

VENEGAS, CABEZÓN Y LA MÚSICA “PARA TECLA, HARPA Y VIHUELA”

JOHN GRIFFITHS

Universidad de Melbourne

ABSTRACT: Is it mere coincidence that the two Spanish keyboard anthologies published in the sixteenth century declare themselves to be “for keyboard, harp and vihuela”? To what extent can it be argued that the works they contain represent a homogenous tradition shared between the players of the different instruments mentioned? The aim of this paper is to scrutinise these questions from various angles.

The publication history of the books of Venegas de Henestrosa (1557) and Hernando de Cabezón (1578) leads to the conclusion that the term “for keyboard, harp and vihuela” was used in an explicit rather than general sense taking into consideration the book’s contents, its notation, and commercial reasons as well. The tension between the generic and the specific, however, is also at the heart of any consideration of issues of musical style. Even if the players of the time composed in the same genres and utilised a similar musical language, there are idiomatic subtleties and techniques particular to each instrument. In this respect, Venegas’s editorial techniques are highly illustrative. In contrast to the internal factors upon which traditional historical assessments have been based, the social history of Spanish instrumental music offers another means of achieving a deeper and more balanced appreciation. Contextual studies, whether of the reception of the books in question or a broad range of other factors, is indispensable for understanding the role of polyphonic instruments in the society of the period and in the development of a three-dimensional view of them.

ESTE TIENDE A DESARROLLARSE a base de una de las frases comunes e íntimamente asociadas con la música instrumental española del s. XVI, la que une el título del *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela* (1557) de Venegas de Henestrosa con el del tomo *Obras de Musica para tecla, harpa y vihuela* (1578) de Hernando de Cabezón: la designación por ambos autores de ser su música “para tecla, arpa y vihuela”.¹ A primera vista, se podría suponer que el término indica un repertorio intercambiable entre los diversos instrumentos mencionados, y hasta cierto punto se ha entendido así desde los primeros estudios modernos. Sin embargo, la frase común de ambos títulos apenas ha sido sometida a un estudio cuidadoso para averiguar su procedencia y la extensión de su empleo. Una de las razones de la falta, hasta ahora, de tal estudio, se puede atribuir a la naturaleza de nuestra disciplina la

tendencia a enfocar nuestros estudios desde el punto de vista de uno u otro de los instrumentos incluidos en estos títulos y habitualmente con una mínima interrelación entre ellos. Al leer la literatura musicológica perteneciente a cada instrumento se observa una postura ligeramente diferente: los estudios enfocados desde el punto de vista de los instrumentos de tecla contemplan los libros de Venegas y Cabezón como el núcleo del repertorio renacentista y lo consideran principalmente como música de tecla.² Por otra parte, los estudios sobre la vihuela tienden a citar ambos libros por obligación, habitualmente incluyéndolos como parte del repertorio conservado, pero normalmente sin incluir su repertorio en sus análisis musicales o sus valorizaciones músico-culturales. En cambio, la carencia de repertorio renacentista independientemente compuesto para arpa, junto con la falta de una documentación amplia en cuanto al uso del instrumento en España, son limitaciones naturales a la investigación, y los intérpretes de este instrumento ven en los libros de Venegas y Cabezón un puente que les conecta con la época.³ A pesar de las lagunas en nuestro conocimiento y la divergencia entre las áreas de investigación, se percibe una tendencia –frecuentemente tácita– en nuestra noción de la práctica instrumental de la época, de admitir la posibilidad de un cierto intercambio entre instrumentos polifónicos. Inglés fue quizás el primero en reconocerlo abiertamente en su estudio de Venegas de Henestrosa, atribuyendo a los músicos de tecla una generosidad en el compartir su repertorio no correspondido por los vihuelistas:

En la España del siglo XVI acontece un hecho muy singular: mientras que los vihuelistas únicamente pretenden con sus libros ofrecer un repertorio musical adecuado para tocar en la vihuela, los organistas editaban música para tecla, que a la vez pudiera servir para los otros instrumentos a la sazón más en boga. Nuestros organistas titulaban sus obras “para tecla, arpa y vihuela”. Para mejor comprender su intento, debemos recordar que a la sazón en España eran éstos los tres instrumentos que podían ejecutar el acorde y la música polifónica⁴.

Lo que pretende el presente ensayo es someter los libros de Venegas y Cabezón a una revisión crítica para llegar a una mayor comprensión de su uso del término “para tecla, arpa y vihuela”. El mayor apoyo para la idea de un repertorio compartido entre los diversos instrumentos polifónicos es el carácter abstracto de gran parte de la música, junto con los numerosos rasgos estilísticos comunes entre la música para vihuela y para tecla. Estrechamente relacionados son los procedimientos comunes para la composición extemporánea que enseña la tercera fuente intitulada de forma parecida, el famoso *Libro llamado arte de tañer fantasia assí para tecla como para vihuela, y todo instrumento en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces y a más* (1565) de Tomás de Santa

María.⁵ Sin embargo, lo que aquí afirmamos es que el término “para tecla, arpa y vihuela” es producto de unas circunstancias concretas y singulares, lo cual pone en duda su validez como término universal. La lectura del prólogo del libro de Venegas que presentamos a continuación indica que su uso del término corresponde más con la procedencia de las obras que los instrumentos a que fueran destinadas. De forma parecida, el prólogo del libro de Cabezón y el contrato que hizo para su impresión muestran que su empleo del término se debe directamente a Venegas en vez de la existencia de una práctica universal de intercambio de repertorio entre los diversos instrumentos polifónicos. El punto de partida para nuestras indagaciones son los nuevos sistemas de notación para instrumentos polifónicos del s. XVI, y la divulgación del repertorio instrumental en libros impresos.

