



# HOQUET

Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga  
Nº 4 - Mayo de 2006

---

## VICENTE ESPINEL: EVIDENCIAS DE UNA OBRA MUSICAL HOY DESCONOCIDA

---

Juan Carlos AYALA RUIZ

Poeta, novelista, censor de libros de la Inquisición, cantante, guitarrista, maestro de capilla, sacerdote... Vicente Espinel compaginó durante su ajetreada vida sus facetas de escritor y músico con su vocación religiosa, aunque parece evidente que sintió con más fervor la llamada de las musas que la espiritual. Adquirió gran bagaje cultural en sus viajes por plazas españolas, europeas y probablemente africanas, y fue pieza clave en las tertulias literarias y musicales, así como en las academias que florecían en la segunda mitad del siglo XVI en ciudades como Salamanca y Madrid. Elogiado por escritores de la talla de Lope de Vega y Cervantes, este singular poeta y músico ha sido objeto de tal atención que los estudios sobre su vida y su obra sobrepasan con mucho en cantidad a su única novela y sus aproximadamente ciento cuarenta poemas conservados. Aunque esta escasa producción literaria es suficiente para comprender su gran altura como escritor, no podemos decir lo mismo en el aspecto musical, pues no se conoce ninguna composición suya, ¿fue Espinel compositor o sólo un buen intérprete? Son muchas las lagunas biográficas que tenemos de este personaje, que vivió a caballo entre el Renacimiento y el Barroco, entre las reuniones literarias y musicales y los oficios religiosos, aunque también son abundantes los datos de que disponemos en lo que a su faceta de músico se refiere.

Espinel nació en Ronda en 1550, allí fue educado de primeras letras y probablemente aprendió los rudimentos del arte musical, y allí residió hasta el año 1570, cuando partió a Salamanca, en cuya universidad estuvo matriculado hasta 1572, concretamente en la facultad de Artes. Esta etapa salmantina fue muy importante para su formación como músico, ya

que asistió a las clases de Francisco Salinas<sup>1</sup> y frecuentó las reuniones musicales de Agustina de Torres, donde conoció un elevado nivel musical y pudo demostrar su talento<sup>2</sup>. Entre 1578 y 1581 parece que vivió en Sevilla y este último año se trasladó a Milán con el séquito del duque de Medina Sidonia, residiendo en tierra italiana hasta 1584. Entre 1584 y 1585 vive en Madrid, donde hace importantes amistades y se consolida como poeta y músico. Este último año se trasladó a Málaga, donde bajo la protección del obispo Francisco Pacheco se ordenó sacerdote en 1586. Entre 1586 y 1591 vivió en Ronda, donde al parecer llevó una vida de descontento por causas diversas. En este tiempo obtuvo en Granada el título de bachiller en Artes. En 1591 viaja a Madrid con motivo de la publicación en la Corte de sus *Diversas Rimas*, también en esta ciudad se publicó su única novela, *Marcos de Obregón*, en 1618. Se instaló definitivamente en Madrid en 1599, donde vivió hasta su muerte en 1624.

---

<sup>1</sup> Según escribe Espinel en uno de los fragmentos aceptados como autobiográficos de su novela *Marcos de Obregón* (I, 11): “Vi al Abad Salinas, el ciego, el más docto varón en música especulativa que ha conocido la antigüedad, no sólo en el género diatónico y cromático, sino en el armónico, de quien tan poca noticia se tiene hoy, ...”. Francisco Salinas impartió clases de música en la Universidad de Salamanca entre 1569 y 1590.

<sup>2</sup> En la casa de Agustina de Torres, en Salamanca, se celebraban reuniones musicales a las que acudían destacados músicos de la época. López Maldonado, en su *Cancionero* (Madrid, 1586) le dedica la “Elegía a la senora dona Agustina de Torres, en la muerte de su madre” (fol. 101-103v), en la que exalta su apoyo a la música:

.....  
 De musica y de Musas la manida  
 soys, y si les faltays, amarga muerte  
 cortara el hilo de su dulce vida.  
 .....  
 Porque a la voz y mano milagrosa  
 con que el cielo gustó de enriquezeros  
 jamas pudo llegar humana cosa,  
 .....

En el poema se citan algunos de los músicos que asistían a estas reuniones, que López trata de “caros y amados compañeros”: Matute, Sasa, Julio y Castillo. Vicente Espinel también menciona a Salinas, Navarro y Agustina de Torres en su poema “La casa de la memoria” (*Diversas Rimas*, Madrid, fols. 46v-48v):

.....  
 Llegó doña Ana de Suazo al coro,  
 de Agustina de Torres prenda clara,  
 y de boz y garganta abrió el tesoro,  
 diestra, discreta y una u otra rara;  
 .....

Durante su vida, Espinel ejerció de diversos oficios. La necesidad de buscar una base económica que le permitiese una vida holgada en la Corte hizo que buscara fuentes de ingresos fijos como la capellanía que unos parientes le concedieron en el Convento de la Merced de Ronda, la capellanía del Hospital Real de Santa Bárbara de Ronda o el medio beneficio en la iglesia de Santa María la Mayor que obtuvo de la Catedral de Málaga. Estos tres beneficios le otorgaron un cierto relajo económico, pero los enfrentamientos con las autoridades rondeñas por la dejadez de sus funciones espirituales fueron una constante durante gran parte de su vida. Por lo que sabemos, Espinel desarrolló poco su labor de capellán, y es evidente que no demostró una excesiva devoción durante su vida.

Aunque la publicación de sus *Diversas Rimas* marcó su consolidación como poeta y también trabajó como censor de libros de la Inquisición durante muchos años, el puesto más estable que obtuvo Espinel fue el de maestro de capilla del obispo del Plasencia en la iglesia de San Andrés de Madrid. Desempeñó este cargo durante veinticinco años, desde aproximadamente 1599 hasta su muerte. Podemos decir por tanto que Espinel trabajó, sobre todo, como músico.

### **Espinel compositor**

Espinel no publicó ningún libro de música, y ninguna obra musical suya completa se conoce hoy en día, al igual que ha ocurrido con tantos otros compositores que conocemos por referencias, pero de los que no se conservan sus obras.

Pero en el caso de este autor existen muchos datos que demuestran su actividad como compositor, y algunos de estos datos confirmarían incluso que sus obras alcanzaron cierta difusión y fueron conocidas durante décadas.

---

Ana de Suazo era hija de Agustina de Torres, el poeta rondeño también se refiere a ella en *Marcos de Obregón* (I, 19): “Ana de Suazo, que usa la lengua para cantar y hablar con gracia, concebida del cielo para milagro de la tierra.”. Su hermana de Catalina Zamudio escribió un soneto laudatorio para las *Diversas Rimas* de Espinel. Es evidente que el poeta perteneció al círculo cultural de estas damas, y que su faceta musical se enriqueció con esta importante relación.

Aunque no se conoce ninguna obra completa de Espinel, sí conocemos, a través del propio autor, dos fragmentos de las letras de sendas canciones suyas<sup>3</sup>. El primer fragmento se cita en *Marcos Obregón* (II, 14), y parece autobiográfico en lo musical, si bien se sitúa en un contexto cuya autenticidad está aún por confirmar. El protagonista de la novela (que en determinadas secciones de la misma es el propio Espinel) estaba preso en un barco que se dirigía a Génova cuando:

“...mandó el general que los músicos cantasen, y tomando sus guitarras lo primero que cantaron fue unas octavas mías que se glosaban: *El bien dudoso, el mal seguro y cierto*. Comenzó el tiple, que se llamaba Francisco de la Peña, a hacer excelentísimos pasajes de garganta... y yo a dar un suspiro a cada cláusula que hacían...”

Tras descubrir el tal de la Peña a Espinel, le abrazó llorando y se dirigió al general:

“¿A quién piensa vuestra excelencia que traemos aquí?... Al autor -dijo Peñadesta letra y sonada, y de cuanto le habemos cantado a vuestra excelencia.”

En 1958 (fecha del artículo de Pope) no se habían publicado aún las *Poesías sueltas* de Espinel, por lo que la autora no pudo confirmar que, efectivamente, el verso de dicha sonada es parte de un poema de Espinel. Hoy sabemos que el verso “El bien dudoso, el mal seguro y cierto” pertenece a la “Sátira de Espinel a las damas de Sevilla”<sup>4</sup>. Dado que en el párrafo citado se dice que el protagonista de *Marcos de Obregón* es “autor desta letra y sonada”, parece evidente que se trata de la referencia a una canción del poeta rondeño.

Entre otros géneros, Espinel compuso canciones con acompañamiento de guitarra, a las que llamó “sonadas”, término que Pope confunde con “sonata” en su pionero artículo<sup>5</sup>. Según Covarrubias “sonada” es “el son

<sup>3</sup> POPE CONANT, Isabel. “Vicente Espinel as a musician”, en *Studies in the Renaissance*, volume V. The Renaissance Society of America, New York, 1958, p. 140.

