

LA VIHUELA EN MÁLAGA

Juan Carlos AYALA RUIZ

La vihuela fue el instrumento de moda en la España del Renacimiento, su amplia difusión está avalada por la gran cantidad de referencias escritas que nos dejaron los cronistas, escritores y poetas de la época, los siete libros de vihuela que se publicaron, su inclusión como instrumento apropiado en libros de música realmente destinados a otros instrumentos, como los de Cabezón o Venegas de Henestrosa, o la importancia que le concede Fray Juan Bermudo en su "Declaración de instrumentos musicales..." (Osuna, 1.555), obra capital de la organología española del siglo XVI.

El hecho de ser un instrumento económico y de reducido tamaño, así como sus excepcionales cualidades para acompañar al canto e interpretar todo tipo de música, hicieron de la vihuela el instrumento de mayor difusión en el siglo XVI español. Como bien dice el profesor John Griffiths, una de las autoridades en el tema, la vihuela era "el compact disc español del siglo XVI".¹

Los primeros estudiosos que prestaron debida atención a tan relevante instrumento y su literatura en la primera mitad del pasado siglo XX, auténticos pioneros en el tema, limitaron la práctica vihuelística al entorno cortesano y aristocrático², lo cual es muy lógico si tenemos en cuenta que la información disponible en aquellas fechas se limitaba casi exclusivamente a la existente en los libros de música para vihuela impresos en la España del siglo XVI. Recientes investigaciones hacen pensar, sin embargo, que el instrumento estaba lo suficientemente arraigado en todos los ámbitos sociales de la época, desde los suntuosos palacios nobiliarios al hogar

¹ GRIFFITHS, John. "Veinte años con una vihuela en las manos". La Guitarra en la Historia, vol. VI. (Córdoba, 1995). Pág. 84.

² En esta línea apunta un trabajo de vital importancia que data de la primera mitad del siglo XX, la tesis (no publicada) de John Milton WARD "The Vihuela de Mano and its Music: 1.536-1576". Un exhaustivo y detallado trabajo, hoy en día considerado obra de referencia sobre el tema.

del humilde trabajador. Más que de la categoría social, la práctica vihuelística estuvo relacionada con el nivel cultural del individuo.

La aportación andaluza a la cultura vihuelística fue destacada, vihuelistas como el sevillano Alonso de Mudarra o el granadino Luis de Narváez fueron famosos más allá de nuestras fronteras, dos libros de vihuela se imprimieron en Sevilla, la importantísima obra de Juan Bermudo anteriormente mencionada vió la luz en Osuna, por citar tan sólo los ejemplos más conocidos entre una bien nutrida representación de nuestra comunidad autónoma en el panorama vihuelístico de la época.

Sin embargo, a pesar de la proximidad de Málaga con ciudades como Sevilla, Granada u Osuna, hasta el día de hoy, no teníamos evidencia de la práctica vihuelística en esta ciudad. Cabe preguntarse ¿hubo en la Málaga del siglo XVI una presencia de la vihuela equiparable al de otras ciudades cercanas?

A mediados del siglo XVI nuestra ciudad contaba con tan sólo unos 2.500 habitantes³ y, aunque la existencia de familias nobles pudo fomentar un cierto ambiente musical, la población era en gran parte analfabeta y la presencia de libros era muy escasa, tanto, que en años como 1.561 no existía ni un solo vendedor de libros en la ciudad⁴. No parece esta situación la más idónea para el cultivo de las artes musicales. A este discreto ambiente cultural se añade el hecho de que, al contrario de lo que ocurría en ciudades como Sevilla, Valladolid, Madrid u Osuna, en Málaga no existió imprenta musical durante el siglo XVI.

Aún así está documentada la presencia de un "vigolero" o constructor de instrumentos a finales del siglo XV, se trata de Antón Ruiz Paniagua⁵. Asimismo, en las Ordenanzas Municipales de 1.556 se marcan las pautas para los exámenes del gremio de "vigoleros", de lo que se puede deducir que, al margen de la destacada presencia de la Capilla catedralicia, hubo de existir cierto ambiente musical de género instrumental en la ciudad.