Al llegar a la década de la publicación del *Libro de cifra nueva* de Venegas, la escritura en cifra para instrumentos de cuerda pulsada se encontraba en un estado estable, mucho más que la notación para instrumentos de tecla, tanto en España como en los demás países europeos. Las distintas formas de las tablaturas para laúd habían conseguido una amplia aceptación, y solamente existían pequeñas diferencias entre variantes regionales o individuales de los tres sistemas principales, el hispano-italiano, el anglo-francés, y el alemán. En cambio, la forma de fijar en papel la música para instrumentos de tecla era muchísimo más variada durante las primeras décadas del s. XVI, desde las tablaturas anglo-alemanas hasta las diversas formas de partituras mensurales y variantes híbridas. El desarrollo de una notación específica para instrumentos de tecla en España contó con un periodo de experimentación y la coexistencia durante un tiempo de numerosas variantes. Bermudo habla de tres prácticas: 1) “teniendo el libro de canto de órgano delante” lo cual describe como “muy trabajosa, porque llevan mucha cuenta mirando todas las voces”; 2) copiando la polifonía en partitura, lo que él describe como “virgular el canto de órgano” y ejemplifica en el fol. 83; y 3) utilizando la cifra.⁶ Judd asocia cada sistema con el nivel y experiencia de los tañedores, desde los más hábiles hasta los principiantes y, a base de su detallado estudio de las fuentes, opina que la segunda de estas posibilidades fuera la más común y por esta razón no precisaba una detallada exposición en el libro del teórico.⁷ El mismo Venegas también incluye un ejemplo de nueve compases en partitura con la cifra debajo en sus aclaraciones “Para sacar el canto de órgano en esta cifra”, igualmente como si fuera un formato conocido y sin precisar ninguna explicación.⁸

Aunque desconozcamos el proceso exacto del desarrollo de la cifra para tecla, el sistema parece ser el resultado de la combinación de elementos del sistema alemán con la cifra para vihuela. Dos años antes de la publicación

del *Libro de cifra nueva*, Bermudo explica la existencia de múltiples variantes de notación para tecla en España, y el *Arte novamente inventada pera [sic] aprender a tanger* (Lisboa, 1540) de Gonzalo de Baena con su propia cifra rudimentaria basada en las letras del abecedario –como la tablatura alemana– la cual llevaba diecisiete años en circulación en la Península.⁹ Según Bermudo, las diversas formas de tablatura, algunas basadas en cifras y otras en letras, eran todas:

...las mismas, sino que las visten de otra librea. Yo pongo cifras de guarismo, según que en la vihuela se usa, y ellos ponen las letras que usa la Música. Como no es artificio nuevo cifrar con letras de guarismo: ni lo sería cifrar con letras de cuenta llana, ni con letras musicales.¹⁰

El sistema que muestra Bermudo en su tratado y que se explica a través de un grabado de un teclado, es un sistema incómodo que emplea los números del 1 al 42 para representar las notas, una cifra para cada tecla, bien sea natural o cromática.¹¹ Otra de sus descripciones corresponde con el sistema que utiliza Gonzalo de Baena, el de “las letras que usa la música”, las que se usaban en la tablatura alemana y todavía se usan en los países anglosajones para designar las notas musicales.

El *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa vió la luz en medio de este periodo de experimentación. La gran novedad que anuncia en su libro es precisamente su nueva forma de escritura. A pesar del entusiasmo del propio autor en cuanto a su nuevo sistema, hay que entender el grado de novedad del libro de Venegas dentro del contexto que acabamos de perfilar. Aparece su libro en un momento fluido en que ningún sistema había logrado una aceptación general, y la novedad de Venegas no es en realidad tan grande como habríamos supuesto antes del redescubrimiento del libro de Baena y sin que tuviéramos el testimonio de Bermudo. Hasta el punto que lo podemos juzgar, es principalmente el empleo de las cifras 1 a 7 (*fa a sol*), repetidas de octava en octava con puntillos antes o detrás de las cifras para indicar la octava –grave, normal, o aguda– a que pertenecían. Aunque lo hiciera con letras en vez de cifras, este método de señalar las octavas es también casi el mismo sistema que utiliza Gonzalo de Baena, y mientras la publicación portuguesa de este autor emplea un sistema gráfico de indicaciones rítmicas, la cifra de Venegas no lleva indicaciones, sino que funciona conforme a las indicaciones de Bermudo:

Los que sobre las cifras quisieren poner puntos, o algunas otras señales que digan el valor de las cifras: pueden lo hacer imitando a las cifras de la vihuela. Si para hiciese cifras: no pornia tantas señales porque me parece

gran pesadumbre poner señales sin necesidad. Si mirar se quiere con buen entendimiento pocas veces hay necesidad de señales. Si entre virgula y virgula veo un golpe en lo cifrado entenderé ser semibreve, si dos ser mínimas, si ser cuatro ser seminimas...¹²

Para avanzar nuestro argumento, hay que situar el *Libro de cifra nueva* dentro del más ambicioso proyecto que plantea Venegas en su “Prólogo y argumento”. Según el autor, el libro editado fue solamente el primero de una serie de siete que era su intención publicar. Los demás tomos comprenderían: (lib. 2) entradas de versos, himnos y tientos, (lib. 3) himnos de maitines y ensaladas, (lib. 4) misas, (lib. 5) obras de 7 a 14 voces de Crecquillon y Phinot y otros “graves componedores”, (lib. 6) canciones a 4, 5 y 6 voces, (lib. 7) obras glosadas y cosas para discantar.¹³ La justificación del proyecto se explica en términos de la necesidad de proporcionar a los músicos un repertorio apropiado para el uso litúrgico, reconociendo la música como un “medio muy conveniente para la oración, y para levantar el espíritu a aquel componedor, que todo lo criado ordenó en concordancia y música” pero destacando, respecto a la música en las iglesias la “falta de tañedores de tecla con que se quiere solemnizar”.¹⁴ Continúa agregando:

Y por el escrúpulo de no enterrar este poco de talento que Dios me dio de música: me pareció publicar esta manera de cantar y tañer recogiendo muchas obras de diversos autores, así de tecla como de vihuela: y componedores: de los cuales tenía escogidas y cifradas tantas obras.

Esta frase es sobradamente significativa dado que el órgano era el único de los instrumentos de “tecla, arpa, y vihuela” que participaba en la celebración del culto. No cabe duda que la inclusión del arpa y de la vihuela en su título es de una importancia secundaria y, en el caso de la vihuela, principalmente debido a la adaptación de obras para vihuela a su cifra nueva.¹⁵

La carencia de tañedores señalada por Venegas va de la mano de la falta de una notación fácil y accesible. Sin una notación de esta índole, el aprendizaje de obras polifónicas seguramente era un trabajo árduo. Sin una partitura, los tañedores habrían tenido que aprender la música de memoria, voz por voz. La facilidad de tocar las mismas obras desde la cifra de Venegas es apenas comparable, y es la probable razón que le causa anticipar la envidia y los recelos de tañedores que habían dedicados años de sus vidas a memorizar todas las obras de su repertorio, frente a una generación de jóvenes capaces de tocar las mismas piezas casi a primera vista a través de la nuevamente inventada cifra. En las palabras que dirige a sus lectores, Venegas expresa su desconfianza:

Aunque por ser cosa nueva esta cifra, será agradable (muy amado lector), no dejo de temer que la gran facilidad que tiene, será causa, para que los mejores músicos la calumnién y tengan en poco, porque como ellos gastaron tanto tiempo, y pasaron tanto trabajo en alcanzar lo que saben, y vean que por esta vía, se ataja mucho camino: se les ha desabrido la manera de este guisado especialmente a los que están faltos de caridad del aprovechamiento de sus prójimos: lo cual, demás de ser contra la ley de Dios, es contrario a lo que ellos pretenden...¹⁶

Si bien estos pasajes indican una orientación plenamente hacia los instrumentos de tecla, las explicaciones de Venegas de cómo transcribir música escrita en cifra de vihuela a su cifra nueva lo confirma. En el epígrafe de su prólogo intitulado "Para pasar la cifra antigua de la vihuela a esta", el autor llama la atención a la cantidad, calidad y variedad de música ya publicada para vihuela, empleando este último término en su acepción más amplia, refiriéndose tanto al laúd – que en otro epígrafe denomina la "vihuela de Flandes"– como a la vihuela española:

Atentos a los muchos y eminentes músicos que hay de vihuela, así extranjeros como españoles de diferentes aires y maneras de tañer, me pareció que sería bien abrir a los músicos de tecla y arpa la puerta de toda la música de vihuela que hay impresa de cifra en esta declaración: la cual quería que fuese a todos tan agradable, como a mí me ha sido trabajosa; si a alguno le pareciere oscura con la vihuela que se pone abajo le será clara¹⁷.

El método que describe es fácil, y aunque su argumento solamente se refiere a la disponibilidad de música en cifra para vihuela y laúd, tácitamente reconoce la escasez de música para instrumentos de tecla. Según las ediciones conservadas, hasta la publicación del *Libro de cifra nueva* en 1557 ya se habían publicado unos ochenta y cinco tomos para instrumentos de cuerda pulsada, mientras el número correspondiente de ediciones para tecla no pasaba de una veintena.¹⁸ En el mismo periodo y en todo el siglo XVI no se conoce ninguna edición dedicada exclusivamente al arpa y, de hecho, la única obra que se conserva primariamente para el instrumento es el breve tiento que incluye Mudarra al final de su libro de vihuela más que nada para mostrar la nueva forma de cifra que él había inventado para el instrumento.¹⁹ Es de suponer que Venegas nombra al arpa junto con la tecla en este pasaje en reconocimiento de la idoneidad de su cifra para este instrumento, al disponer también de cuerdas individuales para cada nota.

En todo el prólogo de Venegas, los pasajes que hemos citado son los únicos que se refieren a los instrumentistas destinatarios del libro. No hace ningún otro comentario sobre su supuesto deseo de ver el libro cumpliendo una

función universal para “tecla, arpa y vihuela”, aunque al dedicar apartados específicamente a la técnica de cada instrumento no cabe duda que formaba parte de su intención, aunque quizás en menor grado, y también pensando en fines comerciales. Sin embargo, aunque su cifra funcionase perfectamente para los instrumentos de tecla y el arpa, nunca lograría reemplazar la notación sumamente práctica y ampliamente difundida para laúd y vihuela.²⁰

Aunque fuesen objetivos secundarios, las explicaciones que Venegas dedica a la técnica del arpa y de la vihuela reflejan un íntimo conocimiento de estos instrumentos que no podemos descartar como superficial, y los trata con debida seriedad. Junto con sus instrucciones para tocar los instrumentos de tecla, siguen en su prólogo a sus aclaraciones de los rudimentos de canto de órgano, los tonos, y su propio sistema de cifra. En cuanto a la vihuela, es evidente que entendía bien la práctica flexible de poner la música en el instrumento según su interválica en vez una afinación fija, pero lo más notable es su sensibilidad hacia los tipos de texturas que resultan difíciles o imposibles en ella:

Y antes que comience a poner la obra, tantee lo que sube o baja, porque hay muchas obras que no caben en la vihuela, y mire si la disminución que tiene es dificultosa de sextas o decenas, subientes o descendientes de corcheas o semicorcheas porque no las podrá tañer, aunque tenga buenas manos: porque así como la vihuela es instrumento más perfecto que la arpa y tecla, así es más dificultosa. Y porque es muy necesario saber por qué partes va esta cifra en cada uno de los tres instrumentos, me pareció ponerlos aquí, señalando en qué tecla ha de ir cada cifra, y en que cuerda de la arpa, y en que traste en la vihuela, aunque en la vihuela no estarán siempre en un lugar las cifras, sino algunas veces más bajas, otras más altas conforme a la obra.²¹

En los trastes de la vihuela en el grabado que figura en el folio 10v, una vihuela en mi, dibuja las notas usando las cifras de su propio sistema. El dibujo sirve para ayudar al músico de tecla a entender las obras escritas en cifra de vihuela, aunque vaya claramente dirigida a los vihuelistas:

La manera que ha de tener para tañer esta cifra en la vihuela es que tenga bien en la memoria por donde van los siete [puntos] graves y agudos, etc., y en qué cuerda y trastes está cada uno dellos, especialmente el uno y cinco agudos, que son las claves de ffaut y de csolfaut, y sepa bien los unisonus en lleno, que están a seis trastes una cuerda de otra, salvo la cuarta de la tercera, que es un traste menos...²²

El repertorio que incluye Venegas es otro factor determinante en la consideración del uso de su libro y los instrumentos. La antología abarca todos los géneros de la época, así como arreglos de polifonía vocal, fantasías y tientos,

diferencias, danzas, y música litúrgica. Las dos categorías más numerosas son las de obras abstractas (fantasías y tientos) y las litúrgicas (salmos, himnos, versos, y fabordones). Hay casi una cincuentena de cada una. Las últimas son sobre todo para organistas ya que la vihuela y el arpa no participaban en el culto durante la época. Del total de 138 obras, no hay evidencia de obras escritas originalmente para arpa, pero las dieciocho fantasías y los dos fabordones “de vihuela”, son versiones de obras de Francesco da Milano, Luis de Narváez, Alonso de Mudarra, y Enríquez de Valderrábano.²³ Como ha mostrado Ward, Venegas no simplemente transcribe las obras de una notación a otra, más bien las modifica de diferentes maneras: añade glosas, combina partes de piezas diferentes en una sola, intercala música nuevamente compuesta, o quita compases de las obras sin aparente consideración de la integridad de sus modelos.²⁴ Son modificaciones realizadas por un organista, y dificultan si no imposibilitan su interpretación en el instrumento para el que fueron concebidas. Sus versiones frecuentemente exceden el ámbito de la vihuela común de seis órdenes, o incluyen acordes y progresiones imposibles de digitar sin omisiones. El hecho de que estos arreglos de música para vihuela contradigan lo que muestra entender tan perfectamente respecto a la naturaleza de la vihuela, no es más que otra afirmación de la orientación de su antología hacia los instrumentos de tecla.

Dentro de la consideración de las razones por haber designado su libro “para tecla, arpa y vihuela”, deberíamos considerar las comerciales ya que sin una amplia difusión de su edición, Venegas no alcanzaría a realizar los demás tomos anunciados en su prólogo. El caso no es directamente paralelo a las prácticas francesas e italianas de anunciar en las portadas la posibilidad de interpretación instrumental de las obras de sus libros de polifonía vocal,²⁵ pero el deseo de asegurar la venta de una buena parte de la tirada es naturalmente comparable y la evidencia – y su falta – es sugestiva. En primer lugar, su mercado eran los organistas eclesiásticos o los que pretendían serlo, pero la venta del libro a un buen porcentaje de ellos no representaría en sí una amplia difusión. La carencia de información sobre la magnitud de la práctica doméstica del monacordio y otros instrumentos de tecla limita nuestra capacidad de estimar la demás posibilidades dentro de tañedores de estos instrumentos, y el aumento que representaría la inclusión de vihuelistas y arpistas podría ser significativo. La evidencia más informativa sobre esta situación indica las dificultades de vender ediciones de música para tecla en España, la que se refiere a las *Obras de música* de Hernando de Cabezón. Según los documentos recopilados por Pérez Pastor, solamente tres años después de la edición del libro, Cabezón vendió los dos tercios de la tirada que todavía le quedaban – 800 de los 1200 ejemplares – al librero Blas de Robles por

un precio no muy ventajoso y con plazos que corresponden a una venta anual de solamente 100 ejemplares.²⁶