<sup>4</sup> ESPINEL, Vicente. *Poesías sueltas*. Diputación Provincial de Málaga, 1985, pp. 47-61.

<sup>5</sup> POPE CONANT, *op. cit.*, p. 144, escribe “Spanish sonatas which have so divine an air and such great originality”, pero en el texto de Espinel se lee “... y en las sonadas españolas, que tan divino aire y novedad tienen, se ve cada día ese milagro” (*Marcos de Obregón*, II,5). Esta confusión de “sonata” en lugar de “sonada” es recogida incluso en destacadas obras sobre la historia de la guitarra, como TURNBULL, Harvey, *The Guitar from the Renaissance to the Present day*, New York, 1974, p. 14. Gaspar GARROTE BERNAL da cuenta de ella en su traducción del artículo de POPE incluida en *Vicente Espinel. Antología de la crítica*. Tomo I Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1993, p. 184.

o cantarcico que corruptamente llaman tonada, aunque se puede dezir de tono”<sup>6</sup>. Por lo tanto “sonada” es sinónimo de “tono” o canción, teniendo presente que durante los siglos XVII y XVIII las piezas vocales profanas, con o sin acompañamiento instrumental, eran conocidas en España como tonos.

También en *Marcos Obregón* (II, 5) Espinel cuenta como dos expertos músicos cantaron “Rompe las venas del ardiente pecho” por encargo de un caballero en la ventana de una dama, provocando tal efecto en el enamorado que le entregó a la dama su daga para que le diera muerte, “quedando admirados los músicos y el autor de la letra y sonada...”. El verso de la canción citada es parte de la “Égloga a Don Hernando de Toledo el Tío”, poema perteneciente a las *Diversas Rimas*<sup>7</sup>, por lo tanto nos encontramos ante el texto de otra canción desaparecida de Espinel.

Otra referencia a las canciones del poeta, que curiosamente no se recoge en los estudios precedentes, se debe a su discípulo e incansable elogiador Lope de Vega, y la hace en la dedicatoria “Al maestro Vicente Espinel” que abre *El Caballero de Illescas* (1620). Si interpretamos literalmente este elogio de Lope, Espinel fue pionero como compositor de tonos:

“Debe España a V. m., (...) las cinco cuerdas del instrumento, que antes era tan bárbaro con cuatro; los primeros tonos de consideración, de que ahora es tan rica, y las diferencias y géneros de versos...”<sup>8</sup>.

Otra importante referencia la hizo Cristóbal Suárez de Figueroa, doctor en derecho, escritor, juez y hombre de mundo nacido en Valladolid sobre 1571, entre cuyas publicaciones se cuenta la *Plaza universal de todas ciencias y profesiones*, publicada en Madrid en 1615. Esta obra es la traducción de la *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Venecia, 1585),

<sup>6</sup> COVARUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, 1611, fol. 32v.

<sup>7</sup> ESPINEL, Vicente. *Obras Completas, II. Diversas Rimas*. Diputación Provincial de Málaga, 2001, p.531. En el contexto de la égloga, los versos son entonados por el enamorado Liseo (que no es otro que el propio Espinel).

<sup>8</sup> VEGA Y CARPIO, Lope Félix de. *El caballero de Illescas*. En *Comedias*, VIII. Ed. Turner, Madrid, 1994, p. 109.

de Tomasso Garzoni, a la que Suárez de Figueroa le añade ciertos contenidos más acordes con la España del momento. Aunque no hemos tenido oportunidad de cotejar la edición de Garzoni, entendemos que la referencia a músicos españoles se debe al vallisoletano, dada la alusión a músicos españoles de las primeras décadas del siglo XVII. Entre los egregios maestros españoles Cortés cita a:

“Cristobal de Morales, el Abad Salinas, Juan Navarro, Francisco Guerrero, Periañez, Zaballos, Rodrigo Ordoñez, Vivanco, Juan de Esquivel, Vicente Espinel y otros muchissimos”<sup>9</sup>.

Muy elevado el nivel musical del grupo en el que Suárez sitúa a Espinel, sin duda lejos del que le corresponde a un discreto cantante de sala. En la misma obra el autor hace otra referencia al poeta cuando cita a los famosos intérpretes de vihuela<sup>10</sup>:

“De viguela el Abad Malvenda, el licenciado Baltasar de Torres, Fuenllana, y Enríquez, Vicente Espinel, Autor de las tocatas, y cantares de sala, Venavente, Palomares, Juan Blas, ...”.

De nuevo sitúa a Espinel entre los más grandes músicos de vihuela (guitarra), pero además es el único del cual hace una precisión “Autor de las tocatas, y cantares de sala”. Este comentario, en el contexto en que se realiza, no deja lugar a dudas sobre la existencia de obras de Espinel para guitarra sola y de canciones con acompañamiento de guitarra, obras que proba-

---

<sup>9</sup> SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal. *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, 1615 (fol. 193v). Citado en ROBLEDO ESTAIRE, Luis. *Juan Blas de Castro. Vida y obra musical*. Institución Fernando el católico. Zaragoza, 1989. Agradezco a Francisco Valdivia esta referencia y a Luis Robledo su información. Es de destacar que en las obras biográficas sobre Espinel aparece datada esta referencia en fecha tan tardía como 1780, concretamente en relación al manuscrito *Obras miscelaneas joco-serias*, copiado por Tadeo Felipe Cortés del Valle (Biblioteca Nacional, Ms. 9278). Cotejado este manuscrito observamos que, al menos la parte que nos interesa, es copia literal de la obra de Suárez de Figueroa, que como sabemos está escrita cuando Espinel aún vivía.

<sup>10</sup> Aquí el término vihuela, que en la referencia a Baltasar de Torres, Fuenllana y Enríquez de Valderrábano es literal, se convierte en sinónimo de guitarra cuando se refiere a Espinel y los restantes músicos. Durante el siglo XVI la vihuela tenía seis o siete órdenes de cuerdas por lo general, y la guitarra de cuatro órdenes era considerada un tipo de vihuela. Desde el siglo XVII, cuando la vihuela había desaparecido prácticamente de la práctica musical, el término vihuela se utilizaba con frecuencia como sinónimo de guitarra, la guitarra barroca o de cinco órdenes. Es por esto que debemos entender las referencias de época a vihuela o guitarra en su contexto, y no siempre es posible la identificación precisa del instrumento a partir de una simple referencia aislada.

blemente estarán perdidas. Debemos considerar este testimonio como de primera mano, ya que Suárez de Figueroa y Espinel debieron conocerse en Madrid, ciudad de la que fueron vecinos entre los años 1606 y 1624.

También se conservan referencias a las composiciones vocales religiosas del músico rondeño. Entre la numerosa cantidad de datos biográficos que Juan Pérez y Guzmán recopiló para el prólogo a la edición de *El Escudero Marcos de Obregón* del año 1881, destaca un documento que puede referirse a una composición de Espinel. En el libro de cuentas de la iglesia de San Andrés del año 1601 se anotó un pago realizado por el también capellán Juan de Arganda “de 3 rs. de una mano de papel que dio al maestro Espinel para los villancicos”<sup>11</sup>.

Se sabe además que Espinel compuso un número por determinar de himnos dedicados a San Isidro, con motivo de la beatificación del santo. Así, en 1612 el poeta declaraba en el proceso de beatificación la composición de unos himnos destinados a “un officio que va haciendo por el dicho siervo de dios Isidro”<sup>12</sup>. Aunque sólo el texto de uno de esos himnos se conoce hoy en día, teniendo en cuenta lo habitual en los oficios religiosos de la época, y dada la condición de maestro de capilla y la gran afición a la música del autor de los himnos, es difícil imaginar unos servicios religiosos en honor del entonces beato Isidro en el que se leyeron unos himnos desprovistos del calor y el homenaje de una melodía musical.

Otra de las referencias a las composiciones musicales religiosas del rondeño la encontramos en los *Diálogos de memorias eruditas para la historia de la Nobilissima Ciudad de Ronda, III*, obra de Juan María de Rivera que data de 1766:

“Acuerdome de haver oído à mi padre el Sr. D. Bartholomé de Rivera Valenzuela (que murió en esta ciudad en 21 de septiembre de 1746, haviendo

---

<sup>11</sup> PÉREZ DE GUZMÁN, Juan. *Colección de Documentos, notas y apuntes sobre Vicente Espinel. 1862-1890*. Madrid, Biblioteca de D. Antonio Rodríguez Moñino, p. xxiv. Citado por HALLEY, George en *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: Biografía, Autobiografía y Novela*. Vicente Espinel, Obras Completas, I. Introducción General. Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1994, p. 275.

<sup>12</sup> GARROTE BERNAL, Gaspar. *Espinel y la música: revisión de un problema y nuevos datos*. En LARA GARIDO, José y GARROTE BERNAL, Gaspar. *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica. Tomo I*. Diputación Provincial de Málaga. Málaga, 1993, p. 205.



nacido en 23 del mes mismo del año 1685) que en sus tiempos llevaban los niños todos este libro à la Escuela, y que aun muchas composiciones de musica de nuestro Espinel se cantaban en los templos." (p. 24).