De un Maestro de Capilla

La primera referencia indirecta relacionada con la vihuela en nuestra ciudad está relacionada con la afición a este instrumento de un músico de primera fila, el sevillano Francisco Guerrero, a quien conocemos por su soberbia producción vocal. De él nos habla Francisco Pacheco cuando dice: "*hallavasse tan diestro, que porsí aprendió viguela de siete ordenes harpa i, corneta...*"(sic)⁶. Desgraciadamente, todo parece apuntar a que Francisco Guerrero, aunque nombrado Maestro de Capilla, nunca ocupó su cargo. A pesar de ello, la referencia de Pacheco nos ofrece dos datos de gran interés: en primer lugar, la posibilidad de que el Maestro pudiera ayudarse a componer con instrumentos de cuerda pulsada (máxime con una vihuela de siete órdenes, cuyo registro es de dos octavas más una séptima); en segundo lugar la presencia de la vihuela en el entorno eclesiástico, presencia que se fortalece con la figura de Alonso de Mudarra, canónigo de la Catedral de Sevilla. Todo parece apuntar a que no era infrecuente el uso de la vihuela entre los religiosos que dominaban el arte musical, esto nos descubriría un importante campo de la práctica vihuelística aún por investigar: el entorno eclesiástico.

De un fragmento de tablatura

La relación de la vihuela con la iglesia queda una vez más patente con un interesante hallazgo que ha tenido lugar recientemente. El año 1.997, y durante la investigación realizada con motivo de su tesis, el entonces profesor de Música Carlos Messa Poullet descubrió un fragmento de tablatura para un instrumento de seis órdenes⁷ en un libro de bautismos de la Parroquia del Sagrario de Málaga. El libro en cuestión recoge las partidas de los bautismos llevados a cabo en esta parroquia entre los años 1.556 a 1.570⁸.

El fragmento, aunque de escaso valor musical, como se verá más adelante, confirma que hubo tañedores de vihuela en Málaga. Dado que se trata de música para un instrumento de seis órdenes y teniendo en cuenta la escasa difusión del laúd en la España de la época, descartamos que la

³ PEREIRO, Presentación. "Vida cotidiana y élite local: Málaga a mediados del Siglo de Oro" (Málaga, 1.987) Pág. 27.

⁴ GONZÁLEZ, Vidal. "Caracteres de la sociedad malagueña del siglo XVI" (Málaga, 1.986) Pág. 182.

⁵ RIOJA, Eusebio. "La Guitarra malagueña en la Historia". (Málaga, 1989). Pág 11.

⁶ PACHECO, Francisco. "Libro de Descripción de Verdaderos Reatros..." (Sevilla, 1599).

⁷ MESSA POULLET, Carlos. "La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento" (Málaga, 1.997).

⁸ Archivo Diocesano de Málaga, "Libro de Bautismos de la Santa Yglesia Catedral de Málaga" Años 1.558-1.570. Fol. 81, verso.

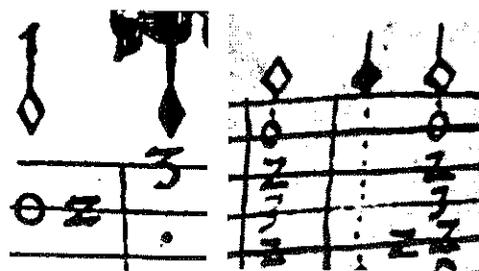
tablatura tuviera como destino este último instrumento.



Fragmento de tablatura para vihuela de la Catedral de Málaga.

La tablatura, de tipo italiano, cuenta con tan sólo seis compases, de los cuales los dos primeros están tachados e incompletos. Llama la atención la cuidadísima caligrafía si lo comparamos con otros manuscritos para vihuela como el de Simancas o el que se encuentra en el ejemplar de los "Tres Libros de Música en Cifra para Vihuela" de Alonso de Mudarra conservado en la Biblioteca Nacional. El tipo de grafía se asemeja considerablemente a las tablaturas impresas de Luys de Narváez (1536) o Alonso de Mudarra (1546).

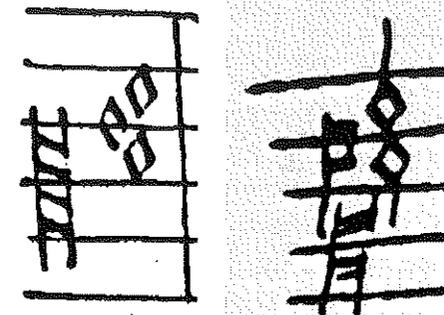
Izquierda: detalle de la tablatura impresa de Luys de Narvaez, el tipo utilizado por el impresor vallesoletano Diego Fernández de Córdoba para representar el número dos se asemeja a una "z". Derecha: detalle del fragmento de manuscrito catedralicio, en el que asimismo se aprecia el número dos imitando a la letra "z" y una notación cuadrada muy similar a la anterior.