Las observaciones de los párrafos anteriores nos permiten resumir algunos de los elementos que nos ayudan a entender la evolución del *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa. Inventa o codifica un sistema de notación para los instrumentos de tecla, que él simplemente llama “cifra nueva” y lo usa para cifrar las muchas obras que había recopilado para una proyectada serie de siete libros, principalmente para un uso litúrgico. Con el deseo de incrementar la utilidad de su libro y reconociendo la facilidad con que se puede emplear su notación en el arpa, lo añade a los instrumentos que incluye su libro. Ocurre algo parecido con la vihuela, pero este instrumento se incluye principalmente por la selección de obras para laúd y vihuela que transcribe para “abrir las puertas” a los tañedores de instrumentos de tecla. En algún momento se da cuenta de la posibilidad que el proceso de transcribir de la cifra de vihuela a su cifra nueva se puede hacer al revés, y por ende, de la posible utilización de su notación por músicos de cuerda pulsada. El resultado de todo esto es un título que anuncia un libro de música “para tecla, arpa y vihuela”. Tiene poco que ver con una práctica extendida de intercambio entre instrumentos, una práctica que no reconoce en momento alguno.

Si realmente existiera una supuesta práctica de intercambio entre instrumentos polifónicos en el s. XVI, el término acuñado por Venegas seguramente aparecería en otras fuentes documentales que serían testimonio de que formaba parte de un lenguaje común y corriente. Hasta ahora desconocemos ninguna otra fuente aparte de las que ya hemos señalado. En el caso del *Arte de tañer fantasía*, el uso de Santa María está claro y corresponde al contenido de su publicación. De los dos libros de su tratado, el primero se dedica exclusivamente a la técnica de los instrumentos de tecla, mientras el segundo es un tratado teórico de improvisación polifónica que realmente sirve “así para tecla como para vihuela, y todo instrumento [polifónico]”, una indicación de la semejanza estilística de toda la música instrumental, pero no de un intercambio de repertorio. No obstante, es el libro de Hernando de Cabezón el que más tiene que ver con la creación del mito. En cambio, lo que aquí proponemos es que la similitud entre los títulos de ambos libros no corresponde con la supuesta tradición que Anglés y otros han insinuado, sino con la meditada imitación del libro de Venegas por parte de Cabezón.

El libro que Hernando de Cabezón edita bajo el título de *Obras de música* comprende 129 piezas sistemáticamente organizadas por géneros, casi igual al contenido y orden de la proyectada serie de Venegas que hemos citado –con la excepción de los tientos–: obras a dos y tres voces para principiantes, versos,

fabordones, himnos, versos de Magnificat, Kyries, tientos, arreglos de polifonía vocal, y discantes o variaciones.²⁷ Son todas obras de Antonio de Cabezón aparte de una de su hermano Juan, y cinco del mismo Hernando.²⁸ En el prólogo, Hernando explica que no son las mejores de su padre, sino las que usaba para enseñar a sus alumnos. Escribe que “lo que en este libro va... no son más que las lecciones que él [Antonio] daba a sus discípulos, las cuales no eran conformes a lo que sabía el maestro”.²⁹

No hay que pasar más de dos hojas del libro para descubrir una anomalía curiosa y de posible relevancia a nuestro argumento. Según la licencia para su publicación, otorgada el 21 de septiembre de 1575 por Felipe II y reproducida en la edición impresa, el libro presentado al consejo real no se llamaba *Obras de música* sino *Compendio de música*:

El Rey. Por quanto por parte de vos Hernando de Cabezón, músico de nuestra cámara y capilla, nos fue hecha relación diciendo que Antonio de Cabezón, vuestro padre, había hecho y ordenado un libro intitulado Compendio de música, el cual servía par tecla vihuela y arpa y vos le habiades recopilado y puesto en cifra...³⁰

Esta observación, leída en conjunto con documentos posteriores, nos obliga a cuestionar si Cabezón solamente modificó el título, o si se trata de dos libros diferentes. Las estipulaciones de la misma licencia implicarían que esta segunda posibilidad fuese menos probable ya que, según las normas legales de la época, Hernando estaba obligado a imprimir el libro conforme con el manuscrito original visto por el Consejo Real. Expresamente se decreta que:

...todas las veces que se hubiere de imprimir el dicho libro durante el tiempo de los dichos diez años [de privilegio] se traiga al nuestro consejo juntamente con el original que en él fue visto, que va rubricada cada plana y firmado al fin por Alfonso de Vallejo, nuestro escribano de cámara...³¹

