

MEC 1004 CD
STEREO

*monumentos
históricos de
la música
española*

La
Música
en la
Corte
española
de
Carlos V



Ministerio de Educación y Ciencia
Centro de Publicaciones



PRESENTACION

Con la década de los setenta, inicia el Ministerio de Educación y Ciencia la colección discográfica Monumentos Históricos de la Música Española, en un singular esfuerzo por divulgar los tesoros de nuestra tradición musical.

La difícil selección de las obras abarca los siglos XI al XVIII. Obviamente, los deseos de escoger lo mejor no siempre han llegado a realizarse.

Para una audición mecidiéndose en la corriente histórica, se puede comenzar con los cantos mozárabes (MEC 1009), en torno al año mil, seleccionados por el musicólogo beneditino Germán Prados, continuar con la Música en la corte aragonesa-catalana de Jaime I el Conquistador (1204-1276) (MEC 1013), y entrar en el siglo XIII con las Cantigas de Alfonso X el Sabio a Santa María, algunas compuestas por el propio monarca-trovador (MEC 1022/23).

Del siglo XV se ofrecen cantatas, villancicos y romances del poeta y compositor salmantino Juan del Enzina (1470/1530), algunos procedentes del Cancionero de Palacio y diez de su letra y, probablemente, música (MEC 1024/27); la Música en la Corte de los Reyes Católicos, expresada con la simplicidad de un arte estático, íntimo y contemplativo (MEC 1001); el Cancionero Musical de la Colombina, extraído del repertorio coleccionado por el hijo de Colón, don Hernando (MEC 1011).

El siglo XVI se inicia con la Música en la Corte Española de Carlos V (1500) (MEC 1004), sigue con las Ensaladas de Mateo Flecha el Viejo (1481-1553) (MEC 1015), con la Música para Viola de Gamba, de Diego Ortiz (1510) (MEC 1002), con Canciones y Villancicos de Juan Vásquez (1500-1560) (MEC 1005) y la Polifonía Religiosa Española, de Francisco Guerrero (1528-1599) (MEC 1019/20), terminando en las seguidillas, folias, moriscas, romances y zarabandas reunidas bajo el título de la Música en la Obra de Cervantes (MEC 1028).

A caballo entre los siglos XVI y XVII, se ofrecen recopilaciones de Música de Tecla (MEC 1007), de Música Instrumental (MEC 1006), de Música Orgánica (MEC 1003), con protagonismos de los organistas Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627) (MEC 1032) y Pablo Bruna, el ciego de Daroca (1611-1679) (MEC 1014), así como del más alto representante del misticismo musical español, Tomás Luis de Victoria (1548-1611), con Polifonía Religiosa española del siglo XVI (MEC 1029/30).

Y corresponden a los siglos XVII y XVIII las selecciones de los Maestros de Capilla de las Catedrales de Las Palmas (MEC 1021), de León (MEC 1018) y de Oviedo (MEC 1016).

El siglo XVIII está representado en la Colección por la Misa Scala Aretina, de Valls (1702) (MEC 1031), la Música para Violín de José Herrando (1680-1763) (MEC 1012), las Cantatas Barrocas —Cantadas— (MEC 1017). Y, de nuevo, la Música Instrumental, que se adentra en el siglo XIX con Francisco Olivares (1787-1854) (MEC 1008), como también lo hace la Música de Cámara de la Real Capilla, que aflora de los copiosos fondos conservados en los Archivos del Palacio Real de Madrid y que ya escucharon los cortesanos de Carlos III y Carlos IV (MEC 1010).

El Centro de Publicaciones del MEC, en la presentación en CD, mantiene los textos originales que en su día acompañaron a los discos LP, en respeto a los autores que los compusieron. Y recuerda el esfuerzo de intérpretes —conjuntos, solistas, directores—, para los que, en ocasiones, hubieron de fabricarse los instrumentos musicales, réplica de los desaparecidos, en un afán de conseguir una interpretación fidedigna de estas obras recuperadas del pasado.

1. *Quien amores* JUAN VÁZQUEZ
Dos flautas, lira de arco y sacabuche.
2. *Ave Maris Stella* ANTONIO DE CABEZÓN
Tres vihuelas de arco.
3. *Guárdeme las vacas* ANÓNIMO
Dos flautas de pico, lira de arco, vihuela de arco y clavicimbanó.
4. *Con qué la lavaré* ANÓNIMO
Cuatro vihuelas de arco.
5. *Si no os huviera mirado* CRISTÓBAL MORALES
Tenor, dos vihuelas de arco y clavicimbanó.
6. *Falai meus olhos* ANÓNIMO
Cinco vihuelas de arco.
7. *Para quien crié yo cabellos* ANTONIO DE CABEZÓN
Clavicimbanó.
8. *Fuga a cuatro* ANTONIO DE CABEZÓN
Cuatro vihuelas de arco.
9. *Tres recercadas* DIEGO ORTIZ
Vihuelas de arco y clavicimbanó.
10. *Perdida tengo la color* LUIS MILÁN
Soprano, dos flautas de pico, vihuela de arco y vihuela de mano.
11. *Soneto XXVIII* ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO
Dos vihuelas de arco y clavicimbanó.
12. *Pavana con su glosa* ANTONIO DE CABEZÓN
Dos flautas de pico, lira de arco, tres vihuelas de arco y vihuela de mano.