Otro aspecto que llama la atención es la presencia de claves. Su uso es poco habitual en las tablaturas impresas de música para vihuela, e inexistente en los pocos manuscritos destinados al instrumento que se conservan. Tan sólo Luys de Narvaez hace uso de claves en su libro de música para vihuela, lo que establece un nuevo paralelismo entre ambas tablaturas. Hay que destacar, además, la similitud entre las claves del manuscrito catedralicio y las del libro del vihuelista granadino, especialmente la clave

de Do. Esto, unido a la similitud de la grafía, induce a pensar que con toda probabilidad el copista conocía el libro de este autor.

Izquierda: detalle de las claves de Do y Fa en el libro de Narváez. Derecha: detalle de las claves de Do y Fa en el fragmento manuscrito que nos ocupa. Se puede apreciar la gran similitud existente entre ambas claves de Do, ambas en tercera línea de tablatura. La clave de Fa del manuscrito está situada en la quinta línea, mientras que en la tablatura impresa aparece en la cuarta. ¿Utilizaban los vihuelistas las claves equiparando las cinco primeras líneas de la tablatura a las cinco líneas del pentagrama? En ese caso podríamos afirmar que la clave de Fa del fragmento está situada, por error, una línea más arriba



Son dos las claves representadas: una "clave de bemol" (clave de Fa) situada en la quinta línea del hexagrama y una "clave de natura" o "Cesolfaut" (clave de Do) escrita en la tercera línea. Tanto una como otra no nos permiten relacionar las cuerdas al aire representadas en la tablatura con alguna de las afinaciones usadas en la vihuela (y como es lógico no son compatibles entre ellas). Si imaginamos un Fa en el quinto orden obtendríamos una vihuela en Do, si imaginamos un Do en el tercer orden resultaría una vihuela en Si. Ninguna de estas afinaciones se usó comúnmente en la vihuela, si bien la altura a la que se afinaban los instrumentos era relativa (se buscaba comodidad en la tensión de las cuerdas y adaptación a las voces u otros instrumentos) y se solía transportar imaginariamente, como se puede leer en la obra de Bermudo "Los curiosos tañedores de vihuela en una de dos maneras se han en esta materia. O mudan la musica para el instrumento: o mudan el instrumento para la musica."(sic)⁹.

En cualquier caso, como se verá más adelante, otra lectura apunta a que este fragmento de tablatura puede reflejar la explicación de este sistema de escritura musical de un instructor a una persona desconocedora del tema. Esto explicaría la existencia de signos incompatibles entre sí, pero cuya importante función musical justificaría su presencia en un reducido espacio utilizado como base de una explicación. De ser esto cierto, nos encontraríamos ante lo que en inglés se ha dado en denominar un "tutor".

⁹ BERMUDO., Juan "Declaración de Instrumentos..." (Osuna, 1555). Fol. 90.

Aunque escasos, existen algunos "tutores" para laúd de gran brevedad, algunos de los cuales cuentan con tan solo una página. Han llegado hasta nosotros "tutores" impresos¹⁰, de muy cuidada estética, y otros manuscritos¹¹ y de corte improvisado, pero que sin duda también cumplieron su función.

Otro de los símbolos que se aprecian en el incipit del fragmento es la "c" partida de "compasete". Las figuras están cuidadosamente copiadas en notación blanca mensural, el copista se tomó la molestia de escribir puntos "guía" para evitar confusiones de medida, con la peculiaridad de que, a diferencia de los que aparecen en las obras impresas de música para vihuela, se trata de puntos dobles.

La música contenida en la tablatura no ha sido identificada, dada su brevedad. Comienza con un acorde de cinco notas que se repite tres veces para pasar al cuarto grado, lo que coincide con el patrón armónico de Conde Claros, una de las piezas favoritas de los vihuelistas para desarrollar sus series de diferencias, si bien afirmar la conexión es muy aventurado, dada la evidente diferencia rítmica.

En otro folio del mismo libro de bautismos se pueden apreciar diversas notas sueltas de diferente duración (breves, semibreves, mínimas...) y una serie de números consecutivos que comprende del uno al nueve, y cuyo final desgraciadamente está deteriorado, pero que todo apunta a que sea la "X" indicadora del décimo traste en la tablatura. Diez era el número de trastes habitual en la vihuela, recomendado por Bermudo para acceder a todo tipo de música, siendo necesario el uso de los trastes undécimo y doceavo tan sólo para un número muy reducido de obras. Todo esto, unido al soporte escogido para escribir, hace pensar que se trata de una explicación de la tablatura, que comienza por las figuras y el número de los trastes, y ya en la tablatura continúa por las claves (de ahí que haya dos), el signo de compás y un breve fragmento musical.