Si únicamente se tratara de un cambio de título, podríamos considerar sus posibles razones, pero es la existencia de otros dos documentos referentes a los manuscritos musicales pertenecientes a Hernando de Cabezón lo que frustra la tarea, disminuye la certeza de que fuese lo ocurrido, y pone en duda si se trata de la misma antología musical. El más tardío de estos documentos, el inventario de sus bienes realizado después de su defunción en octubre de 1602, registra un “libro de mano de música y cifra, intitulado Compendio de música de Hernando de Cabezón, que se pretende se ha de imprimir”³², posiblemente uno de los mismos manuscritos citados en su testamento dictado en Madrid el 30 de octubre 1598:

Por quanto de los trabajos del dicho mi padre e míos, tengo hechos dos libros de música puestos en cifra, los cuales son de grandísima utilidad para la republica, y están para se poder imprimir, suplico a su majestad sea servido de mandar que se impriman pues es cosa tan útil para toda la cristiandad.³³

Aún suponiendo que uno de estos últimos dos libros fuera el sobredicho *Compendio*, es imposible averiguar si éste es el mismo que Cabezón presentó al Consejo Real en 1575, o una reutilización del título en una recopilación posterior. En efecto, no sabemos si los manuscritos preparados por Hernando de Cabezón durante su vida eran dos o tres. En el caso de que el *Compendio* citado en el inventario fuera el mismo que se publicó bajo el nombre de *Obras de música*, habría que preguntar si la razón por el cambio de título tuviera que ver con un deseo de identificarse más con el de Venegas de Henestrosa, empleando la frase “para tecla, arpa y vihuela” y, a la vez, sustituyendo el vocablo “compendio” que recuerda más a un libro teórico que a una antología de obras musicales.

El contrato firmado entre Hernando de Cabezón y el impresor madrileño Francisco Sánchez el 29 de mayo de 1576 establece una clara relación entre los libros de Venegas y Cabezón.³⁴ Confirma que Hernando de Cabezón empleó el libro de Venegas como modelo y lo imitó directamente en cuanto a varios aspectos de su formato. En vez de las cláusulas habituales que obligaban al autor a corregir las pruebas y firmar cada hoja como señal de su conformidad con la fidelidad de la impresión, el contrato entre Cabezón y Sánchez, incluye el requisito de que Sánchez lo imprima “...conforme al original... sin quitar ni añadir en los puntos, reglas, espacios y compases ni contrapunto del dicho libro cosa alguna de como consta en el dicho original.” En varias cláusulas, cita directamente al libro de Venegas, especificando, por ejemplo:

Que los números y letra de los dichos libros han de ser del tamaño, suerte y forma de la en que está impreso un libro de Hinestrossa de tecla y vihuela impreso en Alcalá, que queda en poder del dicho Hernando de Cabezón firmado del dicho Francisco Sánchez.³⁴

En efecto, Cabezón le ofrece a Francisco Sánchez un modelo para orientarle en su primera obra musical. A través del contrato se entiende que Cabezón debía enseñarle un ejemplar del libro de Venegas, y después de estudiarlo Sánchez lo devolvió a Cabezón firmado, testimonio de haberlo visto y de haber entendido las especificaciones de su cliente. Más adelante en el contrato, Cabezón matiza lo sobredicho y especifica:

Que los números que ha de llevar la dicha impresión en las reglas los ha de hacer fundir el dicho Francisco Sánchez más corpulentos que los que están en el dicho libro de Hinestrossa, de manera que queden más gruesos y cubiertos de tinta que los del dicho libro, y se pueden leer y entender con más claridad.³⁶

Otra referencia al mismo modelo, tal vez menos obvia, está en la cuarta cláusula en la que Cabezón especifica “que dentro del dicho libro... ha de poner dos estampas, una de vihuela y otra de arpa, las cuales ha de buscar o hacer cortar”. Esta cláusula debe referirse a la inclusión de grabados basados en los que figuran en fol. 9 del prólogo de Venegas, los que indican la posición de las cifras en las cuerdas del arpa y los trastes de la vihuela. Aunque esta cláusula no fuese cumplida, lo más probable es que fuese su deseo incluir estos grabados, también inspirados en el libro de Venegas.

Ya establecida la relación directa entre los libros de Venegas y Cabezón, la última cuestión que hay que contemplar es si el libro de las obras de Antonio de Cabezón realmente está pensado exclusivamente para instrumentos de tecla, o si está compuesto de una manera que permite la ejecución de las obras en arpa y vihuela. La respuesta es plenamente negativa: se trata de las obras de un organista, concebidas para tecla y repletas de texturas que precisan ser adaptadas para caber en los demás instrumentos. No podía estar más explícito que en los párrafos que escribe Hernando de Cabezón hacia el final del largo y denso prólogo de su libro. Dentro de una intensa defensa de la música en la que invoca una amplia gama de filosofía antigua y moderna, teología, y leyendas clásicas – plena evidencia de la profundidad de sus conocimientos y creencias musicales – se dedica a la alabanza del órgano, el instrumento por antonomasia:

para que principalmente se endereza esta obra, no metiéndonos a considerar las consonancias y diversidades de voces que en él hay, y otras cosas que en esta razón se pudieran decir, sino otras ventajas que a los demás instrumentos tiene que son manifiestas y claras, y cada uno fácilmente entenderá, aunque no sepa música.... Y como dijimos también que era la música una arte dedicada a Dios y al culto divino, más particularmente que ninguna de las otras, y cuanto era cualificada por este respecto, así es el órgano un instrumento, no solamente más dedicado al culto divino que los otros, pero el que solo entre ellos de tal manera lo es, que no ocupa ni distrae en otra ninguna cosa... Muéstrase también la majestad y señorío deste instrumento en el aparato y servicio que solo él tiene entre todos los demás, y no consentir ser tocado de manos rudas y principiantes ni ejercitarse en él la gramática de enseñar ni la molestia del desprender y estudiar...³⁷

Para estas últimas tareas invoca a los demás instrumentos de tecla, “instrumentos menores a quien tiene cometido esto, que son los que llaman monacordio y clavicordio”. Omite cualquier alusión al arpa o a la vihuela en todo este discurso.