De ser correcta esta referencia encontramos obras vocales religiosas de Espinel que eran interpretadas en la primera mitad del siglo XVIII, cien años después de su muerte, probablemente dentro de un ámbito local, si tenemos presente que el libro de Rivera es una historia de Ronda. Sólo el completo vaciado de los fondos musicales de las parroquias rondañas podrá arrojar luz sobre este punto.

A partir de estas referencias podemos precisar que Espinel compuso obras vocales religiosas (villancicos e himnos), canciones para voz con acompañamiento de guitarra ("sonadas" o tonos) y piezas para guitarra sola (las denominadas "tocatas" por Suárez de Figueroa, tomando este término con toda la cautela en cuanto a forma musical se refiere, y entendiéndolo como sinónimo de pieza instrumental).

Teniendo en cuenta el estado en el que se encuentra el vaciado, estudio y catalogación de nuestro patrimonio musical, sobre todo el de los fondos musicales de nuestros archivos y bibliotecas, podemos tener un cierto optimismo de cara a un futuro respecto a la posibilidad de recuperar obras musicales de Vicente Espinel.

Un factor de gran importancia a tener en cuenta por el futuro investigador, sobre todo para el especialista en literatura, es que los tonos para voz y guitarra eran con frecuencia copiados por medio de simples letras o números sobre el propio texto, que indican los acordes de la guitarra mediante el alfabeto de letras (italiano) o números (castellano). Mediante este impreciso sistema de escritura musical han llegado a nosotros diversos manuscritos musicales españoles e italianos del siglo XVII con canciones para voz con acompañamiento de guitarra. Algunos manuscritos incluyen la dirección del rasgueado de la guitarra, otros incluso la tablatura del acompañamiento de guitarra, pero son los menos los que han llegado con la melodía de la voz escrita. Esta costumbre de la época supone un gran inconveniente para el investigador, pues la reconstrucción se hace imposible, pero al menos nos permite estudiar aspectos textuales y tener presentes las fuentes para posibles concordancias.

## Un buen cantante

De ser autobiográfico el pasaje en el que el protagonista de *Marcos de Obregón* (I, 12) habla de las clases de canto que durante cierto tiempo impartió en Salamanca, debemos suponer que Espinel tenía buena voz y buena preparación en cuanto al canto se refiere. Esto ocurriría entre 1570 y 1572, cuando era estudiante en la universidad de dicha ciudad, en la época en la que frecuentaba las reuniones musicales de la casa de Agustina de Torres. El pasaje en cuestión dice así:

“... el menos desamparado de las armas reales era yo, por ciertas lecciones de cantar que yo daba; y aun las daba, porque se pagaban tan mal, que antes eran dadas que pagadas; y aun dadas al diablo.”

Afortunadamente nos han llegado otros datos respecto a las dotes para el canto del poeta, por una parte las actas de las oposiciones que hizo a determinados beneficios religiosos, y por otra los elogios de personas cercanas a su círculo. Las primeras pueden parecer más objetivas, pero también pueden estar influidas por sus desavenencias con las autoridades eclesiásticas, debidas a la dejadez de funciones en sus capellanías.

En 1586 tuvo lugar la oposición a un beneficio en la iglesia de Santa María la Mayor de Ronda, según el acta<sup>13</sup> Espinel:

“... es maestro en el canto de organo, tiene poca boz/”

Parece que dominaba bien la entonación, aunque sorprende la alusión a la poca potencia de su voz. En cambio, en una oposición celebrada el año siguiente para una plaza similar en la misma iglesia<sup>14</sup> parece que causa mejor impresión:

“... buen cantor de canto llano y canto de organo.”

El 4 de agosto de 1591 tuvo lugar la oposición para el beneficio de la iglesia de Santa María la Mayor de Ronda<sup>15</sup>, entre los aspirantes destacó, tanto en letras como en música, Vicente Espinel:

<sup>13</sup> LARA GARIDO, *op. cit.*, p. 220.

<sup>14</sup> PÉREZ DE GUZMÁN, *op. cit.*, p. xix. LARA GARIDO, *op. cit.*, p. 221.

<sup>15</sup> PÉREZ DE GUZMÁN, Juan. “Vicente Espinel y su obra”, en *Vida del Escudero Marcos de Obregón*, Barcelona, 1881, p. xx. También en LARA GARIDO, *op. cit.*, p. 223.

“... es diestro en canto ansi llano como de organo y sabe contrapunto-“

La destreza en contrapunto no era requisito exigible al capellán, que con conocer los rudimentos del canto llano se bastaba para decir los oficios religiosos, esta habilidad demuestra una preparación complementaria en música.

A pesar de los numerosos enfrentamientos con las autoridades eclesiásticas locales, que por la desatención de sus obligaciones espirituales llevaron a cabo todo tipo de diligencias encaminadas al cese de Espinel, éste no dudaba en presentarse a las oposiciones para beneficios en la citada iglesia de Ronda, así en 1598 lo intento por última vez, y la impresión que causó fue

“...es eminente en lenga [sic] latina y en musica, y gran poeta latino y castellano...”

A la vista de estas impresiones, o los primeros examinadores no hicieron honor a la verdad en cuanto a las cualidades como cantante del poeta o, como apunta Garrote Bernal<sup>16</sup>, probablemente fue educando su voz gradualmente, lo cual explicaría la positiva evolución que reflejan las actas de los tribunales de oposición. Si bien ante el hecho probable de que impartiera clases de canto en Salamanca ya en 1570 y teniendo en cuenta los comentarios que veremos a continuación, parece tener más sentido la primera hipótesis.

Muchos son los elogios de contemporáneos a la voz de Espinel. Lucrecio Leonardo de Argensola, secretario del duque de Villahermosa, le dedica a Espinel un soneto para sus *Diversas Rimas*<sup>17</sup> en el que elogia su voz. El hecho de que se trate de un poema laudatorio a la faceta musical del autor en el contexto de un libro de poesía nos hace creer que los elogios a su voz y a su lira (guitarra) proceden de una admiración sincera:

---

<sup>16</sup> GARROTE BERNAL, Gaspar. *Espinel y la música: revisión de un problema y nuevos datos*. En LARA GARIDO, José y GARROTE BERNAL, Gaspar. *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*. Tomo I. Diputación Provincial de Málaga. Málaga, 1993, p. 204.

<sup>17</sup> ESPINEL, Vicente. *Obras completas. II, Diversas Rimas*. Diputación Provincial de Málaga, 2001, p. 412.

Quién duda que pudiese del infierno  
suspender los tormentos y la ira,  
al dulce son de la famosa lira,  
(publicando su pena) un pecho tierno.

Oya tu canto Píndaro moderno  
(a cuya emulación ninguno aspira),  
y verá que haze más: que a Febo admira  
trocando de sus cosas el gobierno.

Que está ya mudo el lauro, que solía  
(de los casos futuros adivino)  
dar al mundo respuestas tan confusas,

y por templar de muchos la osadía,  
su santa boz ha puesto en un espino,  
y espinas son defensas de sus Musas.

Hernando de Soto, “Contador y Veedor de la Casa de Castilla de su Magestad” hace otro tanto con la misma ocasión<sup>18</sup>, e igualmente aprovecha la oportunidad para exaltar la voz del poeta, vestido aquí de Liseo:

Sacro Guadalevín, escucha atento  
el dulce canto que Liseo entona,  
cuyo suave estilo no perdona  
descuido a Febo en su lengua ni instrumento.

Advierte su divino entendimiento,  
que nuestra edad ilustra y perfecciona,  
su favor, que lauro te corona,  
la tierna boz y el amoroso aliento.

Y en dexando de oírle, agradecido  
al mar su fama entre tus ondas lleva,  
con blando murmurar y presto buelo.

Por que segunda vez, enternecido  
hagas del patrio amor bastante prueba  
honrando el mar y enriqueciendo el suelo.

Y Catalina Zamudio utiliza también en su poema laudatorio el mismo elogio extendido a la voz del poeta:

El que con tierna boz del reino oscuro  
templó el furor y suspendió el tormento,

---

<sup>18</sup> ESPINEL, Vicente. *Diversas Rimas*. Málaga, 2001, p. 413.

y el que con dulce y regalado acento  
traxo las piedras al tebano muro<sup>19</sup>,

si oyeran de tu estilo raro y puro  
el son airoso y numeroso aliento,  
hizieran a tu canto el movimiento  
que al suyo hizo el coraçon más duro.

Que si entre brutos y en el siglo bruto  
eternizaron tanto su memoria  
con simple boz por el inculto oído,

tanto más te levanta el gran tributo  
que en este siglo das, cuanto es más gloria  
vencer al vencedor que no al vencido.

Nos llama aquí la atención la referencia al “estilo raro”. Este calificativo no puede sino evocarnos el momento artístico en el que vivió Espinel, a caballo entre el Renacimiento y el Barroco. Al igual que su obra literaria ha sido calificada de manierista, su estilo musical también debió verse influido y matizado por las novedades aprendidas en sus múltiples viajes. El “estilo raro” al que aluden Catalina Zamudio y Cervantes<sup>20</sup> era una novedad para sus oídos, acostumbrados seguramente a la sobriedad renacentista. El mismo escritor nos describe en *Marcos de Obregón* (II, 5) las características del novedoso estilo:

“... y en las sonadas españolas, que tan divino aire y novedad tienen, se ve cada día ese milagro [la práctica musical de los géneros diatónico y cromático]. Los requisitos son: que la letra tenga conceptos excelentes y muy agudos, con el lenguaje de la misma casta; lo segundo, que la música sea tan hija de los mismos conceptos que los vaya desentrañando; lo tercero es que quien lo canta tenga espíritu y disposición, aire y gallardía para ejecutarlo; lo cuarto, que el que lo oye tenga el ánimo y el gusto dispuesto para aquella materia. Que desta manera hará la música milagros.”

Qué lejos queda esta detallada descripción de la sonada (o tono) de la llaneza y el lineamiento musical del romance para voz y vihuela de unas décadas previas. Aquí se evocan buena letra, música dependiente del texto, aire y gallardía del cantante, y milagros en el ánimo del oyente.

---

<sup>19</sup> Se refiere a Orfeo y Anfión.

<sup>20</sup> Ver nota n° 27.

Todos los ingredientes de un nuevo estilo que estaba comenzando a perfilarse.

Como colofón a las referencias al buen cantar del poeta incluimos este bello elogio de Lope de Vega<sup>21</sup>:

Cantó y escribió Espinel,  
para que le diese igual,  
la música celestial,  
como la pluma el laurel.  
Él se alabe, pues no hubiera,  
para encarecerle bien,  
ni quien cantara tan bien  
ni quien tan bien escribiera.

No nos cabe duda de que Espinel fue un buen cantante, máxime teniendo en cuenta que estos elogios se realizaron en un contexto que evocaba sus cualidades como escritor. Su buena voz y su novedoso estilo le abrieron muchas puertas, que incluso a posteriori le allanarían caminos literarios.

### Espinel y la guitarra

Son tantas las atribuciones a Espinel del invento de la quinta cuerda (quinto orden) de la guitarra, que tal afirmación se convirtió durante años en algo de lo que nadie dudaba. Algunos estudiosos como Barbieri lo dieron por hecho, otros han intentado demostrar lo contrario sin éxito. Pero el verdadero logro respecto a la quinta cuerda de la guitarra no es en sí su invención, sino su difusión, honor que le corresponde inequívocamente a Vicente Espinel.

Muchos tipos de afinación se probaron en las guitarras e instrumentos afines con anterioridad, como la vihuela de siete órdenes de Guzmán, cuya primera cuerda se añadía en la parte aguda del instrumento; o la guitarra de cinco órdenes que inventó Juan Bermudo, cuya curiosa afinación expone detalladamente en su *Declaración de instrumentos*<sup>22</sup>. Pero nin-

---

<sup>21</sup> VEGA Y CARPIO, Lope Félix de. *El Caballero de Illescas*. Ed. Turner, Madrid, 1994, p. 111.

<sup>22</sup> BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, 1555. Para la vihuela de Guzmán ver *Libro quarto*, fol. xcvi. Para la guitarra de cinco órdenes inventada por Bermudo ver *Libro quarto*, fol. xcvi.

guno de estos instrumentos tuvo desarrollo. El hecho de importancia es por tanto la difusión y el nacimiento de un repertorio y una técnica interpretativa, y esto sólo ocurrió a través de la guitarra de cinco órdenes en su modalidad de afinación más difundida.

A mediados del siglo XVI la guitarra era un instrumento de cuatro órdenes de cuerdas, considerado inferior a la vihuela (de seis órdenes) por lo limitado de su extensión. Difundida por diversos países europeos, en España, Francia e Italia se publicó en la época música para este instrumento. Sin embargo, el libro de guitarra de Joan Carles Amat<sup>23</sup>, cuya primera edición parece datar de 1596, ya está destinado a una guitarra de cinco órdenes. El quinto orden se desarrolló por tanto en este intervalo de tiempo, y es evidente por el nombre que se le dio al nuevo instrumento (“guitarra española”) que el cambio tuvo lugar en España. Tal modificación puede parecer menor, incluso algún autor le resta importancia, pero es crucial en la historia de la guitarra. Esta relevancia se debe a que la guitarra era previamente considerada por muchos como un instrumento de segunda categoría, ya que por lo limitado de su extensión no era apropiado para producir todo tipo de polifonía a tres voces. En un contexto musical en el que la categoría de los instrumentos polifónicos dependía de su capacidad para producir transcripciones de música vocal o piezas de textura contrapuntística inspirada sobre todo en modelos vocales, esto era de suma importancia. Aunque para el oyente actual pueda parecer extraño, estas sutilezas eran muy tenidas en cuenta en la época. Muestra de ello, que traemos como ejemplo, es que una de las “Veintidós diferencias sobre Conde Claros” de Narváez (*Los seys libros del Delphin*, Valladolid, 1536), concretamente la diferencia número quince, incluye el texto “Cōtrahaziendo la guitarra”, precisamente porque tiene la particularidad de desarrollarse sólo en los cuatro órdenes centrales de la vihuela, que equivalen a los cuatro órdenes de la guitarra de entonces.

El teórico Juan Bermudo da buena cuenta de esta realidad cuando comenta<sup>24</sup>:

---

<sup>23</sup> AMAT, Joan Carles. *Guitarra española, y vandola*. 1596 (?).

<sup>24</sup> BERMUDO (1555), *Libro quarto*, fol xcvi.

“Puede se hazer una guitarra de cinco ordenes en tal temple, que heridas todas las cuerdas en vazio hagan Musica... Es buena para obras de a tres que anden hasta quinze, o diez y seys pu[n]tos”.

Como es evidente por los comentarios de Bermudo, la guitarra de cinco órdenes estaba ideada ya en 1555 (cuando Espinel contaba con sólo cinco años), es más, Bermudo incluso habla de guitarras de cinco órdenes que se ven por España, guitarras a las que se les había añadido una prima una cuarta más aguda.

Para una vihuela de cinco órdenes escribió música Miguel de Fuenllana en su *Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554). Esta afinación se corresponde, debidamente transportada, con la de la guitarra barroca, instrumento que con el paso de los siglos y no pocos cambios se convirtió en la guitarra española de seis cuerdas. Por lo tanto, parece que a Espinel no le corresponde el invento de esta afinación (entendida como proporción de intervalos entre órdenes, no como altura absoluta), pues ya era usada cuando el poeta contaba con cuatro años de edad. Otra cuestión, en la que los especialistas no se ponen de acuerdo, es que la vihuela y la guitarra no fueran la misma cosa, en cuyo caso estaría abierta la atribución del añadido del quinto orden de la guitarra a Espinel, pues Fuenllana se refiere en su libro a una vihuela. Por otra parte, sería interesante incluir en la historiografía de la guitarra teorías policentristas que abran las vías de estudio a la posibilidad de evoluciones independientes en diferentes lugares y momentos. Es evidente que la afinación de la vihuela de cinco órdenes de Fuenllana no tuvo predicación entre los vihuelistas, por lo que no parece arriesgado pensar que esta propuesta pudo caer en el olvido hasta el reinvento o recuperación por parte de Espinel. Esto justificaría la gran cantidad de referencias que atribuyen el invento a Espinel. Aunque esta idea es tan plausible como la posibilidad de que Espinel hubiera tomado la idea de Fuenllana o incluso de otro músico.

A pesar de las evidentes lagunas no queremos dejar de traer aquí las abundantes atribuciones del invento del quinto orden a Espinel, pues por su cantidad y diversidad deben ser tenidas en cuenta.

La primera alusión a los cinco órdenes de la guitarra de Espinel la



hace el escritor sevillano Andrés de Claramonte y Corroy<sup>25</sup> en 1613:

Pues el gran padre Espinel  
 en cinco nos la ha templado  
 si al varon diuino y fiel  
 quatro ordenes le an cantado  
 cante en cinco ordenes el.

El mismo autor describe el significado de estos versos en esta misma obra<sup>26</sup>:

“El Maestro Espinel reformador de las cinco ordenes de la Viguela, y laureado poeta antiguo, famoso en satiras”.

Claramonte no habla de invención, sino que escribe “nos la ha templado”, y luego habla de “reformador”. Aunque este texto aparece en una obra de 1613 probablemente debamos remontarnos a la etapa sevillana de Espinel para ubicar en el tiempo el comentario. Al tratarse de un texto poético y no especializado debemos entender vihuela como sinónimo de guitarra.