La presencia del fragmento de tablatura en un libro de bautismos hace pensar que el autor pertenecía a la Parroquia del Sagrario o a la Catedral, alguien con acceso al libro de bautismos, el párroco o el sacristán de la

¹⁰ Un bello ejemplo de tutor impreso es la litografía de Matio Pagano, realizada sobre 1.550, en la que aparece un laúd, una canción (en pentagrama y tablatura) y una "mano guioniana", todo ello dentro de una composición exquisita, reflejo del gusto renacentista.

¹¹ Un ejemplo de tutor manuscrito es el descubierto por el laudista sueco Kenett Sparr en la Biblioteca Municipal de Estocolmo. Se trata de una simple hoja que contiene explicaciones de profesor a alumno, a modo de recordatorio, sobre la tablatura de laúd.

Parroquia muy probablemente. El motivo de escribir en tan poco apropiado soporte nos recuerda la escasez y el alto precio del papel en la época, motivo de grandes problemas incluso a la hora de imprimir libros, tal como nos relatan Juan Bermudo y Tomás de Santamaría. Los Libros de Bautismo eran custodiados en la época en un armario situado generalmente en la Sacristía, y debían ser mantenidos en buen estado de revista, ya que con cierta frecuencia eran revisados por un visitador cuya función era, entre otras, velar por el buen estado de los mismos. El Concilio de Trento incluso normalizó el tamaño de estos libros y los armarios destinados a contenerlos, esto prueba el celo con que eran tratados y custodiados. Resulta muy difícil que alguien ajeno a la parroquia tuviera acceso a estos libros, y menos que se tomara la libertad de sobreescribirlos, por lo que es muy probable que la tablatura fuera escrita por un miembro de la parroquia en fechas lo suficientemente posteriores como para evitar que su presencia fuera detectada por el visitador. Esto dataría el manuscrito en una fecha posterior a la terminación del libro, lo que, añadido al auge que experimentó la guitarra de cinco órdenes a principios del siglo XVII, podría situar la fecha de copia del fragmento de tablatura aproximadamente entre 1570 y 1600.

El interés de este manuscrito radica sobre todo en su rareza, dada la poca cantidad de tablaturas manuscritas para vihuela que han llegado a nosotros. Los manuscritos más importantes en cuanto a número de obras son el conocido como "Ramillete de Flores" (Biblioteca Nacional), el "Manuscrito de Cracovia" (una monumental colección recientemente descubierta en la biblioteca de esta ciudad europea, actualmente en proceso de investigación y publicación por los musicólogos John Griffiths y Dinko Fabris); y en menor grado (por la menor cantidad de música que contienen) el "manuscrito de Simancas" (recientemente aparecido en el archivo homónimo), el "manuscrito de Bolonia" y la sección manuscrita añadida al final del ejemplar de los "Tres Libros de Música en Cifra para Vihuela" de Alonso de Mudarra conservado en la Biblioteca Nacional. En comparación con la gran cantidad de manuscritos de música para laúd renacentista conservados, la anterior relación es, cuando menos, escasa. Esta escasez es difícil de comprender, máxime teniendo en cuenta la difusión que alcanzó el instrumento no sólo en España, sino en Portugal, Italia e Hispanoamérica.

Hasta la presente, estos son los pocos datos que tenemos sobre el uso de la vihuela en Málaga, sin embargo, todo hace pensar que futuras investigaciones nos revelaran nuevos descubrimientos y nos permitirán acer-

carnos un poco más a un apasionante instrumento, en cuyas cuerdas se puso música de todo tipo y de una excelente calidad, en una época en la que se producía un arte de calidad en todos los campos, y en la que el ser humano empezaba a brillar por sí mismo, a confiar en sus posibilidades por primera vez desde muchos siglos atrás.

La vihuela decayó a finales del siglo XVI, su vida fue efímera,¹² pero sus posibilidades expresivas y su exquisito timbre, unidos a la alta calidad de su repertorio musical, han originado un creciente interés por el instrumento y su música siglos más tarde, en lo que constituye un más que merecido homenaje a la breve existencia de un gran instrumento.

¹² Sebastián de COVARRUBIAS, en su "Tesoro de la Lengua Castellana o Española" (Madrid, 1.611), nos da muestras del declive del instrumento: "... pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada ...