanticismo decimonónico, todavía considerada por los sabios la lira de Orfeo, icono sagrado de la cultura humanista del renacimiento e instrumento de uso exclusivamente cortesano.

Sobre todo, existían individuos inquietos en su mayoría inspirados por Emilio Pujol, que ya tenía 86 años, que querían desvelar más de lo que se sabía sobre vihuela.

Una de las revelaciones más importantes para mí fue escuchar tocar a Hopkinson Smith, norteamericano, discípulo de Pujol y formado como musicólogo en la universidad de Harvard bajo la tutela de John Ward. Hoppy —como le conoce todos sus amigos— se entregó con una apasionada inspiración, con un conocimiento musical profundo y musicológico y con una técnica instrumental adquirida de los nuevos laudistas modernos que se basaron en técnicas históricas. Lo escuché por primera vez en 1976 cuando fui a Basilea a estudiar con él, en un concierto mágico del recién formado Hesperion XX, actuando en el ambiente eléctrico del primer congreso de filología catalana que se celebró después de la muerte de Franco. Lo escuché tocar en ese concierto música de *Lluís Milá* y fue aplaudido tanto por la calidad de su interpretación como por la catalanización del nombre del vihuelista valenciano. También fue la primera vez que había escuchado una vihuela que realmente merecía ser considerada un instrumento de música.

Desde entonces ha ocurrido una revolución en la construcción de vihuelas históricas, una reinterpretación de los escasos documentos que forman los datos en que nos basamos, liberada del peso de la tradición de la guitarra en su evolución reciente y del sospechoso artículo de fe que afirma que “ahora sabemos mejor”. Ahora tenemos instrumentos ligeros, capaces de responder a las exigencias de un repertorio polifónico en primer lugar. Los constructores han tenido que buscar soluciones a muchas de las cuestiones que antes eludían. La investigación organológica sobre maderas, cuerdas,

diseños y muchos otros aspectos es otro campo, uno de los que también ha conseguido logros en su evolución.

Fruto de todo eso es que hoy en día existen buenos vihuelistas: Hopkinson Smith que ya mencionamos y José Miguel Moreno en España son los que más se destacan actualmente como grandes artistas. Son los únicos que aúnan la destreza técnica, la sensibilidad expresiva, el don espiritual para entender a los antiguos y la claridad intelectual que les permite despejar los misterios de la polifonía vihuelística. Otro intérprete que merece ser nombrado es un norteamericano: Frank Wallace, que he escuchado en dos discos cantar y tañer, las dos cosas con muy buen aire y mucho arte y que recuerda tanto la imagen que tengo de los vihuelistas antiguos.

La edición de grabaciones ayuda a la vihuela a conseguir más relieve público. También, la reedición en facsímil de las tablaturas originales por las editoriales Minkoff y Chanterelle han facilitado el acceso a un material antes difícil de conseguir. Fueron editadas en los años '70 y primeros de los '80 cuando, según la ley comercial de oferta y demanda, pareció una empresa rentable. Refleja que en aquellos años, también se experimentaba la ola más notable de nuevos laudistas y vihuelistas.

1975 fue un año muy significativo para la investigación vihuelística. Fue el año del redescubrimiento por Pepe Rey de algunas hojas manuscritas de tablatura dentro de una antología poética intitulada *Ramillete de flores* en la Biblioteca Nacional de Madrid. Salieron dos publicaciones suyas ese año, un artículo descriptivo en *II Fronimo* y una edición musical del manuscrito¹⁰. Su significado, aparte de las nuevas obras que aportó, fue destacar que no se conocía todo el repertorio de vihuela y que no se habían vaciado todas las fuentes de información. El terreno de la investigación iba a ser algo más dinámico que antes, debido a la chispa de *Ramillete* que nos encendió la imaginación y nos despertó la curiosidad con más inquietud que nunca. Ese hallazgo de Pepe Rey estimuló —si no provocó— un cambio de mentalidad entre los investigadores. En los últimos veinte años hemos visto algunos descubrimientos o trabajos que han cambiado la percepción de la vihuela y su música. Entre ellos se incluyen:

- El incremento del repertorio de vihuela debido a algunos manuscritos y fragmentos.

(10) Juan José Rey, "Ramillete de Flores Inédite per Vihuela", *II Fronimo* 15 (1975): 15-23; y Juan José Rey (ed), *Ramillete de flores: Colección inédita de piezas para vihuela (1593)* (Madrid: Alpuerto, 1975).

- Una historia coherente y documentada de la evolución de la vihuela en el S. XV.

- Un conocimiento superior del instrumento mismo a través de una nueva documentación, varias nuevas representaciones iconográficas procedentes de Castilla, Andalucía, Cataluña, y Aragón y el descubrimiento de otro instrumento original en América.

- El reconocimiento del parentesco entre la *viola da mano* italiana y la vihuela y el descubrimiento del material relacionado, como el libro de Francesco da Milano para *viola overo lauto* de 1536.

- Un cambio en la visión sociológica de la vihuela hacia el reconocimiento de un uso más extendido del que antes se pensaba.

Entre los otros aumentos al repertorio se encuentran un fragmento manuscrito descubierto en Simancas por Cristina Bordás, estudiado y comentado por Antonio Corona-Alcalde¹¹, otro fragmento manuscrito de tablatura muy elemental de principios del S. XVI descubierto en la British Library en Londres por Tess Knighton, también cedido a Antonio Corona-Alcalde para su estudio¹², y el manuscrito de vihuela y laúd conocido antes de la segunda guerra mundial, desaparecido durante cuarenta años de Berlín y ahora conservado en Cracovia. Este manuscrito, copiado en Nápoles o Roma forma parte de mis proyectos actuales y lo he descrito brevemente en las actas del congreso de musicología celebrado en Salamanca en 1985¹³.

En 1977 Woodfield publicó su primer artículo sobre los orígenes de la "viola da gamba" que en 1984 se convirtió en un libro monográfico¹⁴. Ofreció la primera historia y una teoría coherente del desarrollo de la "viola da gamba", y por consecuencia, de la vihuela. Aportó muchas nuevas representaciones iconográficas, a lo mejor que habían sido recopilados independientemente por Pepe Rey, Cristina Bordás u otros.

La organología de la vihuela recibió un impulso importante con el descubrimiento en Quito del segundo ejemplar que se conoce de una

(11) Antonio Corona-Alcalde, "A Vihuela Manuscript in the Archivo de Simancas. The Lute 26 (1986): 3-20.

(12) Antonio Corona-Alcalde, "The earliest vihuela tablature: a recent discovery". *Early Music* 20 (1992): 594-600.

(13) John Griffiths, "Berlín Mus. MS 40032 y otros nuevos hallazgos en el repertorio para vihuela". España en la Música del Occidente. Ed. Emilio Casares, José López-Calo and Ismael Fernández de la Cuesta. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, vol. 1, 323-324.

(14) Ian Woodfield, "The Early History of the Viol", *PRMA* 103 (1976-1977): 141-157; Ian Woodfield, *The Early History of the Viol*, (Cambridge: CUP, 1984).

vihuela. En las revistas, primero profesionales y después de divulgación, aparecieron diversos artículos. El anuncio llegó a mi conocimiento primero en una hoja inédita del guitarrista chileno Oscar Ohlsen y después en un artículo suyo publicado en la *Lute Society Journal* en 1976¹⁵. Provocó un tipo de controversia inútil entre los que gritaban que era guitarra y otros que abogaban por creerla vihuela¹⁶. El primer estudio definitivo en español no fue publicado hasta 1992 por Egberto Bermúdez en la *Revista de Musicología* y en el maravilloso catálogo de la exposición *La Guitarra Española*¹⁷.

El interés provocado por este descubrimiento más la restauración de la vihuela de París, efectuada por Pierre Abondance en 1980, produjeron otra ola de artículos publicados en la primera mitad de la década tanto por el mismo Abondance como por Maish Weisman, Antonio Corona-Alcalde y Frederick Cook¹⁸.

