

# Sobre la identidad de Ludovico

EGBERTO BERMÚDEZ

Esta comunicación da a conocer algunos datos aportados por el historiador Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1555) y hasta ahora sólo parcialmente conocidos, que permiten una posible identificación del ya legendario arpista<sup>1</sup>.

La «*Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*» de Alonso Mudarra incluída en sus «*Tres Libros de música en cifra para vihuela*» de 1546 es tal vez una de las piezas más conocidas del repertorio vihuelístico y de acuerdo con John Ward y John Griffiths, es una de las primeras variaciones sobre la folía que se encuentran en la música instrumental española.<sup>2</sup> En el título de la obra se menciona que la vihuela imita la forma de

1. Una versión muy abreviada de la información principal dada en este artículo aparece en mi estudio «The harp in Fifteenth Century Spain», *Historical Harp Society Newsletter*, 3, 1 (Winter 1992), p. 11.

2. Alonso Mudarra, *Tres libros de Música en Cifra para vihuela*, Sevilla: Juan de Leon, 1546, edición moderna de E. Pujol en *Monumentos de la Música Española*, VII, Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1949 y edición facsimilar con prólogo de James Tyler, Monaco: Ediciones Chanterelle, 1980. Cf. John Ward «The Folia», *International Musicological Society. Report of the Fifth Congress, Utrecht 1953*, Kassel: Bärenreiter, 1954, pp. 415-22 y John Griffiths, La «Fantasia que contrahaze la harpa» de Alonso Mudarra; estudio histórico analítico, *Revista de Musicología*, 9, 1, (1986), pp. 30. Ward cita también otras composiciones sobre la folía que figuran en el *Cancionero de Palacio*. Ver también Richard Hudson, «The Folia Melodies», *Acta Musicologica*, 45, (1973), pp. 100-101.

tocar el arpa de Ludovico, pero en ninguna parte de su obra Mudarra hace referencia a su identidad.

Por otra parte y en el mismo período (c. 1545) en su *Declaración de instrumentos musicales* Juan Bermudo, al referirse a las imperfecciones del arpa, también menciona a Ludovico<sup>3</sup>:

«Dicen, que el nombrado Ludovico cuando venía a clausular, poniendo el dedo debajo de la cuerda la semitonaba, y hacía cláusula de sustentado...».

En este pasaje, Bermudo describe una forma manual de hacer semitonos en el arpa, recortando la longitud vibrante de la cuerda sobre la tapa del arpa posiblemente con la uña del dedo índice de la mano que no está pulsando la cuerda, tal como lo hacen hoy en día los arpistas latinoamericanos (en Paraguay, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y México principalmente), quienes mantienen vivas éstas y otras prácticas instrumentales renacentistas y barrocas.<sup>4</sup>

Mudarra era consciente de que dicha obra se alejaba de la tradición y por esa razón advirtió que era «difícil hasta ser entendida» y que en ella había disonancias (falsas) que si estaban bien interpretadas no «parecen mal». Estos, en efecto, pueden ser problemas que surgen al reproducir en la vihuela los giros idiomáticos del arpa y el virtuosismo del intérprete, como, por ejemplo, la disonancia producida entre una cuerda en vibración y otra recién pulsada, o la presencia de los arpeggios característicos de este segundo instrumento, difíciles de ejecutar en el laúd o la vihuela.

3. *Declaración de Instrumentos Musicales*, Osuna: Juan de Leon, 1555, Cap. 88, f. 110v, (1ª ed. 1549). La escritura de la obra tuvo lugar alrededor de 1545-47 y en ese momento no hay ninguna otra mención a otro Ludovico; luego la primera hipótesis es aceptar que el mencionado por Mudarra es el mismo mencionado por Bermudo.

4. Además del uso de diferentes afinaciones o *scordature*, hay otras formas de producir los semitonos en el arpa como, por ejemplo, recortando la longitud vibrante de la cuerda en el clavijero o brazo del instrumento; y aún otros, como simplemente presionar dos cuerdas juntas. Ver Judy Kadar, «Some practical hints for playing fourteenth and fifteenth century music», *Historical harps. Theoretical and practical aspects of historical harps*, Basel: Schola Cantorum Basiliensis/International Harp Center, 1992, pp. 120-32.