Igual a Venegas, después de su prefacio filosófico, Cabezón ofrece unas explicaciones de digitación para los instrumentos de tecla en un epígrafe encabezado “El orden que se ha de tener para subir y bajar en la tecla” pero, a

diferencia del autor del libro en que se inspiró, no incluye consejos parecidos para los tañedores de arpa y vihuela. Lo único que ofrece al respecto son un par de frases muy superficiales que no muestran la misma comprensión detallada que poseía Venegas de las características de los demás instrumentos a que supuestamente se dedica su libro:

Los que quisieren aprovechar deste libro en la vihuela, tengan cuenta que toparán algunas veces dos voces que van glosando: han de dejar la una, que menos al caso les pareciere hacer, y así se podrán tañer con facilidad todo lo que en este libro va cifrado, y más los que acostumbran tañer en vihuela de siete órdenes. El instrumento del arpa es tan semejable a la tecla que todo lo que en ella se tañe se tañará en el arpa sin mucha dificultad.³⁸

En realidad, para acomodar la música de Cabezón a la vihuela hay que escoger cuidadosamente entre las obras para encontrar las que se pueden modificar sin grandes distorsiones musicales. En este sentido, el comentario de Hernando de Cabezón es más bien optimista que realista, y abundan en sus *Obras de música* las mismas texturas que Venegas aconseja al vihuelista no intentar. Incluso hay muchas obras que resultan imposibles aun en una vihuela de siete órdenes y tocadas por vihuelistas de extraordinaria habilidad. Nuestras conversaciones con arpistas también afirman que el número de obras que se trasladan al arpa sin omisiones o modificaciones es igualmente reducido. Todas estas observaciones refutan cualquier argumento de que el libro de Cabezón sea un intento serio de proporcionar un repertorio para arpa o vihuela. Conducen a la conclusión de que el título del libro de Cabezón procede de su emulación al de Venegas, quizás por querer asociarse con el libro anterior como parte de una misma tradición, si no por las mismas razones comerciales que ya hemos mencionado.

Las presentes indagaciones forman una pequeña parte de un intento de comprender más profundamente la práctica de los instrumentistas del siglo XVI y de alcanzar una historia de la música instrumental fundamentada en la vida musical de la época. En vez de basar la historia en el repertorio conservado y sus fuentes, la intención es situarlos dentro de un amplio contexto socio-histórico. Lo que hemos pretendido es mostrar que el uso del término “para tecla, arpa y vihuela” que aparece en los títulos de las dos principales fuentes españolas de música de tecla, se debe a circunstancias concretas, a nada más que la imitación y emulación del libro de Venegas de Henestrosa por parte de Hernando de Cabezón.