Cervantes en su poema *Viaje al Parnaso*<sup>27</sup>, de 1614, hace alusión a la infrecuente cuerda que usaba Espinel, aunque confunde la primera cuerda con la quinta. A pesar de que Cervantes debió tener un cierto conocimiento musical por su experiencia teatral y probablemente por haber oído la vihuela que su padre poseía<sup>28</sup>, lo describe así:

Este, aunque tiene parte de Zoilo,  
 Es el grande Espinel, que en la guitarra  
 Tiene la prima, y en el raro estilo.

Hasta este momento no hay alusión al “invento” de Espinel, pero en 1619 Lope de Vega escribe en *El Caballero de Illescas*<sup>29</sup>:

<sup>25</sup> CLARAMONTE Y CORROY, Andrés de. *Letania moral a don Fernando de Vlloa*. Sevilla, 1613, pp. 383-384.

<sup>26</sup> CLARAMONTE Y CORROY, *op. cit.*, fol. LI 4v.

<sup>27</sup> CERVANTES, Miguel de. *Viaje al Parnaso*. (Madrid, 1614). Consultamos la edición de Antonio de Sancha, Madrid, 1794, pp. 20 y 21.

<sup>28</sup> REY, Juan José. *Laúdes, vihuelas y cencerros para Don Quijote*. Hispanica Lyra. Revista de la Sociedad Española de Vihuela, nº 1, p. 11.

<sup>29</sup> VEGA Y CARPIO, Lope Félix de. *El Caballero de Illescas*. Ed. Turner, Madrid, 1994, p. 109.

“... Debe España a V.m., señor maestro, dos cosas que, aumentadas en esta edad, la ilustran mucho: las cinco cuerdas del instrumento, que antes era tan bárbaro con cuatro; los primeros tonos de consideración de que ahora es tan rica, y las diferencias y género de versos...”.

Esta es la primera alusión al invento de la quinta cuerda por Espinel, las referencias anteriores no eran tan claras. Además Lope de Vega incrementa la importancia del hecho con la perspectiva del tiempo pasado y la difusión que había alcanzado la guitarra. La alusión a un instrumento “bárbaro” está en relación con el uso popular de la guitarra de cuatro órdenes y la limitación que antes comentamos. Este no es el único comentario de Lope de Vega al respecto, ya que en *El Laurel de Apolo*, obra de 1630, escribe:

“Al inventor suave  
de la cuerda que fue de las vigüelas  
silencio más grave.”

Entendiendo aquí vihuela como sinónimo de guitarra (lo cual se desprende también de los otros dos comentarios de Lope de Vega), este comentario alude al añadido de una cuerda grave al instrumento.

Sin embargo la referencia más conocida de Lope de Vega es la que hace en *La Dorotea*<sup>30</sup>, publicada en 1632. Según Halley<sup>31</sup>, este pasaje autobiográfico de Lope de Vega se puede situar en el año 1587, constituyendo una referencia indirecta a la temprana fecha en la que el tópico surgió:

A peso de oro auíades vos de comprar *vn hombrón de hecho y de pelo en pecho*, que la desapassionasse destas nuevas dízimas o espinelas que se usan; perdóneselo Dios a Vicente Espinel que nos truxo esta nouedad y las cinco cuerdas de la guitarra, con que ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danças antiguas, con estas acciones gesticulares y mouimientos lasciuos de las chaconas, en tanta ofensa de la virtud de la castidad y el decoroso silencio de las damas ¡Ay de ti, alemana y pie de gibao, que tantos años estuistes honrando los saraos!

---

<sup>30</sup> VEGA Y CARPIO, Lope Félix de. *La Dorotea*. Edición de Edwin G. Morby. Editorial Castalia, Madrid, 1966, pp. 121-122.

<sup>31</sup> HALLEY, George. *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: Biografía, Autobiografía y Novela*. En ESPINEL, Vicente. *Obras Completas. I, Introducción General*. Diputación Provincial de Málaga, 1994, p. 73.

No nos sorprende este tono peyorativo hacia la guitarra, que años antes utiliza Covarrubias<sup>32</sup> cuando la compara con la vihuela. Aquí Lope de Vega se contagia de la nostalgia hacia “los instrumentos nobles” (la vihuela), y hacia las danzas antiguas. Y relaciona la guitarra de cinco órdenes con una nueva generación de danzas provocativas, como la chacona, a la cual la técnica del rasgueado imprimía energía y vigor. Lejos quedaba ya la serenidad de danzas como la pavana o la gallarda.

Entre todas las referencias incluimos aquí la que consideramos la de mayor importancia. La escribió un conocido músico de la época: Nicolao Doizi de Velasco (c. 1590-c. 1659). Este guitarrista portugués residió en Madrid, donde trabajó en la casa de Fernando de Austria, hermano mayor de Felipe IV. Tras un viaje a Italia entre 1636 y 1644 regresó a Madrid, donde trabajó como músico de cámara de Felipe IV. Durante su estancia en Italia publicó su libro *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra* (Nápoles, 1640). Estamos pues ante un guitarrista profesional de gran prestigio, que con toda seguridad conoció a Espinel en Madrid antes de 1624 (año en que fallece Espinel). En el prólogo de su libro Doizi escribe sobre la guitarra:

La [información] que he podido hallar, es ser instrumento, muy antiguo en España. Si bie[n] solo de quatro cuerdas (digo quatro, en diferentes puntos cada una, pues no se entienden en estas, las que se duplican en uni sonus, o en ottaua) y que Espinel (a quien yo conocí en Madrid) le acrecentò la quinta, a que llamamos prima, y por estas razones la llama[n] justamente en Italia, Guitarra española. (...) y le tengan por ta[n] perfecto como el Organo, Clavicordio, Harpa, Laud, y Tiorba, y aun mas abundante...” (p. 2).

De nuevo nos recuerda Doizi la antigua idea de la menor categoría de la guitarra respecto a otros instrumentos polifónicos de mayor extensión, por esto equipara la guitarra de cinco órdenes con el órgano y otros instrumentos. No comprendemos qué quiere decir el autor cuando indica que a la quinta cuerda de la guitarra la llaman prima, porque siempre se ha llamado prima a la primera y más fina de las cuerdas.

Parece evidente que, entre aproximadamente 1587 y 1624, la idea de que Espinel fue quien añadió la quinta cuerda al instrumento era acepta-

---

<sup>32</sup> COVARRUBIAS, *op. cit.*, Ver entradas “Guitarra” y “Vihuela”.

da sin reservas por músicos y escritores de Sevilla y Madrid. Gran labor de difusión de la guitarra de cinco órdenes la que hizo por entonces Espinel, hecho que tuvo importantes consecuencias en la historia de la guitarra. A partir de estas referencias que hemos citado son abundantes las que se hacen posteriormente sobre la misma idea, como la de Gaspar Sanz, autor de la famosa *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1674):

“Los Italianos, Franceses, y demás Naciones, la gradúan de Española a la Guitarra; la razón es, porque antiguamente no tenía más que cuatro cuerdas, y en Madrid el Maestro Espinel, Español, le acrecentó la quinta, y por eso, como de aquí, se originó su perfección.” (fol. 6r).

Pero tanto este comentario como otros realizados por personas que por vivir posteriormente no pudieron conocer ni a Espinel ni al entorno en el que la quinta cuerda de la guitarra se fraguó, deben ser considerados simplemente como deudores de la tradición.

Espinel fue un músico admirado por quienes le conocieron. Sus buenas dotes musicales fueron muy elogiadas, y aún tras su muerte permaneció vivo el mito de aquél sacerdote andaluz que aferrado a una guitarra y con melodiosa voz daba rienda suelta a su apasionado amor por la poesía y la música. Como hemos visto, lo único que tenemos sobre su música son las referencias del propio autor y de algunos personajes de su entorno. Pero seguramente el tiempo nos vaya revelando –tal como ha venido haciendo hasta hoy– más datos sobre estas composiciones, que tan encendidos elogios despertaron en importantes plumas de la época.