Otros estudios han profundizado en temas literarios, sobre todo los de Etzion, Mason y Simpson sobre los romances¹⁹. Un nuevo estudio del hispanista británico Jack Sage publicado en el número de *Early Music* dedicado a la música española retoma los estudios anteriores del humanismo de los vihuelistas, sacando nuevo partido del tema por un análisis distinto de los textos estudiados por Isabel Pope cuarenta años antes²⁰.

De gran importancia han sido las ediciones nuevas. Entre ellas,

(15) Oscar Ohlsen, "A Recently Discovered Vihuela in Quito, Ecuador". *Lute Society Journal* 18 (1976).

(16) Véase, por ejemplo, Frederick Cook, "A Vihuela in Quito?" *Guitar and Lute* 9 (Abril 1979): 11-12.

(17) Egberto Bermúdez, "La vihuela de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito", *Revista de Musicología* 15 (1992): 97-105; Cristina Bordás (ed), *La Guitarra Española - The Spanish Guitar* (Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991).

(18) Frederick Cook, "Die Vihuela: grosse oder kleine mensur?", *Gitarre + Laute* 2, N°3 (1980); Pierre Abondance, "La Vihuela du Musée Jacquemart-André: Restauration d'un document unique", *Les Sources en Musicologie* (Paris: CNRS, 1981) 147ss; Maish Weisman, "The Paris vihuela reconstructed". *GSJ* (1982): 68-77; Frederick Cook, "Die Jacquemart-André-Vihuela: Ungeklärte Fragen", *Gitarre + Laute* 5, N°3 (1983); Frederick Cook, "Noch einmal: Die Jacquemart-André Vihuela". *Gitarre + Laute* 6, N°1 (1984): 74-77; Antonio Corona-Alcalde, "Fray Juan Bermudo and his Seven Vihuelas" *The Lute* 24 (1984): 77-86; Antonio Corona-Alcalde, "The Viola da mano and the Vihuela, Evidence and Suggestions about their Construction". *LSJ* 24 (Part I), (1984).

(19) Judith Etzion, "The Spanish Polyphonic Ballad in 16th-Century Vihuela Publications", *Musica Disciplina* 35 (1981): 179-197; Glenda Simpson y Barry Mason, "The sixteenth-century Spanish romance; a survey of the Spanish ballad as found in the music of the vihuelistas", *Early Music* 5 (1977): 51-58.

(20) Jack Sage, "A new look at humanism in 16th-century lute and vihuela books", *Early Music* 20 (1992): 633-43.

apareció en 1978 la primera y monumental edición moderna del *Orphénica Lyra* de Fuenllana²¹. En 1981 empezó Rodrigo de Zayas otra edición monumental, *Los Vihuelistas*, en la cual han aparecido sus nuevas transcripciones de Narváez y Daza.²² En 1982 fue publicada una edición de las fantasías de Esteban Daza en edición de quien escribe y que ha recibido críticas positivas por establecer nuevas metas para la transcripción de la obra vihuelística²³. La última edición que ha visto la luz ha sido la amplia recopilación de canciones para vihuela y canto, editada por Charles Jacobs lo cual, según a nuestro criterio, es la más satisfactoria de las ediciones que han salido de su mesa²⁴.

Entre otros estudios recientes figuran algunos significativos, como los de Mark Lindley y Maria Therese Annoni sobre la aplicación de conceptos teóricos a la práctica de la vihuela²⁵. Algunos otros estudios particulares no se forman en grupos pero son importantes para destacar algunas direcciones de estudios futuros. Hay mucho por hacer en cuanto al conocimiento de otros vihuelistas, es decir, aparte de los que ya se conoce. Al respecto, el artículo breve de Juan José Rey sobre el vihuelista Luis Guzmán y el largo estudio de Manuel Morais sobre la famosa jornada que emprendió Sebastián de Portugal para su encuentro con Felipe II se ofrecen como modelos del tipo de trabajo restringido y concreto que luego amplían nuestra visión global y más extendida de la vihuela²⁶. Por el otro extremo, estudios como el de Rodrigo de Zayas pronunciado en este mismo festival en 1991, presentan visiones globales que nos provocan revalorar los principios en que nos basamos y las conclusiones que tomamos por hechas²⁷.