Ahora bien, en cuanto a la identidad de Ludovico, el primero en proponer una hipótesis fue Barbieri, quien en su edición del *Cancionero de Palacio*, al hablar de la pieza «A la mia gran pena forte», nos indica que:

«Esta canción macarrónica trilingüe se refiere al destronamiento de Don Fadrique de Nápoles y a la división de su reino entre el rey de Francia Luis XII y el de España don Fernando el Católico en el año 1501. Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Catálogo Imperial*<sup>6</sup> dice que *Ludovico el del arpa* se la cantaba al rey Católico en su cámara de Madrid, y digo yo: ¿le haría gracia a don Fernando que lo llamasen Herodes o Pilatos?»<sup>5</sup>

Naturalmente que no, y en efecto Barbieri confundió a Fernando el Católico con Fernando III de Aragón, Duque de Calabria (1488-1550)<sup>7</sup>, hijo y heredero de Fadrique (1452-1504), el último rey de Nápoles de la casa de Aragón.<sup>8</sup> La conclusión de

5. Francisco Asenjo y Barbieri, *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, Madrid: Tip. de los Huerfanos, 1890, pp. 170. Otras piezas de la misma colección que están también relacionadas con los mismos hechos históricos son «*Franceses por que razón*» y «*Gaeta nos es sujeta*», que se refieren respectivamente a la conquista española del Rosillón en 1503 y de Gaeta en 1504.

6. El nombre del manuscrito es «*Catálogo Real de Castilla y de todos los Reyes de las Españas y de Nápoles y Sicilia...*», escrito entre 1532 y 35, que se conserva en la Biblioteca de El Escorial. Cf. Hector Orjuela, «Orígenes de la literatura colombiana: Gonzalo Fernández de Oviedo», *Estudios sobre literatura indígena y colonial*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1986, p. 50; y el estudio introductorio de J. Amador de los Ríos en G. Fernández de Oviedo, *Historia Natural y General de las Indias, Islas y Tierra Firme del mar Oceano*, Madrid: Real Academia de Historia, 1851, I.

7. Se toma esta fecha aunque German Bleiberg propone 1492 como fecha de nacimiento del Duque. Ver *Diccionario de Historia de España*, Madrid: Revista de Occidente, 1968, I, pp. 632-33.

8. Federico o Fadrique, quien se había convertido en rey de Nápoles en 1496, era considerado «angioino» (francófilo); y un observador anotaba en 1488 que en su corte «si parlava francese, giachè la maggior parte delle persone erano dei paesi oltremontani...»; y, en efecto, allí estaba en aquel momento Johannes Tinctoris, el importante teórico musical flamenco. Uno de los preceptores de Fernando, Duque de Calabria, era el también famoso Antonio de Ferrariis (Galateo). Ver Luigi Volpicella, *Federigo d'Aragona e la fine del Regno di Napoli nel MDI*, Napoli:

Barbieri es reproducida por todos los que a continuación hacen mención de Ludovico, entre ellos E. Pujol, J. Griffiths, R. Stevenson, C. Bordas y D. Fabris.<sup>9</sup>

Sin embargo, el mismo Fernández de Oviedo proporciona la información correcta en otra de sus obras, su «*Historia General de las Indias*» (escrita alrededor de 1546) en donde anota que en efecto:

«A la mia gran pena forte  
dolorosa aflita e rea  
diviserum vestem meam  
et super eam miserunt sorte

Este cantar compuso el Serenísimo Rey Don Fadrique de Nápoles, el año de mil e quinientos e uno, que perdió el reyno porque se juntaron contra él e lo partieron entre sí los Reyes Católicos de España... y el Rey Luis de Francia...».<sup>10</sup>

En estas condiciones, no era extraño que *Ludovico el del arpa* se lo cantase al Duque cuando éste fue traído a España por orden de su tío Fernando el Católico y era natural que Fernández de Oviedo lo hubiese oído interpretar, ya que según este mismo refiere, había sido criado de ellos en Nápoles y lo fue del Duque de nuevo en España. Dice Oviedo:

«Yo fui criado un tiempo del Rey Fadrique de Nápoles, padre del dicho Duque [de Calabria], y le serví en la cámara hasta que salió de Nápoles, y así mesmo fui después en

R. Ricciardi Ed., 1908. Para un recuento biográfico del Duque y de las actividades musicales en su corte, ver Vicente Castañeda, «Don Fernando de Aragón Duque de Calabria», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXV, (1911), pp. 268-86 y Vicente Vignau, «Inventario de los efectos del Duque de Calabria», *id.*, I, (1871), pp. 187-88. Cf. *infra* nota 18.

9. Además de las obras citadas de Pujol y Griffiths, cf. R. Stevenson, «Alonso Mudarra», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 1980, XII, p. 757; Cristina Bordás, «The double harp in Spain from the 16th to the 18th centuries», *Early Music*, XV, 2, (1987), p. 148; y Dinko Fabris, «The harp in Naples 1500-1700», *Historical Harps...*, p. 43.