## LA SONATA PARA CLARINETE SOLO DE EDISON DENISOV

(aquellos que tienen, desde luego, el sonido bien centrado y controlado), intentar tocar con la misma digitación – casi con la primera que se nos ocurra - una melodía sencilla. Los resultados son inaceptables, y rozan la parodia más grotesca en un alto porcentaje de notas. Por otra parte, no debería dejarnos indiferentes el número de sorpresas agradables, es decir, notas perfectamente afinadas, que serán susceptibles de ser utilizadas en cualquier momento que consideremos pertinente. Con la debida cautela, considero necesario inculcar a los estudiantes avanzados un estado constante de curiosidad y experimentación. Una vez llegados a cierto dominio técnico, es fundamental asimilar que *las digitaciones van a ser apropiadas o no, tanto para el repertorio clásico como para el contemporáneo, si cumplen su función, esto es, si proporcionan el timbre y la afinación apropiados para el pasaje concreto.*

Ni que decir tiene que, como ya sabemos, el sinfín de boquillas, barriletes, instrumentos y cañas – pues estas últimas también modifican considerablemente la respuesta de las digitaciones, particularmente en el registro sobreagudo - hacen que los momentos especiales (generalmente cuando aparecen dinámicas extremas o cambios de registro más bien rápidos en *legato*) precisen digitaciones alternativas a las básicas y fundamentales. Podría pasar a citar innumerables pasajes en donde ciertas digitaciones – digámoslo: atípicas - funcionan correctamente, pero tal vez resulte más útil anexar al artículo una lista de digitaciones alternativas del registro sobreagudo. Con curiosidad, ganas de experimentar y, sobre todo, anhelo de lograr la mayor pureza en la afinación y pulcritud en la ejecución, podrá llegarse más fácilmente a la consecución de estos objetivos. Muchas de ellas son susceptibles de funcionar como digitaciones para micro intervalos, si la dinámica lo facilita y si nuestra embocadura colabora. Han sido probadas y funcionan con clarinete, boquilla y caña de marca y número bastante usuales, por lo que podrían ser útiles para un gran número de clarinetistas. No son todas las posibles, evidentemente, pero muchas son básicas para salvar momentos en que las digitaciones convencionales no resultan las óptimas.

La numeración de las llaves empleada es la clásica de Klosé. Las llaves y agujeros que indico entre paréntesis expresan la posibilidad de que las digitaciones funcionen con o sin su uso.

Handwritten guitar tablature for the first row, featuring two treble clefs and various chord diagrams with fingerings (4), (7), and (9).

Handwritten guitar tablature for the second row, featuring a treble clef and various chord diagrams with fingerings (4), (7), (8), (9), and (10).

Handwritten guitar tablature for the third row, featuring two treble clefs and various chord diagrams with fingerings (4), (5), (7), and (9).

Handwritten guitar tablature for the fourth row, featuring two treble clefs and various chord diagrams with fingerings (4), (5), (6), (7), (8), and (9).

(cont. Sol 6)

Handwritten guitar tablature for the fifth row, featuring a treble clef and various chord diagrams with fingerings (4), (5), (6), (7), and (8).

LA SONATA PARA CLARINETE SOLO DE EDISON DENISOV

A propósito de la grafía, tal vez sea éste el aspecto más aterrador a priori y más simple en la práctica. Hoy en día las ediciones modernas, incluyendo el repertorio tradicional, nos ofrecen un estudio más o menos riguroso acerca del compositor, la obra en particular, los posibles errores de copia (en el caso de no conservarse los manuscritos), sugerencias de dinámica, articulaciones del revisor, indicaciones de supuestas notas falsas o ambiguas, etc. Análogamente, resulta extraño no encontrar en una partitura actual *su código* para interpretar las grafías empleadas, y éste suele ser bastante simple, por extravagante que en primera instancia parezca. Es cierto que hay demasiadas formas para indicar efectos sencillos, pero una vez conocida su representación, la ejecución suele ser bastante fácil. Para bien o para mal, un período previo de estudio, al que habitualmente no estamos acostumbrados con el repertorio tradicional, es inevitable antes de empezar a tocar. Si además tenemos en cuenta que el ritmo no suele ser evidente, llegamos a la certeza de que el lápiz - y perdón si me vuelvo de nuevo prosaico, es una debilidad personal - va a ser nuestro amigo inseparable. Afortunadamente, además de la información



que a cada partitura suele acompañar, los clarinetistas españoles tenemos la suerte de contar con los ya clásicos libros de Villa-Rojo -de justa reputación internacional- que aclaran bastante el tema que nos ocupa, amén de los ya también clásicos de Bartolozzi o Dolak, citados al final del artículo como obras de consulta recomendadas.

En vista del panorama presentado, parece que esta música (o este “clarinete”, como lo queramos denominar) va a suponer un reto imposible y extremadamente duro de afrontar. Con una buena guía, progresivamente, y trabajando todos los días, la afinidad con este lenguaje y técnica instrumental acabará por llegar con más facilidad que la aparente. El estudio de numerosas obras de carácter didáctico, como *Grafismos*, de Bozza, el *Estudio* de Betinelli, los *Corales a cuatro voces para dos clarinetes*, de Dolak, unido al conocimiento de las piezas de Berg, Stravinsky, el solo del cuarteto de Messiaen e incluso el *Lied*, de Berio, por qué no, parecen ser los pasos previos más lógicos antes de adentrarse en el repertorio contemporáneo de relevancia técnica y artística.

He tomado como obra de iniciación al clarinete moderno la sonata de Denisov, pues en ella hallamos la base de los principales problemas de estudio de la música contemporánea, y sobre todo, porque es música de indiscutible calidad, que nos hará mejorar nuestra técnica instrumental, nuestra capacidad auditiva y nuestra –en una palabra- *musicalidad*, pues arte y técnica son inseparables. Esta obra carece de compases en el primer movimiento, lo cual dificultará un poco las referencias concretas. La edición a la que hago cita es la de Breitkopf & Härtel de 1980, y lamentablemente desconozco si ya existe una más actual.

En el primer movimiento, la indicación de tempo, *lento, poco rubato*, no deberíamos tomarla como una invitación a la medida arbitraria, sino más bien a lo contrario. Vamos primeramente a intentar medir correctamente lo propuesto y luego vamos a darle rubato (poco), de forma moderada y proporcional. Nada más comenzar y a mediados del primer pentagrama, nos daremos cuenta de que es imposible pensar continuamente en nuestra más querida unidad de tiempo: la negra. Alternaremos, pues, la negra con la referencia interna de la corchea siempre a disposición. Ésta, la tomaremos como referencia para poder abordar los grupos espe-

## LA SONATA PARA CLARINETE SOLO DE EDISON DENISOV

ciales (el primero de ellos 7:6, tres corcheas de valor) o, simplemente, para medir los numerosos silencios “suelos” que nos encontraremos en todo el movimiento.

Como dificultad técnica “novedosa” aparecen los cuartos de tonos y el glissando desde el cuarto pulso de negra. Tomando una digitación básica, bastará añadir dedos para bajar la afinación, y soltar un poco la embocadura - pero... ¿no debía estar relajada...? - para obtener el efecto requerido. En el tercer pentagrama aparece una dificultad que suele ser un poco más seria: el frullato en pianísimo. Los españoles nos encontramos con cierta traba fonética, consistente en pronunciar la “erre” gutural (francesa). La nuestra -alveolar sonora, útil para el frullato en las dinámicas medias y el forte- a pocos proporciona limpieza en la ejecución. Si a esto le añadimos que en el registro agudo y sobreagudo es casi imposible obtener tal efecto (con delicadeza, y más aún en *pianissimo*) tendremos pues que armarnos de paciencia y trabajar este efecto “de garganta”. Al igual que con la respiración circular o el doble picado, es preciso tomarse el aprendizaje de forma lúdica y sin agobios. Hay que intentarlo todos los días, en esos momentos en que tal vez estamos algo cansados de los estudios convencionales, y tomarlo como pasatiempo, puede que útil en el futuro. En concreto, para obtener un frullato de calidad en un pasaje de estas características, es necesario generalmente saber generar este sonido sin el clarinete. Un poco de agua y las típicas gárgaras parecen la única receta para relajar la glotis y que aparezca el trémolo deseado. Sólo queda intentarlo luego con el instrumento, poco a poco, sin forzar la garganta. Acabará saliendo, seguro. El pequeño glissando asociado a este frullato lo obtendremos fácilmente bajando y levantando lentamente el dedo índice de la mano izquierda.

Soltar el pulgar de la mano derecha en el sexto pentagrama para accionar la llave de trino 10bis, y obtener do, parece la única forma -aunque resulte extravagante- de obtener este sonido. Se impone apoyar la campana en el muslo como precaución.

Ya en el final del segundo pentagrama de la página tercera, podremos obtener de forma también “original” el glissando de fa# a fa, con la posición de fa # cromático (pulgarc+llaves 7 y 8) y abriendo únicamente

medio agujero de pulgar progresivamente. El último escollo especial que nos queda es encontrar unas buenas digitaciones (prueben las que sugiero abajo) para la cuarta justa descendente  $mi \flat - si \flat$ , que debe quedar perfectamente afinada.



El resto del primer movimiento no presenta ningún problema ajeno a la técnica convencional.

El segundo movimiento requiere un ineludible y paciente trabajo de solfeo. Suprimiendo algún momento concreto -indiscutiblemente pretendido por el compositor para subrayar la máxima tensión de la pieza- en el que prácticamente resulta imposible guardar el control rítmico y dinámico exacto (tres últimos pentagramas del final de la página 5, y tres primeros de la nº 6), el resto del movimiento, aunque muy difícil de controlar, es "humanamente posible". Debo admitir que las grabaciones que conozco, pertenecientes a clarinetistas extraordinarios y justamente reputados internacionalmente, no son precisamente buena muestra de rigor rítmico. Ciertamente es que en este movimiento lo fundamental, creo, es crear un clima de tensión -casi angustiada- alimentado por un ostinato rítmico irregular sobre la nota  $si \flat$ , (que será también reemplazada esporádicamente por  $fa\#$  y  $la$ ) y el resto de episodios, basados en el motivo inicial del primer movimiento. El público quedará ajeno a la fidelidad rítmica de la pieza. Sólo percibirá lo anteriormente referido, unido a la calidad de nuestro sonido, la variedad y limpieza de la articulación, el contraste dinámico y la expresión personal.