13. *Gallarda* ALONSO DE MUDARRA
 Vihuela de mano.
14. *Quien llamó al partir, partir* JUAN DE CABEZÓN
 Cinco vihuelas de arco.
15. *Pavana Real* ENRIQUEZ DE VALDERRÁBANO
 Dos flautas de pico, lira de arco, tres vihuelas de arco y vihuela de mano.
16. *Danza alta* ANTONIO DE CABEZÓN
 Flauta de pico, orlo, vihuela de arco y clavicimbanó.

INTÉRPRETES

Ars Musicae • Director: Enrique Gispert.

Asesoramiento musicológico: José María Llorens. Versiones y adaptaciones instrumentales: José María Lamaña y Enrique Gispert. Producción y coordinación: Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

EL AMBIENTE MUSICAL EN LA CORTE Y LA NOBLEZA

A finales del siglo xv y principios del siglo xvi, la hegemonía musical europea se mantiene todavía en la Corte de Borgoña. Lo mismo Amberes, que Bruselas, Cambrai, Brujas, etc., son centros de aquella deslumbrante escuela franco-flamenca, al frente de la que se hallaban entonces figuras universalmente célebres, como Jacob Obrecht y Josquin Desprez, y cuya música era irradiada y difundida por toda Europa. Vemos así cómo al mismo J. Obrecht, maestro de capilla en la catedral de Utrecht, lo encontramos más tarde en Ferrara en la corte de Hércules de Este; asimismo, J. Desprez, considerado por sus contemporáneos como el "príncipe de la música", estuvo también en la corte milanesa de los Sforza y posteriormente en Roma, Módena, París, etc.

Otros muy famosos maestros de esta escuela flamenca estuvieron más estrechamente relacionados con nuestra corte; podemos recordar el caso de Alexander Agricola que después de sus estancias en Milán, Mantua y Florencia, pasó al servicio de Felipe el Hermoso. Una cosa análoga sucedió con Heinrich Isaak, quien después de servir bastante tiempo en la corte de Lorenzo de Médicis en Florencia, estuvo en la corte del emperador Maximiliano I en Innsbruck, donde fundó a imitación de la de Borgoña una capilla de música, cuya riqueza y brillantez fue inmortalizada por Hans Burgkmair en su "Triunfo de Maximiliano" (a. 1515). También el célebre Pierre de la Rue (contemporáneo de Josquin) desempeña una brillante actividad en la corte de Flandes, con Felipe el Hermoso, Carlos V y Margarita de Austria, hermana del primero, quien cuidó muy especialmente de la educación de Carlos V.

Posteriormente, hallamos en la corte española al famosísimo Nicolás Gombert, el más genial discípulo de Josquin, quien fue enviado a España por el Emperador (a. 1537) para dirigir la capilla de la corte española; es indudable que nuestros insignes organistas y vihuelistas supieron sacar buen provecho de la obra y estancia de Gombert en nuestro país, como nos lo atestiguan los libros de música de Venegas de Henestrosa, A. de Cabezón, Luis de Narváez, M. de Fuenllana, etc. El mismo Fray Bermudo en su *Ars Tripharia* (1550) nos habla de N. Gombert como uno de los hombres más grandes y fuertes en música de su época; también, según referencias de sus contemporáneos, N. Gombert utilizó ya en gran escala (como más tarde hizo O. Lassus) los instrumentos para la ejecución de sus motetes.

Es curioso observar cómo el año 1500, año en que nació Carlos V, señala la divisoria de los siglos xv y xvi, es decir, el paso de la Edad Media a la Moderna. Entramos, pues, en la época central del Renacimiento y ello se acusa notablemente en la música, que sufre una profunda transformación similar a la que se produce en la pintura, en la que se va prescindiendo de la excesiva prolijidad de detalles pictóricos para lograr un mayor em-

paste en amplias masas de color con líneas suaves y tonos más oscuros. Al entrar en el s. xvi, la música va también desprendiéndose del excesivo contrapunto de las voces, buscando una polifonía de técnica más sencilla pero mucho más rica en expresión. Fue el genial Orlando Lassus, último representante de aquella brillante escuela flamenca, el que junto con G. P. Palestrina y T. Luis de Victoria llevaron este arte a su mayor altura, pudiendo considerarlos como los más firmes pilares y representantes universales de la polifonía religiosa de aquel siglo.

En aquella corte de Borgoña de tan intensa actividad musical, nació en el año 1478 y en la ciudad de Brujas, Felipe el Hermoso, hijo del emperador Maximiliano de Austria y María de Borgoña, el cual demostró ya desde temprana edad una notoria afición a la música, por lo que sus padres cuidaron con gran esmero de la educación de este príncipe, dándole como maestros a músicos eminentes de aquella escuela neerlandesa, adquiriendo así una sólida cultura y formación de un temperamento muy bien dispuesto para cultivar y proteger las bellas artes.