NOTAS

- ¹ Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva para Tecla, Harpa, y Vihuela*, Alcalá de Henares: Joan de Brocar, 1557; edición moderna en Higinio Anglés, *La música en la corte de Carlos V con la transcripción del "Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela" (Alcalá de Henares, 1557) compilado por Luys Venegas de Henestrosa*, 2 vols., Monumentos de la Música Española 2-3 Barcelona: CSIC, 1944; reimp. 1965). Hernando de Cabezón, *Obras de Música para tecla, harpa y vihuela de Antonio de Cabezón, musico de la Camara y Capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor*, Madrid: Francisco Sánchez, 1578, ediciones modernas: Antonio de Cabezón, *Obras de música para tecla, harpa y vihuela... Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*, ed. Felipe Pedrell, revisado por Higinio Anglés, Monumentos de la Música Española 27-29 Barcelona: CSIC, 1966, María A. Ester Sala, ed., *Antonio de Cabezón, Glosados del libro "Obras de música para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón, musico de la Camara y Capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor". Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo* Madrid: Unión Musical Española, 1974.
- ² Entre los estudios sobre la música española de tecla, es especialmente relevante el de Robert Judd "The Use of Notational Formats at the Keyboard: A Study of the Printed Sources of Keyboard Music in Spain and Italy c. 1500- 1700, Selected Manuscript Sources Including Music by Claudio Merulo, and Contemporary Writings Concerning Notations", tesis doctoral, Universidad de Oxford, 1988. En cuanto a los libros de Venegas y Cabezón, para este autor no cabe duda que son principalmente para tecla. Véase vol. 1, pp. 37, 50-51.
- ³ Véase María Rosa Calvo-Manzano, *El Arpa en el Renacimiento Español*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.
- ⁴ Anglés, *La música en la corte de Carlos V*, vol. I, pp. xi-xii.
- ⁵ Tomás de Santa María, *Libro llamado arte de tañer fantasía*, Valladolid, 1565; reimp. Londres: Gregg, 1972.
- ⁶ Juan Bermudo, *Libro llamado declaración de instrumentos musicales...*, Ossuna, 1555; reimp, Kassel: Bärenreiter, 1957, fol. 82v.
- ⁷ Judd, "The Use of Notational Formats...", vol. 1, pp. 27-31.
- ⁸ Venegas, fol. 7v, reproducido en Anglés, *La música en la corte de Carlos V...*, vol. 1, p. 158.
- ⁹ Para un estudio introductorio del libro de Baena, véase Tess Knighton, "A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena's *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, Lisboa 1540): a preliminary report", *Plainsong and Medieval Music* 5, 1996, pp. 81-112.
- ¹⁰ Bermudo, *Declaración...*, fol. 84.
- ¹¹ Bermudo, *Declaración...*, fols. 62 y 83-83v.
- ¹² Bermudo, *Declaración...*, fol. lxxxiv.
- ¹³ Venegas, fol. 3, citado en Anglés, *La música en la corte de Carlos V...*, vol. 1, p. 152.
- ¹⁴ *Ibid.*
- ¹⁵ El estudio fundamental sobre este tema es John Ward, "The Editorial Methods of Venegas de Henestrosa", *Musica Disciplina* 6, 1952, pp. 105-13.
- ¹⁶ Venegas, fol. 2v, citado en Anglés, *La música en la corte de Carlos V...*, vol. 1, p. 150.
- ¹⁷ Venegas, fol. 9v, citado en Anglés, *La música en la corte de Carlos V...*, vol. 1, p. 161.
- ¹⁸ Estas cifras se basan en las ediciones inventariadas en Howard M. Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600: A Bibliography*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 1967 e incluyen las ediciones para laúd, vihuela y guitarra, pero excluyen las reimpresiones y las antologías de canciones con acompañamiento. Las ediciones para tecla incluyen música en todos los formatos corrientes.
- ¹⁹ "Tiento para arpa u órgano", en Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifras para vihuela* Sevilla, 1546; reimp. Monaco: Chanterelle, 1980, lib. 3, fol. 61. Véase la edición de Emilio Pujol, Monumentos de la Música Española 7 (Barcelona: CSIC, 1949), p. 135.
- ²⁰ Aparte del intento de Mudarra de adaptar la cifra de vihuela al arpa ya mencionado, la evidencia más firme de la aceptación y el uso de la cifra de Venegas en el arpa son libros posteriores como *Luz y norte musical* (Madrid, 1677) de Lucas de Ribayaz que emplea una notación casi idéntica a la de Venegas. Véase Lucas Ruiz de Ribayaz, *Luz y Norte Musical*, ed. Rodrigo de Zayas y María Rosa Calvo-Manzano, Opera Omnia: Los guitarristas, Madrid: Editorial Alpuerto, 1982, pp. xi-xiii.
- ²¹ Venegas, fol. 9, citado en Anglés, *La música en la corte de Carlos V...*, vol. 1, p. 160.
- ²² Venegas, fol. 8v, citado en Anglés, *La música en la corte de Carlos V...*, vol. 1, p. 160.

- ²³ Para las concordancias, véase Brown, *Instrumental Music...*, pp. 175-6.
- ²⁴ Véase Ward, "The Editorial Methods..."
- ²⁵ Desde 1533, Attaignant empieza a señalar la posibilidad de tocar sus ediciones de *chansons* en conjuntos de flautas travesas o de pico: *Chansons musicales a quatre parties desquelles les plus convenables a la fleuste dallemant sont signes en la table cy dessoubz escripte par a. et a la fleuste a neuf trous par b...* Paris, 1533. Pocos años después empiezan a publicarse en Italia colecciones de música instrumental "para cantar y tocar" como la de Giuliano Tiburtino, *Fantasia, et recerchari a tre voci, acomodate da cantare et sonare per ogni instrumento*, Venecia, 1549.
- ²⁶ Cristóbal Pérez Pastor, "Escrituras de concierto para imprimir libros", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3ª época, 1, 1897, pp. 363-71.
- ²⁷ Véase Brown, *Instrumental Music...*, pp. 290-4.
- ²⁸ Véase Charles Jacobs, "Cabezón" *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed Emilio Casares Rodicio et al, Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. II, pp. 835-9.
- ²⁹ Cabezón, *Obras*, fol. vi, citado en la edición de Anglés, vol. I, p. 23.
- ³⁰ Cabezón, *Obras*, fol. iiv, citado en la edición de Anglés, vol. I, pp. 13-14.
- ³¹ *Ibid.*
- ³² Pérez Pastor, "Escrituras de concierto...", p. 371.
- ³³ Protocolo de Francisco de la Concha, citado en Pérez Pastor, "Escrituras de concierto...", p. 370.
- ³⁴ El contrato está reproducido en Pérez Pastor, "Escrituras de concierto...", pp. 364-8.
- ³⁵ Pérez Pastor, "Escrituras de concierto...", p. 366.
- ³⁶ *Ibid.*
- ³⁷ Cabezón, *Obras*, fols. v-vv, citado en la edición de Anglés, vol. I, p. 21.
- ³⁸ Cabezón, *Obras*, fol. ixv, citado en la edición de Anglés, vol. I, pp. 27-8.