(21) Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lyra*, ed. Charles Jacobs (Oxford: Oxford University Press, 1978).

(22) Rodrigo de Zayas, *Los Vihuelistas: Luys de Narváez* (Madrid: Alpuerto, 1981) y Rodrigo de Zayas, *Los Vihuelistas: Esteban Daça* (Madrid: Alpuerto, 1985).

(23) Esteban Daza, *The Fantasias for Vihuela*, ed. John Griffiths, *Recent Researches in Music of the Renaissance*, 54 (Madison: A-R Editions, 1982).

(24) Charles Jacobs (ed), *A Spanish Renaissance Songbook* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1988).

(25) Mark Lindley, "Luis Milán and Meantone Temperament" *Journal of the Lute Society of America* 11 (1973): 45-48, 57-62; Maria Therese Annoni, "Tuning, Temperament, and Pedagogy for the Vihuela in Juan Bermudo's Declaración de instrumentos musicales (1555)" (Tesis, Ohio State University, 1989).

(26) Juan José Rey, "El vihuelista Luis de Guzmán", *Revista de Musicología* 4 (1981): 129-32; Manuel Morais, "Jornada que fez el Rey D. Sebastião a Agoa de Lupe composta por Rodrigo de Beça sue capelão", *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, ed. M. F. Cidraes Rodrigues, M. Morais, R. Nery (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992) 361-404.

(27) Rodrigo de Zayas, "El papel del guitarra cortesana llamada 'vihuela' en la música del siglo de oro", *La guitarra en la historia* 3 (1992): 29-56.

En mis propios estudios y en lo que considero hasta ahora mi aportación al conocimiento de la vihuela, me he centrado en varios temas concretos dentro de ámbitos muy especializados, pero que indican de forma paradigmática unas consecuencias más universales e importantes que los títulos de artículos específicos proclamen. Tratan temas como el de una coherente historia global de la música de la vihuela, la sociología del ambiente en que floreció el instrumento, su papel en la transmisión musical de ideas y estilos, tanto como cuestiones de metodología analítica. Mientras hay enlaces que hacen difícil clasificar los varios estudios en categorías independientes, puedo sacar unas observaciones generales de cada estudio o artículo concreto. Igualmente, hay temas que no he tratado como temas propios, pero que están presentes a un nivel subyacente en varios artículos.

Esta labor empezó a mediados de los '70 en Australia al dedicarme a poner en conocimiento aquellos de los vihuelistas tardíos poco tratados, si no ignorados, en la literatura. Me indignó, por ejemplo, leer el capítulo sobre la vihuela en el *New Oxford History of Music* que trata de seis y no siete libros editados para vihuela²⁸. Al haber gastado sus generalizaciones Willi Apel, una verdadera eminencia musicológica, no tuvo más remedio que omitir la obra, todavía sin transcribir, de Esteban Daza. Fue mi punto de partida. Escribí la tesina sobre sus canciones seguido por un artículo introductorio al *Parnasso* de Daza que apareció en 1976²⁹.

Entre los trabajos musicológicos en general, no ha habido ninguna tendencia de generalizar una historia global de la vihuela y su música. Se debe a que no se han conocido datos concretos para establecer conexiones directas entre los varios vihuelistas, sobre todo entre los siete cuya música fue publicada durante el S. XVI. La mayoría de los escritores han tratado el repertorio como una sola, sin diferenciar entre décadas, generaciones o regiones geográficas. El único que ha marcado unas divisiones según generaciones ha sido Ward que lo hizo comparando los distintos vihuelistas con laudistas italianos de las mismas generaciones: Luis Milán entre los improvisadores italianos publicados por Petrucci y la generación de Francesco da Milano; Narváez, Mudarra y Enríquez de Valderrábano con la generación de Francesco, y los posteriores, Pisador, Fuenllana y

(28) Willi Apel, "Spanish Lute Music", *New Oxford History of Music*, IV (Oxford: Oxford University Press, 1968) 682-90.

(29) John Griffiths, "The Vihuela Book 'El Parnaso' by Esteban Daza". *Studies in Music* 10 (1976): 37-61.

Daza con la de Vincenzo Galilei y Andrea Gabrieli. En mi tesis doctoral sobre la fantasía de la vihuela, conseguí trazar una clara línea de evolución a través de los procesos de composición empleado por cada uno, y sus diferentes rasgos estilísticos³⁰. En suma, representa un proceso de una lenta aproximación, a lo largo del S. XVI, a la estética de la composición vocal por la asimilación de sus técnicas, desde unos inicios en la tradición de creación espontánea e improvisada, pasando por un período de maestría, hasta extinguirse. Esta extinción ocurrió cuando el estilo musical había agotado sus propias posibilidades, cuando el esfuerzo físico de tocar la música superó al beneficio neto estético, y cuando el estilo dejó de satisfacer a los gustos de sus consumidores y practicantes. En Luis Milán encontramos la conexión con la anterior tradición no documentada de la improvisación; Narváez, Mudarra y Enríquez de Valderrábano representan la perfección de un estilo basado en la imitación polifónica; Fuenllana muestra la amplificación de ese estilo a uno más difícil y más denso; Pisador refleja al compositor que le faltaban medios para controlar la estética, y Daza anticipa el punto final de la trayectoria en que la perfección estética y técnica dejaban de satisfacer a los practicantes. Eso se ve dentro del género del repertorio que mejor representa las aspiraciones de los vihuelistas como creadores. Citando del resumen que presenté en el congreso musicológica en Salamanca en 1986:

*"La decadencia de la vihuela en los últimos años del S. XVI muestra que los vihuelistas quedaron inadaptados a las nuevas tendencias, no capaces de responder al cambio de clima cultural. La música de vihuela llegó a su cumbre de perfección y de complejidad. La fantasía se convirtió en un género sofisticado, cayendo en el alcance de pocos tañedores. Resistió la reforma y no fue capaz de responder a nuevas corrientes artísticas. No había para los vihuelistas nada semejante a la canzona italiana para redirigir sus esfuerzos. Al contrario, había una reacción: la tradición cortesana de la vihuela fue reemplazada por la guitarra con su música más popular y rasgueada. Después de una evolución vigorosa, la fantasía alcanzó su perfección, muriendo de conservadurismo, arcaísmo e irrelevancia cultural"*³¹.

(30) John Griffiths, "The Vihuela Fantasia: A Comparative Study of Forms and Styles", tesis, Monash University, 1983.

(31) John Griffiths, "La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico", *España en la Música del Occidente*, ed. E. Casares, J. López-Caló y I. Fernández de la Cuesta (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987) 322.

Entre las otras aportaciones de esta obra fue la creación de una metodología rigurosa y científica para comparar obras dentro de un mismo género que a primera vista parezcan heterogéneas como es, por ejemplo, comparar fantasías de Milán y Fuenllana que no parecen tener más en común que el nombre de fantasía. Otra conclusión sorprendente resultó del análisis formal del repertorio y mostró que una gran proporción de las fantasías se conforman con preceptos arquitectónicos de simetría y otros valores fundamentales de la estética artística renacentista. Esta observación tiene muchísima relevancia para toda la música del S.XVI, y merece ser más estudiado.

Otra de las observaciones que hice durante los siete largos años que dediqué a la tesis tiene que ver con una de las más famosas piezas del repertorio de la vihuela, la fantasía de Mudarra "que contrahaze la harpa"³². Hay una consideración histórica muy importante relacionada con esta obra ya que, aparte de ser una pieza tan genial, es un nexo muy importante con la tradición no documentada de la música instrumental a finales del S. XV y a principios del S. XVI. Su combinación de ser una pieza sin par, un homenaje a un arpista de la corte de Fernando el Católico, más unas variaciones sobre la folía, nos hace concluir que era un intento por parte de Mudarra de imitar, no solamente a las peculiaridades del arpista Ludovico, sino también al estilo en que los instrumentistas de una generación anterior improvisaban fantasía.

El resumen que cité antes del artículo sobre la fantasía emplea términos como "climas" y "corrientes culturales", y muestra los inicios de un cambio en la orientación de mi pensamiento hacia las consideraciones sociológicas relacionadas con la vihuela. Poco a poco me he ido encontrando muchas nuevas pistas a través de estudios documentales que ofrecen respuestas o partes de ellas a cuestiones sociológicas. Nuestra visión de la vihuela dentro de la sociedad renacentista española es uno de los aspectos que más pide revisión para quitarle los anteojos románticos. La visión tradicional de la vihuela, aceptada sin cuestionar, es de un instrumento cortesano, propio de las cortes y las casas de la alta nobleza. Mis indagaciones en este terreno a mí me han producido un cambio fundamental en esta visión, y que necesita ser repetido en cada ocasión que se presenta. No se puede negar que se escuchaba la vihuela en las casas

(32) John Griffiths, "La 'Fantasía que contrahaze la harpa' de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico", *Revista de Musicología* 9 (1986): 29-40.

nobles y reales, pero los datos que ahora hemos podido reunir muestran que su uso fue mucho más extendido. Fue un instrumento también sumamente de la burguesía, de la educada clase media que poblaba las ciudades españolas. Lo que he podido reunir en cuanto a la imprenta de la música de vihuela, por ejemplo, es inconfundible en este sentido. Los contratos para la impresión de los libros para vihuela y tecla muestran una producción masiva, y precios de venta que ponían los libros al alcance de muchos. Nuestros estudios basados en Santa María y Daza indican que aquellos libros se imprimieron en tiradas de entre mil y mil quinientos ejemplares, en un período en que la población de Valladolid donde vieron la luz oscilaba entre cinco y siete mil habitantes⁵³. Hemos encontrado un gran número de otros documentos como testamentos, inventarios de los bienes o las bibliotecas de difuntos, anécdotas históricas o relaciones narrativas que afirman la misma conclusión.

Desde esta perspectiva, y de la revalorización del repertorio he llegado a la simple conclusión de que la vihuela fue el compact disc español del S. XVI. Un equipo no mecanizado y puesto en marcha por la electricidad del propio tañedor, fue la manera principal de escuchar la mejor música de la época en los ambientes domésticos del período. El hecho de que casi el sesenta por ciento del repertorio impreso comprende transcripciones de obras vocales —la corriente principal y preferida de la época— es clara evidencia que apoya nuestra conclusión fundada en la proliferación del instrumento entre la burguesía, comprobado por los estudios documentales. Quiere decir que la vihuela desempeñaba un papel importantísimo en la divulgación entre la clase media de música que antes habría permanecido fuera de su alcance. Las transcripciones de obras vocales han sido relegadas a una importancia secundaria en la actualidad por nuestra obsesión con lo original en el arte cuando, de hecho, forman el pan cotidiano del repertorio. El análisis que realicé sobre el gusto musical español reflejado en la obra de los vihuelistas intenta corregir esta distorsión en nuestro aprecio de su arte⁵⁴. Entre otras cosas, analiza quienes fueron los compositores más

(33) John Griffiths y W.E. Hultberg, "Santa Maria and the Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain", en *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, ed. M. F. Cidraes Rodrigues, M. Moraes, R. Nery (Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992) 345-60; John Griffiths, "The printing of instrumental music in sixteenth-century Spain," comunicación leída en el XV congreso de la SIM y por aparecer en la *Revista de Musicología*.

(34) John Griffiths, "La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español", *Nassarre* 4 (1988): 59-78.

valorados por los vihuelistas, y ofrece perspectivas respecto a la relación entre el repertorio impreso y las piezas conservadas en manuscrito, la cual posiblemente tiene que ver con la relación entre lo que se puede considerar lo formal y lo informal de la época. Una perspectiva más universal de este punto forma parte de mi artículo publicado en 1993 sobre la vihuela en las cortes y las casas españolas³⁵.