10. Gonzalo Fernández de Oviedo, *Crónica de las Indias. La Historia General de las Indias*, Salamanca: Juan de Junta, 1547, f. 46v. La misma información figura con algunas adiciones –como la del año en que se escribe, 1548– en la posterior edición ya citada, *Historia natural...*, I, p. 129.

Castilla uno de los criados que por mandado del Rey Católico sirvieron al mismo señor Duque...»<sup>11</sup>

Ludovico debió ser arpista y músico de cámara de la corte de Fadrique en Nápoles y luego de su hijo en Castilla, y allí seguramente le oyo Fernández de Oviedo, quien conocía bien el funcionamiento de la música en los aposentos reales, ya que<sup>12</sup>:

«servía en su cámara de ayudante de cámara como era yo de los que guardabamos la puerta más próxima a su real persona...».<sup>12</sup>

Gonzalo Fernández de Oviedo había nacido en Madrid y desde 1490 –después de haber entrado en el séquito de Alfonso de Aragón, Conde de Villahermosa– había sido nombrado por iniciativa de este último mozo de cámara del Príncipe Juan hasta su prematura muerte en 1497.<sup>13</sup> Al año siguiente Fernández parte para Italia y permanece algún tiempo en Génova, Milán, Mantua –sirviendo a Francisco Gonzaga– y luego al servicio de Juan de Borja (Giovanni Borgia) hasta llegar a Nápoles alrededor de 1499-1500.<sup>14</sup> De allí salió con el Duque Fernando cuando éste se rindió al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba en 1502, yendo primero a Sicilia y luego a Valencia. Al servicio del Duque estuvo Fernández de Oviedo hasta 1512 cuando Fernando fue acusado de traición y hecho prisionero en Játiva hasta 1522.

El viaje a América de Fernández de Oviedo es producto de una casualidad ya que éste debía incorporarse como secretario a la expedición a Italia del Gran Capitán, pero al fracasar ésta se

11. Fernández de Oviedo, *Historia...*, p. xxi, n. 35.

12. Fernández de Oviedo, *Historia...*, p. xix.

13. A él le debemos también la descripción de las actividades musicales en la casa del Príncipe Juan cuando por mandato de Carlos V hace una relación de lo que ésta era, para que así se dispusiera la del Príncipe Felipe. Ver Fernández de Oviedo, *Libro de Cámara real del Príncipe Don Juan y oficio de su casa y servicio ordinario*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870 pp. 182-84; y Luis Robledo, «La música en la Corte Madrileña de los Austrias», *Revista de Musicología*, 10, 3, (1987), p. 777.

14. Ver José Miranda, «Introducción», *Sumario de la natural historia de la Indias*, México: FCE, 1979, p. 11 y H. Orjuela, *op. cit.*, pp. 50-51.

unió –gracias a recomendaciones especiales– a la flota de Pedrarias Dávila, quien partió en 1514 como gobernador de Castilla de Oro (costa norte de Colombia y Panamá) y en la que Fernández de Oviedo obtuvo varios cargos de veeduría y la representación del Secretario del Consejo Real.<sup>15</sup>

En 1555, en una extraña obra en verso sobre la historia de la nobleza española (dedicada a Felipe II), Fernández de Oviedo recuerda algo de la cultura musical en Nápoles y en la corte española del Duque de Calabria.<sup>16</sup> Hablando del laúd, Fernández de Oviedo recordaba a<sup>17</sup>

«Jacobo Mirtheo, tañedor de laúd excelente... era un tiempo la prima de los tañedores de Italia, al cual yo le vi e oí muchas veces en Nápoles, en tiempo del Serenísimo Rey don Fadrique y después en Palermo de Sicilia y en España y sin duda fue gran varon en su música e arte.»<sup>17</sup>

En consecuencia, y según los datos aportados por Fernández de Oviedo, Ludovico *el del arpa*, el laudista Jacobo Mirtheo y posiblemente otros ministriles siguieron a Fernando, Duque de Calabria, a su exilio español, en donde causaron gran impacto entre los músicos españoles de esa y subsiguientes generaciones; como es el caso de Mudarra, Bermudo y Luis Milán, quien nos indica que, aún en su corte de Valencia, Fernando mantuvo algunos músicos italianos a su servicio.<sup>18</sup>

15. H. Orjuela, *op. cit.*, p. 53.

16. G. Fernández de Oviedo, *Las quinquagenas de la Nobleza de España*, I, Madrid: Imp. Fundición de Manuel Tello, 1880. Orjuela ve en esta obra –escrita entre 1546 y 56– un alto contenido moralizante y destaca la prodigiosa memoria de Fernández de Oviedo, quien recordaba a los 79 años episodios muy detallados de su primer viaje a América y de sus experiencias italianas y españolas. Cf. Orjuela, *op. cit.*, pp. 94-107.