Me gustaría añadir, por otra parte, que por desgracia para los instrumentistas, ajenos la mayoría de las veces a los deseos de los compositores, la voluntad de fidelidad de éstos en la interpretación de su propia obra es relativa en numerosísimos casos. He tenido la "suerte" de comprobar, además, cuán ajenos a su propia escritura estaban algunos de ellos, lo cual me ha proporcionado en su presencia un extraordinario

relax en la interpretación de sus obras a la par que desconsuelo, por la poca seriedad musical de su propuesta. No creo que sea, afortunadamente, el caso del compositor que nos ocupa.

Así pues, con esta certeza, valdrá la pena, aunque sólo sea como reto personal, tomarse la molestia de intentar profundizar en nuestra destreza solfística y control rítmico, y qué mejor oportunidad que trabajando esta obra maestra, consolidada ya dentro del repertorio “clásico” del clarinetista.

Anímense...

### **Bibliografía recomendada**

- BARTOLOZZI, Bruno. *New sounds for Woodwinds*. Londres: Oxford University Press, 1967.
- DOLAK, Frank J. *Contemporary techniques for the clarinet*. S.Lebanon: Studio, 1980.
- VILLA ROJO, Jesús. *El clarinete y sus posibilidades*. Madrid: Alpuerto, 1975.
- VILLA ROJO, Jesús. *El clarinete actual*. Madrid: Musicinco, 1991.
- VILLA ROJO, Jesús. *Lectura musical II*. Madrid: Real Musical, 1994.



---

## EL TROMBÓN SACRO

---

Jesús FERNANDO LLORET GONZÁLEZ

Desde su nacimiento, alrededor del siglo XIV, el trombón ha estado unido a la iglesia (al admitir ésta los instrumentos de viento para realizar la solemnidad de sus oficios). Casi todas las iglesias tenían dos trombonistas o más. Frescobaldi disponía incluso de siete trombonistas en Roma al principio del siglo XVII. Era costumbre muy generalizada, el hacer sonar las trompetas y trombones desde los campanarios de las iglesias. J. Kuhnau escribía en 1700: “cuando los músicos de nuestras ciudades tocan desde las torres, con sus trombones, alguna composición espiritual, nos sentimos grandemente conmovidos y nos parece escuchar el canto de los ángeles”.

Es por todo ello por lo cual la música sacra para trombón es particularmente interesante y su partenaire (acompañante) es evidentemente el órgano en multitud de obras solistas, donde la música tiene esencialmente un carácter reflexivo y meditativo.

### USO DEL TROMBÓN COMO INSTRUMENTO SACRO POR LOS COMPOSITORES.

**RENACIMIENTO** (aprox. 1450-1600).

**H. Schütz** (1585-1672). Estudió órgano y composición con Gabrielli.

**Obras:**

*Historia de la Natividad.*

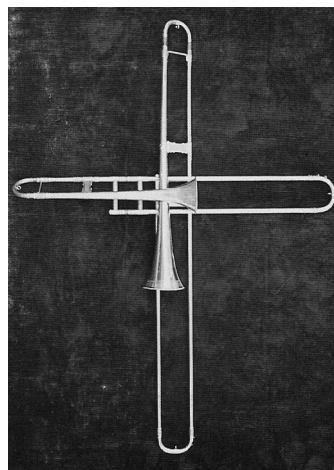
Los trombones refuerzan los coros de entrada y final. El Ángel de la Anunciación está representado por la soprano solista y 2 violines, los sumos sacerdotes por solemnes trombones (2), Herodes por las trompetas, etc...

***Sinfonía Sacra I (Venecia 1629) Op 6. Motetes latinos a 1 – 6 voces.***

Los instrumentos caracterizan personas y situaciones, por ejemplo: el lamento de David por Absalón con 4 trombones que actúan como instrumentos solistas sobre la base del bajo continuo.

***Las 7 palabras de Jesús en la Cruz (1645).***

Está escrita en forma de oratorio. Cristo es acompañado por violas y trombones.



**BARROCO (1600 – 1750).**

**Henry Purcell (1659 – 1695)**

**Obra: *Música para el funeral de la Reina María (1956).***

Siendo un compositor barroco, la obra está escrita en un estilo renacentista, utilizando cornetas y sacabuches e incluyendo en sus diversos tiempos marchas y canciones tocadas exclusivamente por estos instrumentos junto a unos timbales. Con ello, el compositor quiere expresar un verdadero dolor personal.

**Gluck (1714 – 1787)**

**Obra: *Alceste.***

Fue el primero en introducir en las orquestas francesas el uso de diversos trombones. Estos tienen una fanfarria impresionante al final del segundo acto para apoyar un coro admirable y subrayar la grandeza del sacrificio de Alceste.

**CLASICISMO (1750 – 1810).**

El trombón tenía una función muy importante en el siglo XVIII. Como no doblaba la voz de alto o de tenor en el coro, tocaba largos solos obligados. Estos pasajes de solo, que tenían la misma importancia que la voz, fueron escritos en mucha música encontrada en la liturgia católica romana. El

trombón se requería para las misas, oratorios, las vísperas, las letanías y las antifonas marianas (de la virgen María).

**Joseph I, Emperador de Austria (1678-1711).**

**Obra:** *Alme ingrata*.

El emperador tocaba el clavecín y la flauta y estudiaba composición con el compositor de la corte Alessandro Scarlatti. *Alma ingrata* es un aria da capo escrita en 1705 y es una obra dramática sacra que se tocaba durante la Semana Santa.

**Eberlin, Johann Ernst (1702-1762).**

**Obra:** *Der Verlorene Sohn. Sigismundus*.

J. Ernst era maestro de capilla y trabajaba con Leopold Mozart quien le consideró como un “maestro consciente y completo en el arte de la composición”. Estas dos obras son arias da capo provenientes de una obra teatral llamada “Schuldramen” (teatro escolar) parecido a los oratorios. Tanto los benedictinos como los jesuitas utilizaban estas obras de teatro para promover sus ideas en materia de educación a la juventud.

**Mozart, Leopold (1719-1797).**

**Obra:** *Agnus Dei*.

Esta obra tiene una historia interesante. La parte de trombón fue originalmente escrita para Thomas Gshlatt, colega y amigo de Leopold Mozart quien califica a Gshlatt en 1757 en un periódico de Marburg como “un gran maestro de su instrumento que pocos músicos pueden igualar” (estuvo en la corte de Salzburgo, obteniendo una importante posición y los compositores le escribieron obras especialmente para él). El manuscrito de la obra se conserva en los archivos municipales de la catedral de Salzburgo. Letanías de este tipo eran normalmente ejecutadas durante el servicio de mediodía o de la tarde.



**Zechner, Johann Georg (1716-1778).****Obra:** *Aria Solemnis*.

Organista y compositor de el monasterio de Gottweig (1726). Su renombre como compositor de música sacra hace que sea conocido fuera de las fronteras de Austria y que su música se interprete durante el siglo XIX. Como se le pedía frecuentemente que compusiera música sacra para el monasterio de Melk, conoció de esta forma al trombonista Anton Bachschmidt, al cual le dedicó la obra escrita en 1746 y orquestada para trombón solo, violín y voz. Esta obra se conserva en los archivos musicales del monasterio de Gottweig.

**Albrechtsberger, Johann Georg (1736-1809).****Obra:** *Aria De Passione Domine*.

Maestro de capilla de la corte imperial de Viena y uno de los maestros de Beethoven. Organista y compositor de música de cámara y música sacra. Trabajó también en el monasterio de Melk.

**Reutter, Georg (1708-1772).****Obras:** *Alma Redemptoris N°5 – Salve Regina*.

Las dos obras son antífonas marianas y los textos se desarrollan con una música homofónica dividida en 3 ó, a veces, en 5 movimientos. El trombón es un solista importante; éste y la voz se presentan a veces en dúos floridos presentados en alternancia con los solos habituales. La obra *Alma Redemptoris* se tocaba en Navidad y *Salve Regina* en Semana Santa.

Todas estas obras mostraron que el trombón era un elemento importante como instrumento melódico en la música sacra del siglo XVIII y hará su implantación en la música profana gracias sobre todo al nacimiento de la música militar en el siglo XIX.

**Beethoven (1770 – 1827).****Obra:** *Drei Equali*.

Beethoven compuso *Drei equali* de voces *aequales* (iguales) para 4 trombones (1 alto, 2 tenores y 1 bajo; es considerada como la primera obra que establece el cuarteto de trombones como formación fija), destinadas al

torrero de Linz en el Día de Todos los Santos de 1812. Esta obra se interpretó en los funerales del compositor según su voluntad.