El estudio más detenido que he hecho en los últimos años está relacionado con Esteban Daza. El retrato biográfico que he podido dibujar como resultado de un detenido estudio documental apoya lo sobredicho, ya que se trata de un músico burgués, de una buena familia vallisoletana, no de la nobleza, y que nunca en su vida fue músico profesional. Merece comentar también que este estudio subraya por implicación lo mucho que queda por descubrir en cuanto a los vihuelistas. Revisando más de un millón de folios de documentos protocolarios, he podido crear una biografía de uno de los vihuelistas más ignorados. Esta ignorancia no ha sido, como han creído otros, por falta de documentación, sino por la simple razón de que nadie se había dedicado a la pesquisa. Una falta de tiempo me ha impedido todavía sacar esta historia en forma de un libro monográfico, aunque apareció un breve estudio preliminar en 1993 en una colección de ensayos publicada simultáneamente en Madrid y Canberra. Una versión parecida en inglés está esperando publicación en la revista *Early Music*³⁶. En breve:

Lo que indica esta documentación no es un músico profesional, sino un aficionado, miembro de una familia grande y antiguamente prestigiosa, probablemente un hombre tímido que se refugió en una existencia hermética donde la vihuela y la abstracción de su mundo sonoro fue su única solaz. Fue primogénito de los catorce hijos legítimos de Tomás Daza y doña Juana su mujer, naciendo en Valladolid alrededor de 1537. Su familia gozaba de un cierto prestigio en la ciudad y aunque no eran nobles, tenían medios suficientes para asegurar que sus hijos no se ensuciasen las manos para ganarse la vida. En torno a los veinte años, parece probable que Esteban hubiera terminado sus estudios en la Universidad de Valladolid, a lo mejor en derecho. Su interés en asuntos mundanos era mínimo. Eligió ampararse en una vida reclusa, perdiéndose en

(35) John Griffiths, "At court and at home with the vihuela de mano" *Journal of the Lute Society of America* 22 (1989): 1-27.

(36) John Griffiths, "Esteban Daza: A middle-class musician in renaissance Spain". *Early Music* 22 (May, 1996)

sueños musicales en vez de meterse en lo rutinario de una vida profesional. No se casó, y ya un cuarentón, lo encontramos viviendo en casa con cuatro de sus hermanos. Con toda probabilidad, una vez abandonado esta vida, fue enterrado en su capilla familiar en San Benito el Real en el último decenio del siglo³⁷.

Para desarrollar o modificar otras percepciones de la vihuela, a veces no hace falta más que reunir datos ya conocidos pero nunca recopilados sistemáticamente. Aficionado de la informática, tengo varios bases de datos creados para la catalogación de información sobre la vihuela. La lista de vihuelistas del S. XVI cuyos nombres conozco se ha extendido a más de 130 personas. Para la mitad de ellos existen algunos datos biográficos aparte de sus nombres. Cuando salga el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* estarán incluidos artículos sobre alrededor de sesenta vihuelistas. Durante la preparación de esta material, han surgido temas intersantísimos que seguramente formarán parte de futuros estudios. Entre ellos, he podido delinear algunas clases de vihuelistas aparte de los músicos profesionales como los Narváez y Fuenllana. He encontrado a otros vihuelistas religiosos como Mudarra, muchos profesionales del rango de Daza, pero la más notable es de militares que exhiben destreza tanto en la vihuela y la pluma que en la espada y daga. Entre ellos figuran personajes conocidísimos como Garcilaso de la Vega y el Gran Capitán Fernández de Córdoba, tanto como hombres de mucho menos renombre moderno como el antes citado Luis Guzmán, probable profesor de Luis de Narváez. Seguramente el vaciado de la literatura española del S. XVI va a añadir muchísimos nombres más a esta lista y nos va a confirmar y ampliar las conclusiones de los últimos veinte años.