Nombrado soberano en los Países Bajos desde la muerte de su madre (a. 1482), no fue declarado Felipe el Hermoso mayor de edad hasta 1493, esforzándose desde entonces y con entusiasmo en resurgir aquella tradicional y famosa capilla de la corte de sus antepasados y en la que eran entonces maestros los famosos Pierre de la Rue y Gaspar van Warbecke. Esta capilla influirá después tanto en el ánimo de su hijo Carlos V, que las constituciones de su capilla de música conservadas en el archivo de Simancas son totalmente copiadas de las de Felipe el Hermoso.

En 1496 casó, en Lilla, Felipe el Hermoso con la princesa Juana (la Loca), hija de los Reyes Católicos, y cuando dicho soberano viene por primera vez a España (a. 1501) trae con el real séquito su brillante capilla de músicos flamencos. Lo mismo sucede cuando en 1506 vuelve a nuestro país por segunda y última vez. Creemos interesante señalar el hecho de que antes de la primera visita de Felipe el Hermoso, existía ya en España una autóctona y perfecta polifonía de la que poseemos un riquísimo repertorio conservado en nuestros códices.

Como indicamos anteriormente, en el año 1500 nace en Gante Carlos V; educado en Flandes, tuvo también este real príncipe una gran cultura musical, fomentada por la gran afición de sus padres; tocaba con gran facilidad el órgano y la espineta, habiendo tenido por maestro al célebre Enrique de Bredemer (Henri el Namur), organista de la catedral de Amberes, quien pasó en el año 1501 al servicio de Felipe el Hermoso.

Al poco tiempo de iniciar su reinado en España, Carlos V es elegido emperador de Austria (a. 1519), pero anteriormente, cuando entró por primera vez en España (a. 1517), se trajo consigo su famosa capilla de músicos flamencos. Recordemos que España no fue residencia fija de la monarquía hasta el año 1559 en que Felipe II abandona los Países Bajos, por lo que Carlos V disponía habitualmente como residencias reales las de Madrid,

Viena y Bruselas, pero tenía solamente una capilla de música, la flamenco-borgoñona de Bruselas que le acompañaba en todos sus viajes por Europa. Durante los años 1525 a 1535 formaban parte de esta capilla los famosos maestros Nicolás Gombert, Adrian Pickart, etc.

No obstante, desde sus primeros tiempos conservó también Carlos V otra capilla española única, en su real corte de Madrid; esta capilla que al principio funcionaba a nombre de su madre, la reina Juana la Loca, pasó después a depender de su esposa la "Serenísima emperatriz y Reyna mi muy cara e muy amada muger", según palabras del propio emperador. A partir de la muerte de la Emperatriz (a. 1539), fue transferida esta "real capilla" española a su hijo primogénito el príncipe Felipe.

La tradicional afición a la música la encontramos también fuertemente arraigada en otras personas de la real familia, como fueron las dos hermanas del emperador: María de Austria, reina de Hungría y Bohemia, y Eleonor de Austria, también reina de Portugal y después de Francia.

Fue, pues, doña Eleonor la princesa que acompañó a su hermano Carlos V en su primera visita a España, celebrándose su entrada triunfal en Valladolid (noviembre de 1517) con grandes fiestas y representaciones, en las que el canto y la música desempeñaron muy importante papel. En ocasión de unos torneos y fiestas celebrados en aquella ciudad, el cronista que les acompañaba nos ensalza la belleza y cualidades de la princesa Eleonor, relatándonos cómo encantaba verla y oírla, ya tocando instrumentos como el laúd y el clavicordio y cantando su parte en conjunto de voces, o bien bailando o conversando con otros, "siendo un portento de discreción, alegría, honestidad y gentileza". No debemos olvidar que doña Eleonor había sido también discípula de Henri de Bredemer en Bruselas entre los años 1507 y 1515.

El caso de su hermana menor, la reina María de Hungría, constituye un hecho insólito y tal vez único en la historia, tan apasionada fue su afición por la música. Casada con Luis II, rey de Hungría y de Bohemia, al enviudar en 1556 se retiró a España en la villa de Cigalés (provincia y diócesis de Valladolid), llevándose consigo su capilla de música, constituida en su mayoría por músicos flamencos y permaneciendo en relación constante con algunos españoles insignes como Gaspar Camargo, Bernardo Clavijo, etc. Murió doña María en 1558 y en el inventario de sus bienes (conservado en el archivo de Simancas) se consignan multitud de libros de música y una riquísima colección de instrumentos musicales que son muestra elocuentísima de su amor y pasión por la música, bienes que heredó el rey Juan de Portugal, pasando más tarde, en buena parte, a su sobrino el rey Felipe II.

En el inventario de sus libros de música, hallamos gran cantidad de códices y otros volúmenes anónimos de polifonía, de los cuales serían autores en gran parte músicos flamencos, pero también figurarían indudablemente muchos españoles. Se consigna entre

otros un libro sólo de Misas compuestas por un tal López, autor del que nada sabemos hasta ahora. Toda esta enormidad de música se ha perdido casi completamente (se conservan algunos libros en Bruselas y algunos pocos en el Monasterio de Montserrat). En cuanto a los instrumentos de música que tenía esta reina, constituían un caso de exaltada devoción, pues se cuentan por docenas las *flautas* y *chirimías* de toda clase, y asimismo los *piñanos*, *cornetas*, *sacabuches*, *laúdes*, etc., sin faltar "Siete *vihuelas de arco* grandes y pequeñas con sus arquillos" y también "cinco *violones de arco*, que llaman de brazo, con sus arquillos, etc.", instrumentos todos ellos de diferentes tipos, más o menos lujosos, que coleccionaba aquella reina con gran cuidado y tenía ordenadamente guardados en sus correspondientes cofres.