**Mozart (1756 – 1795).**

**Obras:**

*Réquiem “Tuba mirum”.*

De carácter predominantemente serio, con tonos sombríos y elementos barrocos (secciones fugadas y polifónicas). En el parte de “Tuba mirum” el trombón brilla con un magnífico y bello solo en alternancia con las voces solistas.

Muchos compositores de distintas épocas escribieron un Réquiem, y en ellos los trombones adquieren un gran significado dándoles en la parte de Tuba mirum un gran protagonismo.

**ROMANTICISMO (1810 – 1910).**

**Carl Maria (Von) Weber (1786-1826).**

**Obra:** *Romanza para piano y trombón.*

Esta obra, llamada “Marcha fúnebre”, fue descubierta hace poco y es de una gran belleza.

**Saverio Mercadante (1795-1870).**

**Obra:** *Salve Maria.*

Compositor muy alabado por Liszt y Rossini. *Salve Maria* para trombón y piano fue tomada de una de sus canciones sacras, publicada en 1864.

**G. Ropartz (1864-1955).**

**Obra:** *Pieza en Mib m.*

Escrita en 1912. Es un ejemplo de la pura sonoridad sacra del trombón y de su carácter expresivo.

**F. Listz (1811-1886).**

**Obra:** *Hosannah (1862) para trombón y órgano.*

Listz menciona *Hosannah* por primera vez en una carta enviada en 1862 a Alexander Gottschah, organista de Tiefur/Weimar. En esta carta,

Listz habla de la obra como un concierto para trombón y órgano, aunque el título dado en la cabecera de la partitura pone: *Hosannah!, coral para órgano y trombón*.

Listz dedica la obra al trombonista Eduard Grosse que era también contrabajista en la corte de Weimar. Esta obra sirvió enseguida como fragmento dominical para trombón y ser interpretada bajo esta forma en la iglesia.

### **R. Wagner (1813 – 1883)**

Wagner consigue con sus obras dar al trombón una posición estable en la orquesta. En sus óperas, obras considerablemente extensas, con música continua desde el comienzo hasta el final de cada acto, aparecen muchos motivos musicales entrelazados; estos son generalmente breves y se llaman *leitmotiv* o motivos principales. Cada uno de estos *leitmotiv* representa un personaje o un objeto (por ejemplo; el Sable, El Anillo, La Muerte ...), una idea o emoción, o un lugar. El trombón estaría presente en muchos de estos *leitmotiv*, y así algunas veces representaría la muerte o resultaría siniestro y amenazante.

### **R. Strauss (1864 – 1949)**

**Obra: *Muerte y transfiguración*.**

Los trombones representan a la muerte, estableciendo con el resto de la orquesta (que representa al héroe) una especie de lucha desesperada. Los trombones representan el motivo amenazador desde el registro grave como el espectro de la muerte omnipotente, escalando impetuosamente las regiones agudas y apoderándose de la orquesta entera.

## **SIGLO XX.**

### **Read Gardner (1913 – 1999)**

**Obras:**

*De Profundis*. Es una obra con un carácter serio y profundo. En la parte donde el trombón resuena con toda su fuerza se puede leer el siguiente texto colocado debajo de las notas: “De profundis clamavi ad te Domine” (desde las profundidades clamo hacia ti, Señor).

***Invocation Op. 135.***

*Invocation* es un fragmento de obertura que utiliza el poder (fuerza, potencia) natural del trombón como trompeta del día del juicio final.

**Ernest Bloch (1880 – 1959)**

**Obra: *Sinfonía para trombón y orquesta.***

El concierto está inspirado en el *schofar*; instrumento del antiguo testamento que ha conservado su nombre y su forma a través del tiempo y que ahora se utiliza en las sinagogas. En la era bíblica se utilizaba en el templo, en los tiempos de guerra o de reuniones importantes y para hacer exorcismos.

**BIBLIOGRAFÍA.**

- ULRICH, Michels. *Atlas de Música*. Madrid: Alianza, 1989.
- SCHOLLES, Percy A. *Diccionario Oxford de la Música*. Barcelona: Edhasa/Hermes/Sudamericana, 1984.
- LINDBERG, Christian. Notas del CD: *Trombone and Voice in The Habsburg Empire*. Stockholm: Grammofon BIS CD-548. 1994.
- LINDBERG, Christian. Notas del CD: *The Sacred Trombone*. Stockholm: Grammofon BIS



---

## ...Y BEETHOVEN CREÓ EL CUARTETO DE TROMBONES

(este artículo se lo dedico con mucho cariño a mi profesor  
de trombón D. Francisco Martínez Santiago)

---

Jesús FERNANDO LLORET GONZÁLEZ

El trombón es el único instrumento de metal moderno que ha conservado su forma original y data del siglo XV, pues prácticamente lo único que ha cambiado desde entonces es el diámetro del tubo y el tallado del pabellón, pero su principio acústico sigue siendo el mismo.

En un primer momento el trombón formaba parte de conjuntos bastante grandes, sobre todo en manifestaciones musicales religiosas. En este contexto este instrumento simbolizaba a menudo la Muerte y el Juicio Final.

Con respecto al nacimiento del repertorio para conjunto de varios trombones, podemos decir que ya desde antes del siglo XVIII fueron compuestas numerosas obras que contemplaban esta formación; sirvan como ejemplo mencionar *La Bávara* para cuarteto de trombones de Giovanni Martino Cesare (1590-1667), varios cuartetos de Daniel Speer (1695), y las piezas *La Natividad* y *Symphoniae Sacrae* de Heinrich Schütz (1585-1672).

También existían trombones en las *Stadtpeifer*, algo así como nuestras bandas municipales actuales, grupos que tocaban a menudo al aire libre (a veces desde lo alto de las torres) en circunstancias o ceremonias particulares.

Como vemos, antes del siglo XVIII fueron compuestas numerosas obras para varios trombones, pero pocas para un solo trombón y muy a menudo con un acompañamiento de órgano o bajo continuo.

Más adelante, el uso de arreglos en el programa de enseñanza del trombón se hizo corriente en la clase de Paul Delisse (1817-1888), extendiéndose esta práctica por toda Francia. Sin embargo, en el siglo XIX existen también algunas piezas originales para cuartetos de trombones como la *Marcha Fúnebre* (1838) y la *Marcha Religiosa* (1839) de Sigismund Meukomm, y el *Andantino* (1858) de Jules Cohen.

El repertorio de obras originales para trombones se enriqueció considerablemente sobre todo a partir del siglo XX. Este fenómeno coincide con la fundación, en 1953, del Cuarteto de Trombones de París por Gabriel Masson, conjunto para el que empezaron a escribir numerosos compositores (la mayoría franceses) entre los que destacan Boutry, Bozza, Defayée, Dondeyne, Dubois, Massis y Tomasi. Se explotó igualmente el sonido armonioso del conjunto de trombones realizando arreglos de obras escritas en un principio para otras formaciones musicales, por ejemplo cuartetos de instrumentos de cuerda. Todavía se oyen y se admiran hoy día las dos grabaciones de este primer conjunto de trombones que incluyen arreglos de obras de Vivaldi, Bach y otros. Este conjunto francés estaba compuesto por cuatro instrumentos semejantes (entonces los trombones tenían un canal interior muy pequeño). El actual cuarteto de París, creado en 1971, ha conservado la misma concepción, por lo cual se pueden permutar las voces y llegar a una gran soltura en ejecución.

El cuarteto de trombones con tres tenores y un bajo ha sido admirado en muchos sitios. Así, los miembros de una sección de trombones de orquesta pueden practicar la música de cámara, abarcando una amplia tesitura.



**Cuarteto trombones Alphorn Málaga 1993.**

D. Francisco Martínez Santiago (Tromb. 1º)  
Francisco Bergillos (Tromb. 2º),  
Jesús Lloret (Tromb. 3º),  
Francisco Jerez (Tromb. Bajo).

## Beethoven (1770 – 1827) y sus *Drei Equali*.

Quién nos iba a decir que fuese Beethoven quien compuso *Drei Equali* de voces *aequales* (iguales) para 4 trombones (1 alto, 2 tenores y 1 bajo) siendo considerada como la primera obra que establece el cuarteto de trombones como formación fija. Esta pieza está destinada al torrero de Linz para ser tocadas por los *Stadtptfeifern* en el Día de Todos los Santos de 1812. Los *Drei Equali* se interpretaron en los funerales del compositor según su voluntad.

**THREE EQUALI**

I

Score in C Ludwig van Beethoven  
edited by Philip Jones

Andante  $\text{♩} = c.66$

© Copyright 1975 for all Countries  
J. & W. Chester/Edizioni Wilhelm Hansen London Ltd. J.W.C. 55020

All rights reserved  
Printed in England

## Bibliografía.

- SLUCHIN, B. "Trombone Quartet". *Brass Bulletin*. N° 79 (1/1992). Pág. 22 -26.