La afición por la tecnología ahora me está abriendo otro camino. La informática es una herramienta potente para el investigador y lo estamos convirtiendo en otra para el transcriptor. Uno de los proyectos actuales que tengo sobre la mesa estoy realizando en equipo con el musicólogo italiano Dinko Fabris y un experto en informática en Canadá, Miles Dempster. Se refiere al manuscrito napolitano de laúd y vihuela descubierto en Cracovia después de haberse perdido durante cuarenta años, el MS Cracovia [*olim* Berlin] Ms. Mus. 40032, y del cual estamos preparando una edición y estudio. En un artículo breve en 1987 describí el manuscrito y ofrecí

(37) John Griffiths, "Esteban Daza: Un enigma desvelado de un vihuelista español". *La enseñanza de la lengua y cultura españolas en Australia y Nueva Zelanda*. (Madrid: Iberediciones, 1993) 138.

una teoría de su trayectoria desde ser copiado por un español residente en Nápoles hasta su localización actual³⁸. Se trata de un manuscrito de 400 páginas, con más de 300 piezas. La primera parte del manuscrito —obra de un solo autor cuya identidad todavía nos elude— corresponde a una copia de otro manuscrito, ahora perdido, pero de segura relación con la vihuela, las *Flores de tañer* del desconocido Luis Maymón. No solamente en esta parte del manuscrito, sino también entre obras de autores italianos como Santino Garsi de Parma (casi García), Fabritio Dentice, o obras sacadas del *Thesaurus Harmonicus* de Besard, se encuentran autores y obras de inconfundible paternidad española: entre ellos, unas folias, matachines, etc. Nos encontramos en nuevos terrenos de la historia de la vihuela: se trata de un manuscrito de muy a finales del S. XVI y a principios del XVII, la última etapa de la vihuela y muy poco documentada; es una fuente que ofrece un repertorio antológico de suficiente amplitud para ser analizado como reflejo de su tiempo y generación; y nos proporciona un documento concreto que indica aspectos del intercambio entre músicos napolitanos y españoles. Estos son algunos de los temas que abarcamos con este nuevo proyecto.

La tecnología que estamos elaborando para este proyecto forma parte de una revolución en la metodología de la transcripción, y va a reducir enormemente el tiempo necesario para realizar tal labor. Estamos aprovechando los adelantos tecnológicos para comunicar entre tres continentes a diario: el ingreso de la tablatura se está haciendo en Canadá, la corrección y los demás procedimientos de edición en Australia y Europa. El proceso comprende ingresar las tablaturas originales en un programa informático que, a su vez, simultáneamente lo convierte en tablatura en una forma gráfica de calidad de imprenta, y transcribe la tablatura en notación musical, exportándolo a cualquiera de los programas corrientes de notación. Hemos perfeccionando un procedimiento para automatizar la separación de las voces de las obras para reducir al máximo la labor requerida, empleando un procedimiento fácil para la revisión y corrección de errores de cualquier tipo. Debido al tiempo experimental que hemos gastado en la perfección del proceso, y la extensión del manuscrito, la edición tardará un año en terminarse.

En fin, acabando este resumen, creo que puedo afirmar que lo que

(38) John Griffiths, "Berlín. Mus. MS 40032 y otros nuevos hallazgos en el repertorio para vihuela", *España en la Música del Occidente*, ed. E. Casares, J. López-Calo and I. Fernández de la Cuesta (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987) 323-324.

ha sido hasta ahora, y lo que es mi relación con la vihuela se muestra parte de un proceso de evolución personal. Es algo que considero bastante dinámico, en el sentido de que uno siempre está buscando nuevas perspectivas y nuevas interpretaciones. Han sido unos veinte años fructíferos y enriquecedores a nivel personal. Lo que une todo es la vihuela misma y su música. Ver el repertorio aumentarse, ver el conocimiento del instrumento y su mundo profundizarse, ser testigo a los adelantos en la interpretación de la vihuela y el mejor estado de su divulgación brinda un placer muy gratificante. Si mi labor contribuye a este proceso de convertir la vihuela de una imagen a una realidad para los demás que se interesan en ella, esta satisfacción es doble.

John Griffiths

LA GUITARRA EN LA HISTORIA (VOLUMEN VI)

SEXTAS JORNADAS DE ESTUDIO SOBRE
HISTORIA DE LA GUITARRA

Edición coordinada por Eusebio Rioja

Ediciones de La Posada

COLECCION BORDON
F.P.M. Gran Teatro
Ayuntamiento de Córdoba
con el patrocinio de:

JUNTA DE ANDALUCIA
Consejería de Cultura y Medio Ambiente

 CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA

Córdoba, 1995