En el año 1526 se casa en Sevilla Carlos V con Isabel de Portugal y desde entonces aparece una nueva corte en España: la de su esposa la emperatriz Isabel, con su capilla de música propia formada por cantores y músicos venidos unos de Portugal y otros escogidos en España. Fue en este año 1526 cuando Antonio de Cabezón entró como organista al servicio de la emperatriz. Podemos darnos cuenta de la importancia musical que adquirió aquella corte por un precioso documento del año 1529 en el que la emperatriz nombra a su organista Francisco Gómez como afinador de los instrumentos de "tecla" de su casa, es decir, para templar, además de los órganos, los clavicordios, clavicimbanos, etc.

También en 1528 vemos aparecer por primera vez al gran clavicordista Francisco de Soto como "músico de cámara" del emperador. Interesa recordar que la capilla de Carlos V estuvo siempre constituida por cantores y músicos flamencos, pero tanto su banda de trompeteros como los conjuntos de ministriles para su palacio estaban formados exclusivamente por músicos españoles.

En estos tiempos dominaba en Europa una gran actividad musical, de modo que en 1530 cuando, acompañando al emperador, nuestros ministriles visitaron Italia, encontraron allí una nueva literatura y práctica musical para voces e instrumentos llamada "da sonare e cantare" y en la que era ya corriente el empleo del cuarteto de violas de gamba (vihuelas de arco). Mucho se interesaba el emperador por el repertorio instrumental de los músicos españoles adscritos a su Casa real de Castilla, por lo que nuestros ministriles al viajar con Carlos V por Flandes, Alemania, Italia, etc., a la vez que dieron a conocer nuestra música, supieron sacar provecho del intenso movimiento musical de estos países.

En 1539, organiza Carlos V la capilla y enseñanza musical en la corte de sus hijos, los príncipes Felipe, María y Juan (12, 11 y 4 años respectivamente) y cuya educación musical corrió a cargo de A. de Cabezón, M. Flecha y Francisco de Soto, artistas gloriosos todos ellos que tanto enaltecieron e impulsaron nuestra música. La refinada educación musical de estos infantes, ya iniciados por su madre, fue causa del posterior mecenazgo de dichos príncipes en favor del arte musical y de nuestros artistas, estimulando también

con su ejemplo el amor al cultivo de la música y protección a nuestros músicos por parte de la nobleza y casas señoriales españolas.

Podríamos citar muchos ejemplos de esta gran estimación a la música manifestada por parte de la aristocracia de esta época, como p.e. los casos de don Rodrigo de Mendoza marqués de Cenete, del duque de Borja, del duque de Arcos, en cuya casa hallamos como maestro de capilla al gran Cristóbal Morales. También en casa del tercer duque de Alba, virrey de Nápoles, encontramos como maestro de su capilla de Nápoles al famoso Diego Ortiz, autor de un célebre tratado de música para vihuela de arco; es de notar que los duques de Alba tenían dos capillas de música, una en Bruselas con músicos flamencos y la de Nápoles, en la que la mayoría eran músicos castellanos. Fue también muy notable el caso de la aristócrata Isabel de Coelho, que a los 17 años causaba la admiración en las fiestas de la nobleza castellana por su gran destreza y habilidad "en la música de tecla, arpa, vihuela de arco, citara y otros instrumentos".

Es sobradamente conocida la fastuosa corte renacentista del duque de Calabria en Valencia, regida entonces por Hernando de Aragón, virrey de Valencia, que se casó con Germana de Foix (viuda de Fernando el Católico y hermana del rey Luis XII de Francia), siendo sus padrinos el emperador Carlos V y su esposa la emperatriz. En aquella brillante corte encontramos entre otros músicos eminentes al gran vihuelista Luis Milán.

Y si seguimos fijándonos en los vihuelistas, encontramos en 1538 a Luis de Narváez en el palacio de don Francisco de Covos (comendador mayor de León y amigo confidencial de Carlos V), y más tarde hallamos también a Narváez como maestro de los niños cantores en la capilla del príncipe Felipe. El famoso sevillano Alonso de Mudarra vive al servicio de los duques del Infantado. También el conde de Miranda fue un gran mecenas de la música en aquel tiempo y a él dedicó Enríquez de Valderrábano su libro *Silva de Sirenas* (1547) de música para vihuela de mano. Otro gran vihuelista fue Miguel de Fuenllana, quien posiblemente había servido en la casa de la emperatriz. De todos estos vihuelistas citados, junto con otros, nos habla Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos* (1555).

Mantuvo Carlos V hasta el fin de su vida el ambiente musical que respiró desde su niñez. Cuando en 1556 se retira al convento de los frailes Jerónimos en Yuste, revive allí el emperador su afición a la música religiosa, por lo que a menudo dispone vayan los mejores músicos españoles para deleitarse escuchándolos en el órgano, destacándose entre ellos el gran Francisco Guerrero que fue a visitar al emperador con un volumen de misas por él compuestas y dedicadas a Carlos V, volumen que entregó a los monjes para que lo cantasen en las funciones religiosas.