17. *Quinquagenas...*, pp. 244-45.

18. Después de salir de prisión y de ser rehabilitado por Carlos V, Fernando, Duque de Calabria, se casó en 1526 con la viuda del Rey Católico, Germaine de Foix (1488-1538), y en ese mismo año fue padrino de matrimonio y parte del cortejo de recepción de Isabel de Portugal, esposa de Carlos V. En Valencia estableció una corte de estilo italiano en la que –además de ser la sede de una parte de la

Es posible que Ludovico fuese el mismo *Ludovico dall'arpa* que en 1487 estaba al servicio de la corte ferraresa de Ercole II d'Este.<sup>19</sup> Teniendo en cuenta que Ercole II se había casado en 1473 con Eleonora de Aragón, hija de Fernando=Ferrante de Nápoles y que la alianza de las dos cortes duró hasta la toma final del reino en 1503, es posible que dicho instrumentista hubiese pasado a servir a Nápoles, ya que se sabe que algunos músicos vinculados a la corte napolitana habían visitado Ferrara, como es el caso de Berniero de Saló (viola), y otros estaban al servicio permanente de aquella corte como el cantante valenciano Bartolomé Raimondo (o de Valencia) quien aparece en los pagos de 1486.<sup>20</sup> A. Atlas por su parte, menciona a Aniello Palumbo, «sonatore d'arpa», en los documentos relativos a la corte napolitana en 1486, en donde habían existido intérpretes de este instrumento desde las expediciones de Alfonso V de Aragón en 1432.<sup>21</sup> Sin embargo, y de acuerdo a J. H. Bentley, debido a la muy escasa documentación, resulta imposible describir en más detalle la vida cultural de los reinados de Alfonso II, Fernando II=Ferrandino y Fadrique de Aragón.<sup>22</sup>

---

famosa Biblioteca de Aragón compilada por su padre— la música tuvo un especial realce. Musicalmente, tal vez las figuras más importantes allí fueron Pedro de Pastrana y Luis Milán, quien refiriéndose a los gustos italianos del Duque lo describía como «princip italiá cultivasissim, tenia musics del seu pais a sou». Cf. Josep Romeu i Figueras, «Literatura valenciana en "El Cortesano" de Luis Milan», *Revista Valenciana de Filología*, I, (1951), p. 317. Ver además, Consuelo López López y José González Negrete, «Referencias clásicas en la música festiva de la Corte de los Duques de Calabria», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, IV, 1-2, (1988).

19. Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The creation of a musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford: Clarendon Press, 1984, p. 323. Otros arpistas como Jacomo dell'arpa y Niccolo Carmielli dall'arpa aparecen en cuentas entre 1484 y 1500. Ludovico sólo está presente en 1487 lo que puede reforzar la hipótesis de su transferencia a Nápoles.

20. L. Lockwood, *op. cit.*, pp. 97 n. 9 y 324.

21. Alan W. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge: CUP, 1985, pp. 107-8; y H. Anglés, «Alfonso V d'Aragona Meccenate della Musica ed il suo Menestrel Jean Boisard», *Scripta Musicologica*, Roma: Ed. di Storia e Letteratura, 1975, II, p. 770.

22. Jerry H. Bentley, *Politics and Culture in Renaissance Naples*, Princeton: Princeton University Press, 1987, p. 82.

Ian Woodfield ha demostrado la importancia de la región de Valencia –y del Reino de Aragón en general– en el desarrollo de la vihuela de mano y de la viola (de gamba) en la segunda mitad del siglo XV.<sup>23</sup> De la misma forma, la tradición que Bermudo describe –es decir el virtuosismo en la ejecución y la producción de semitonos en el arpa de un orden de cuerdas, al igual que la improvisación sobre esquemas melódico-armónicos– también puede atribuirse a músicos activos en aquella región. En el mencionado período, allí confluyeron y se fertilizaron muchas tradiciones culturales y musicales, entre ellas, además de la local italiana, la aragonesa y la borgoñona. Sin embargo, lo más importante es su sorprendente tenacidad y su supervivencia actual en las distintas tradiciones arpísticas de América Latina.

23. Ian Woodfield, *The early history of the viol*, Cambridge: CUP, 1984.