Para resumir la característica general del ambiente y proceso evolutivo de nuestra música durante esta época de Carlos V, consideramos muy oportuno transcribir aquí el certero juicio del Prof. H. Anglés al decir: "Los músicos y cantores españoles que estuvie-

ron al servicio de los Reyes Católicos raramente pasaron las fronteras del reino; esto indica que su arte típicamente nacional y autóctono fue poco conocido en el extranjero. Durante el reinado de Carlos V se cambia radicalmente el panorama para nuestros instrumentistas y compositores. Gracias a la presencia de cantores españoles en Roma, a la capilla neerlandesa de España y a los viajes continuados del emperador, nuestros artistas pudieron alternar con músicos y con el arte venidos del extranjero. Durante la primera mitad del s. XVI fue cuando la música hispánica adquirió la prerrogativa de internacional, acaso por primera vez en la historia."

J. M. LAMAÑA

APOGEO DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL

El siglo XVI es en verdad el "siglo de oro" de la polifonía vocal con su predilección por el estilo "a capella", pero fue también este siglo decisivo para la música instrumental. La importancia de los instrumentos en esta época renacentista fue enorme, pues nunca existió tal cantidad y variedad de instrumentos; pueden darnos una idea de ello los instrumentos de viento-madera, de los que sólo en el género de lengüeta-doble (género oboe) llegaron a existir hasta diez familias de instrumentos distintos.

En la primera mitad del siglo aparecen ya algunas técnicas instrumentales muy perfectas con el consiguiente repertorio para solo genuinamente instrumental, y que si bien algo escaso al principio, fue multiplicándose incesantemente hasta conducirnos a la situación de la música actual.

Ya a principios del s. XV se había iniciado en algunos países como Italia, Flandes, Alemania, etc., la ampliación de las tésituras hacia la región grave en algunos instrumentos, pero a principios del s. XVI debido a las numerosas tendencias que orientaban el arte musical entonces, aquella necesidad se convirtió ya en exigencia, y consecuentemente vemos cómo además de ampliar el registro grave en la mayor parte de los instrumentos existentes se crean otros nuevos de sonido grave también, análogamente a lo sucedido con los tonos oscuros en la pintura de aquel tiempo.

En lugar del empleo aislado de los instrumentos medievales, se dispone ahora de familias completas, con diferentes tamaños y tésituras para cada uno de ellos, y este concepto no fue otra cosa que el traslado del entonces ideal "coro vocal" al plano de la realización instrumental. Ello tuvo incalculable importancia en el desarrollo del arte musical, ya que, en consecuencia, la nueva función que asumió la música desde entonces fue la de una "música concertada" para instrumentos.

Nuestra música instrumental de esta época tuvo indiscutiblemente una importancia decisiva en otros países europeos, pues ningún otro ha producido con mayor antigüedad

obras de un rango tan elevado como España, y así encontramos en nuestra música de "tecla" una buena cantidad de Tientos, Fugas, Diferencias o Variaciones que tuvieron gran influencia sobre la música similar de Italia, Inglaterra, etc., pudiéndose considerar la aparición del "bajo obstinado" como creación española de nuestra gloriosa escuela de organistas.

Asimismo, si observamos la producción musical para vihuela de mano, podemos ver que su repertorio fue casi único en España, precisamente en aquel aspecto de la canción amoratoria acompañada, que tanto favor obtuvo en nuestros palacios y casas señoriales. Podemos decir que nuestros insignes vihuelistas compartieron brillantemente con los laudistas extranjeros el mérito de haber preparado el camino de la "monodia acompañada" de los florentinos, que, aparecida a principios del siglo xvii, habría de informar toda la música europea de la época del Barroco.

Disponía Carlos V de su banda de Atabaleros y Trompeteros españoles, lujosamente vestidos y uniformados, que tanta importancia tuvieron en las solemnidades públicas y oficiales de aquella corte real (las trompetas italianas junto con el empleo de los atabales de tamaño grande representaban una novedad), pero aparte de ello, tenía además en su corte el conjunto, también español, de sus ministriles (músicos instrumentistas), cuya misión era principalmente la ejecución de la música profana "de cámara" en las fiestas cortesanas o familiares, o bien en las cívicas, como procesiones, plegarias de rogativas, etc., y también en las funciones sagradas de los templos.

Durante mucho tiempo se ha venido sosteniendo que la polifonía religiosa en el s. xvi se ejecutaba siempre "a capella", es decir a voces solas sin instrumentos, pero varios documentos españoles hallados por el infatigable y eminentísimo musicólogo H. Anglés, nos confirman de un modo indudable que los ministriles de palacio tomaron parte muy activa en la música de la capilla real hasta el año 1572 en que Felipe II les prohibió el acceso. Ha podido, pues, comprobarse el hecho de la ejecución musical en nuestras catedrales, en vida de C. Morales, Fco. Guerrero, etc., con la participación real de los ministriles de *chirimías*, *sacabuches*, *cornetas*, *flautas*, etc. En cada templo principal y en días señalados, los ministriles no solamente reforzaban las voces cantantes en la música sagrada, sino que se les confiaba también la ejecución de composiciones instrumentales durante la celebración de los oficios.

Como testimonio de lo que antecede, citamos la referencia sobre un acuerdo capitular del año 1553 de la catedral de Sevilla, y en el que los canónigos nombran una comisión para estudiar el caso de aquella catedral, diciendo que "*... la devoción del pueblo vynieron a perpetuar que en dicha Sancta Yglesia fuese servida, y con todo género de música... como son los dichos menestres, porque siendo ynsigne y grande el templo como lo es, tiene mucha necesidad de la dicha música por su sonoridad, pues la tienen todas las demás yglesias...*"

Dentro del repertorio de los ministriles, se establecía corrientemente una diferencia entre la “música de ministriles bajos”, por la que se entendían los músicos de *tecla* (órganos, clavicordio, claviórgano, espineta, etc.), de *arpa, laúd, trompetas bastardas, orlos, flautas, vihuelas* de toda clase, etc., es decir, instrumentos de sonido suave, apropiados para la ejecución del repertorio de cámara, y la “música de ministriles altos”, que se refería a los músicos de *chirimías, bombardas, cornetas, sacabuches, tambores*, etc., instrumentos de sonido fuerte en general y que eran destinados preferentemente para la música al aire libre, aunque siempre la elección de los instrumentos dependía de las oportunas circunstancias en las fiestas o ceremonias a realizar.

Como hemos indicado ya, en este siglo ^{xvi} el instrumental europeo se perfeccionó y amplió enormemente, siendo precisamente los años del 1500 al 1520 los que señalan la división de una etapa en la historia de los instrumentos. Vemos así cómo dentro de los “de arco” aparecen la típica *lira de braccio* y las clásicas *violas de braccio* y *de gamba* (vihuela de arco), todas ellas nacidas como cristalización de un embrollado conjunto de *laúdes, fidulas y gigas*, tan características en la música de los tiempos anteriores.

Entre los instrumentos de viento aparecen los *dulciones* y primitivos *fagotes* con muchos tipos y variantes; adquieren verdadera importancia las familias de los *orlos* o *doblados, cornetas* y *sacabuches*. Fue también entonces cuando se dota al *órgano* del “pedalier” y adquiere la mayoría de los registros actuales. Tanto a este instrumento como al *clavicimban* se les dota de un segundo teclado. Al lado de estos instrumentos aparecen las espinetas, virginales y nuevos tipos de *clavicordios* y *claviórganos*. También como variedades graves del laúd y con mayor número de cuerdas, aparecen las *tiorbas, archilaúdes, chitarrones*, etc., y en la familia del *cistro* o *citara*, el *archicistro*, la *pandora* o *bal-dosa*, etc. A mediados de siglo se completaron también las familias de las vihuelas de arco y de brazo, apareciendo el *violoncello* y los *contrabajos*, de los que hablaremos luego más detenidamente.

En España toma gran auge la *vihuela de mano*, que fue el instrumento preferido de nuestras reinas y princesas, gozando en nuestro país del mismo favor que el laúd en los demás países europeos. En esta época el tañer y cultivar la vihuela de mano era considerado como indispensable en la educación de toda persona culta y aristocrática. Una cosa análoga ocurrió también con las vihuelas de arco y las flautas de pico; toda la literatura musical de la época podía ejecutarse en aquellas *vihuelas de arco* que, si bien al principio tuvieron un sencillo papel de acompañante en los conjuntos vocales, llegaron en algunos países a adquirir tal importancia que en ninguna casa distinguida faltaba un juego completo (familia) de estos instrumentos; en aquellas reuniones musicales toda persona de alta educación debía conocer cualquiera de estas Vihuelas o Violas, al objeto de encargarse en todo momento de la ejecución “a vista” del papel que le fuese destinado.

Todas estas transformaciones en los instrumentos y modalidades de empleo, tuvieron siempre su razón y explicación. No debe olvidarse que la evolución de los instrumentos existentes y creación de otros nuevos respondió en todo momento a las características y necesidades requeridas en la ejecución de la música en cada época, siendo evidente que el poderoso instrumental aparecido en el Renacimiento debió responder a la justificación y necesidades de su utilización.

Como ya hemos apuntado, a finales del s. xv las voces fueron perdiendo el carácter individualista y contrastado que exigía aquel exceso de contrapunto, para fundirse en el s. xvi en un verdadero coro en que las voces no debían destacarse aisladas, tendencia ésta que mostró la predilección por los conjuntos (o conciertos) de instrumentos del mismo timbre (el "whole consort" de los ingleses) y para los que solían ser preferidas las flautas de pico y las vihuelas de arco; esta misma predilección influyó también notablemente en el desarrollo de las familias con la ampliación de miembros graves que resultaban necesarios para este nuevo estilo. Con la creación de las familias de instrumentos y sus diferentes tesituras, se lograba además una mayor agilidad y posibilidades de combinación en los conjuntos de instrumentos distintos ("broken consort").

Ello resultaba muy necesario, puesto que además de la tendencia de los conjuntos instrumentales con timbre homogéneo, apareció también, en oposición con ella, otra muy propia del Renacimiento y que consistía en buscar buena parte del efecto artístico en el cambio constante del colorido instrumental. Recordamos a este efecto una curiosa referencia por la que vemos cómo en Florencia en el año 1565, para festejar la boda de Francisco de Médicis con Juana de Austria, se ejecutaron cinco piezas instrumentales llamadas "Interludios", cuya composición de los conjuntos fue la siguiente:

1.^{er} y 2.^o *Interludios*: flauta de pico, flauta travesera, corneta, sacabuches, violas de gamba, laúdes y clavicimbanos.

3.^{er} *Interludio*: corneta y orlos.

4.^o *Interludio*: cornetas, sacabuches, atabales y dulzainas.

5.^o *Interludio*: lirone (= archivihuela de lira), violas de gamba (vihuelas de arco) y sacabuches.

Como puede verse por todo cuanto se ha dicho, la consecuencia de esta necesidad en la variación de colorido instrumental fue el enriquecimiento de la paleta musical en este s. xvi con una cantidad de timbres jamás igualada, ni antes ni después.

Por tener las *vihuelas* una destacada intervención en este disco, a la vez que fueron instrumentos tan estimados en la música española, consideramos oportuno aclarar aquí algunos conceptos sobre la evolución de estos instrumentos y su terminología en esta época, ya que ambas cosas suelen ser a menudo objeto de ciertas confusiones.

Diremos ante todo que la palabra *vihuela* no es sino la traducción en castellano de la italiana *viola*. Los orígenes remotos de esta última palabra hemos de buscarlos en la romano-latina *fidicula* (= Lyra con cuerdas de tripa), que a su vez dio origen a dos grupos de nombres: *fidula*, *vidula*, *violla*, como nombres latinos en los países meridionales, y *fiddle* para los países nórdicos; estos nombres fueron los que en la Edad Media dieron origen a los de *viola* (italiano), *vihuela* (castellano), *viola* (provenzal), *fideille* o *vielle* (francés), *fedel* o *fiedel* (alemán), *fidel* o *fiddle* (inglés), etc.

Ya en los siglos *xi* y *xii* estas primitivas fídulas o violas se tocaban indistintamente con arco o bien punteadas, por lo que en España e Italia en el *s. xiv* encontramos ya diferenciadas las dos clases de violas o vihuelas: la *vihuela de péñola* (instrumento del grupo de la cítola, guitarra, etc.) y la *vihuela de arco* medieval llamada corrientemente *fidula* o *viola*. Este último instrumento fue, pues, el antiguo antepasado directo de nuestra actual *Viola* (Alto) con tamaño y tesitura similares; la *fidula* o *viola medieval* había sido indudablemente el instrumento artístico por excelencia y que junto con la *giga* o *rabel* fueron los instrumentos de arco más representativos de la música culta durante toda la Edad Media hasta finales del *s. xv*.

Pero como ya apuntamos antes, en los albores del Renacimiento, debido a la evolución de las formas y tendencias musicales, se necesitaban instrumentos de extensión más grave que los medievales, por lo que se intenta la construcción de *fídulas grandes*. Aunque al principio presentó ello algunas dificultades de técnica constructiva, superadas al poco tiempo, vemos cómo aparecen en Italia en las primeras décadas del *s. xvi* tres nuevos instrumentos de arco, que aunque directamente derivados de la fídula medieval, estuvieron también fuertemente influenciados por las gigas y laúdes. Estos nuevos instrumentos que debemos considerar como las "nuevas violas del Renacimiento" fueron: la *lira da braccio* (lira de arquillo), la *viola da braccio* (vihuela de brazo) y la *viola da gamba* (vihuela de arco), todas ellas dotadas de "alma".

Bien pronto cada uno de estos tres instrumentos sirvió de núcleo para la formación de sus respectivas familias; vemos así cómo a la *lira* y *viola de braccio* (ambos de tesitura "alto") se les añaden otros dos de tamaño mayor con tesituras de "tenor" y "bajo"; asimismo, la *viola de gamba* (bajo) completa también la familia con la aparición de un "tenor" y un "alto". Gozaron, pues, estas familias de gran estimación, a la vez que caracterizaron toda la música artística del *s. xvi* señalada por la supremacía de las violas.

Refiriéndonos, pues, concretamente a los dos tipos de vihuelas o violas citadas, indicamos a continuación, y comparativamente, los rasgos característicos y distintivos más esenciales de ambos instrumentos:

Violas
"da braccio"
(Violines)

Aros bajos (3 piezas).
Sonido lleno y tono abierto.
Unidos en arista con violencia.
Tapa de fondo abombada.
El aro superior, normal respecto al mango.
Tapas con bordes salientes.
Sin trastes y con clavijero en caracol.
Oídos en forma de f.
4 cuerdas (antiguamente 3).

Violas
"da gamba"
(Violas)

Aros altos (3 piezas).
Sonido dulce y tono apagado.
Unidos en arista, sin violencia.
Tapa de fondo plana con talud superior.
El aro superior normal respecto al mango.
Tapas sin bordes salientes.
Con trastes y clavijero ornamental.
Oídos en forma de C o de flama.
6 cuerdas (a veces 5 ó 7).

Al principio, tanto la forma de estos instrumentos como sus nombres, no se ajustaban a los tipos que encontramos ya definidos en la segunda mitad del s. XVI. Vemos así cómo en Italia, a las violas "grandes" (de gamba), que tenían trastes como el laúd, se las llamó *violoni*, y a las "pequeñas" (de braccio), *viole* o *violette*; en su obra *Scintille musica* (a. 1533), G. M. Lafranco las llama *Violette d'arco senza tasti*, o bien *violette da braccio*; asimismo, Silvestro Ganassi del Fontego en su *Regula Rubertina* (a. 1542-43) nombra a las violas pequeñas *violette senza tasti*, mientras que a las grandes las llama *viola d'arco tastada* o bien *violone d'arco da tasti*.

En cuanto a los tratadistas alemanes, tanto M. Agrícola en su *Musica instrumentalis deudsch* (1528) como Hans Gerle en su *Musica Teusch...* (1532) llaman a las violas grandes y pequeñas *grosse geigen* y *kleine geigen*, respectivamente. En España se adoptó la terminología italiana, y así a las violas o vihuelas grandes se las llamó *violones* (con 6 cuerdas y trastes) y a las pequeñas, *violetas* o *vihuelas bastardas* (con 3 ó 4 cuerdas y sin trastes).

No obstante, al entrar en la segunda mitad del siglo, aparecen otros instrumentos todavía mayores en ambas familias de violas: los pequeños bajos (*violoncello*, etc.) y los grandes bajos y sub-bajos; desde entonces fueron, pues, estos últimos los que adoptaron

el nombre de *violones* y *contrabajos*. También en esta segunda mitad del s. xvi se amplían ambas familias de violas hacia la región aguda con instrumentos "soprano" y "discante". En Italia durante estos años se prefiere adoptar nuevamente el antiguo y familiar nombre de "viola" para estos nuevos instrumentos de arco, empleándose, pues, desde entonces la definitiva y conocida terminología de *viola da gamba* (vihuela de pierna o de arco) y de *viola de braccio* (vihuela de brazo), reestructurándose a la vez los nombres y tésituras de ambas familias. A pesar de ello, se continuaron empleando a menudo en Castilla los antiguos nombres de Violones y Violetas (ver El Mellopeo y Maestro, de Pedro Cerone, a. 1613).

En cuanto a la antigua *vihuela de péñola*, homologada ya con la guitarra a finales del s. xv, y ambas punteadas con los dedos (a causa de la evolución de la polifonía y el avance en la técnica del laúd), se la llamó *vihuela de mano* desde principios del s. xvi, diferenciándola así de las otras vihuelas de arco y de brazo. En esta época renacentista la *vihuela de mano* y la *guitarra* son prácticamente un mismo instrumento, si bien más completo de técnica y recursos musicales la Vihuela (con 6 órdenes de cuerdas) frente a la guitarra (con 4 órdenes de cuerdas), instrumento éste más sencillo y popular. Resulta casi innecesario recordar que en el último tercio del s. xvi se fundieron definitivamente ambos instrumentos (mejor diríamos sus nombres) en la llamada *guitarra española* (con 5 órdenes de cuerdas), iniciándose con ello el fin del reinado de las vihuelas, que en el s. xviii estarán totalmente reemplazadas por los Violines y guitarras.

Con el fin de aclarar y resumir cuanto acabamos de exponer sobre la evolución de las vihuelas y sus respectivos nombres, consideramos puede servir de complemento y ayudar a la comprensión el cuadro siguiente:

Edad Media	Renacimiento		Barroco
2.ª m. s. XV	1.ª m. s. XVI	2.ª m. s. XVI	1.ª m. s. XVII
		<i>Liras modernas</i>	
<i>Vihuela de arco (Fidula)</i> (con o sin bordones libres)	de tamaño normal	* <i>Lira de arco</i> (7 cuerdas sin trastes) ↓ * Alto Tenor * Bajo	= Alto (Lira de brazo o Cítara) = Tenor (Lira archiviolada) = Bajo (Archiviuhuela de Lira) } <i>Familia de las Liras</i> (extinguida en 1650)
		* <i>Violeta o via. bastarda</i> (3 cuerdas sin trastes) ↓ * Alto Tenor * Bajo	} <i>Familia de los Violines</i>
		<i>Vihuelas de brazo</i>	
		* Soprano (Pequeño violín) = Alto (Violín) = Alto Tenor (Viola) = Tenor (Violín Tenor) * Bajo de viola (Violoncello) * Violón (Violón) * Contra-violón (Violón)	
		<i>Vihuelas de arco</i>	
	de tamaño grande	* <i>Violón</i> (6 cuerdas con trastes) ↓ * Alto Tenor * Bajo	} <i>Violones y Contrabajos</i>
		* Sub-bajo (de Vihuela de arco) * Gran bajo (» » » ») * Pequeño bajo (» » » ») = Tenor (» » » ») = Alto (» » » ») = Soprano (» » » ») * Discante (» » » »)	} <i>Familia de las Violas</i>
<i>Vihuela de péñola</i> ya homologada con la <i>Guitarra</i>	de tamaños varios	* <i>Vihuela de mano</i> (6 órdenes de cuerdas) * <i>Guitarra (sin plectro)</i> (4 órdenes de cuerdas)	= <i>Guitarra española</i> (5 órdenes de cuerdas) = <i>Guitarra Española</i> (fondo plano) * <i>Guitarra Toscana</i> (fondo abombado)

* = Aparición