
La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico

John Griffiths
Universidad de Melbourne. Australia

La presente comunicación ofrece un breve resumen de un trabajo de proporciones mucho más grandes sobre la historia y desarrollo de la fantasía en el repertorio vihuelístico¹. Los propósitos de este estudio han sido principalmente dos: el primero de analizar las fantasías para llegar a una comprensión definitiva del estilo musical de cada compositor, y el segundo, de derivar una historia general del desarrollo del género de la fantasía vihuelística.

De este segundo propósito puede generalizar una historia muy clara. La fantasía nació en el reino de la improvisación. Después se empezó poco a poco a adoptar técnicas basadas en la polifonía vocal, asimilando a la vez la estética de esa polifonía. Con el tiempo llegó a ser una música solamente separable de la polifonía por el instrumento de su ejecución, y la ausencia de un texto. Llegó a su perfección, y poco después se extinguió, su destino y misión cumplidos.

Sobre la definición del término fantasía existe una literatura muy grande, pero dentro de esta literatura no he podido encontrar una definición satisfactoria. La razón es simple: la fantasía representa un proceso en vez de una forma. Es un concepto expansivo que trata de la invención y, por eso, resiste la definición, el repertorio existe en una época cuyos límites estilísticos claramente se puede definir. Para el estudio de este género de composición solamente quiero plantear una idea básica, que la fantasía represente un «motete instrumental». Esto quiere decir que todos los recursos de la polifonía vocal del siglo XVI se ven en las fantasías para vihuela, pero además se encuentran pasajes u obras inspirados directamente por los recursos idiomáticos del instrumento. Así, pues, la norma de la fantasía es el contrapunto imitativo, y las obras están organizadas según el modelo del motete. Se componen de varios episodios o párrafos, cada uno normalmente tratando un solo tema, empleando imitaciones, varios métodos de extensión y culminando en una cadencia que da comienzo al episodio siguiente.

En la discusión siguiente quiero hablar no solamente del repertorio de la fantasía para vihuela, y su estilo musical, sino también de la metodología que he tenido que desarrollar para hacer un estudio comparativo válido, de un repertorio que atraviesa cuarenta años y representa la obra de solamente siete compositores principales. Me veo obligado primeramente a dar un corto resumen de los rasgos principales del repertorio y de las fantasías de cada vihuelista.

¹ Ver Griffiths: *The vihuela fantasia: A comparative study of forms and styles* (tesis doctoral, Monash University, 1983).

En el ejemplo he representado todo el repertorio, sus compositores y su división en nueve categorías básicas.

La tabla muestra las fantasías de cada vihuelista por orden cronológico, sacadas de los libros impresos bien conocidos: *El maestro*, de Luys Milán; *Los seys libros del Delphin*, de Luys de Narváez; los *Tres libros de música*, de Alonso Mudarra; *Silva de sirenas*, de Enríquez de Valderrábano; el *Libro de música*, de Diego Pisador; *Orphenica Lyra*, de Miguel Fuenllana, y *El Parnasso*, de Esteban Daza. Además incluyo las dos fantasías que contiene el manuscrito *Ramillete de flores*, de la Biblioteca Nacional de Madrid, MS 6001. Esta fuente contiene una fantasía por un vihuelista identificado como López, y que creo ser un coetáneo de Narváez. La obra está atribuida a Fabricio, cuya identidad es mucho más probablemente el italiano Fabricio Dentice que Fabrizio Fillimarino, sugerido por Juan José Rey en su valiosa edición del manuscrito². De las categorías, la mayoría de las fantasías, casi el 60 por 100, son principalmente imitativas y politemáticas (ImP), y son las que más se aproximan al estilo contrapuntístico del motete. La mayoría de las fantasías imitativas monotemáticas (ImM) muestran la misma orientación, pero se trata de un solo tema. Las fantasías basadas sobre un tema ostinato (Ost) también tratan de un solo tema principal, pero de una manera distinta. Las fantasías parodias (Par) son las que están construidas sobre material prestado de obras vocales o instrumentales de otros autores. En estas fantasías predomina el estilo imitativo. Una pequeña proporción del repertorio se dedica a polifonía libre, o sea, no imitativa (nIm). Hay algunas obras que alternan este estilo con pasajes de imitación (nIm + Im). Composiciones de una inspiración principalmente idiomática (Id) están basadas sobre escalas, acordes, secuencias y otros recursos. Otras obras reúnen pasajes en dos estilos, idiomáticos e imitativos (Id + Im), o idiomáticos y no imitativos (Id + nIm).

Ejemplo 1

Los compositores y categorías de las fantasías de vihuela

	Milán (1536)	Narváez (1538)	Mudarra (1546)	Valderrábano (1547)	Pisador (1552)	Fuenllana (1554)	Daza (1576)	Ramillete (MS1593)	TOTAL	%
ImP	30	10	15	4	7	43	18	2	129	59
ImM	—	2	—	—	10	3	—	—	15	7
Ost	—	—	2	—	4	1	—	—	7	3
Par	1	1	—	19	—	2	—	—	23	11
nIm	—	1	—	4	3	1	—	—	9	4
nIm + Im	—	—	3	6	2	—	—	—	11	5
Id	9	—	4	—	—	—	—	—	13	6
Id + Im	3	—	1	—	—	1	4	—	9	4
Id + nIm	1	—	2	—	—	—	—	—	3	1
TOTAL	44	14	27	33	26	51	22	2	219	
%	20	7	12	15	12	23	10	1		100

² Juan José Rey: *Ramillete de flores: Colección inédita de piezas para vihuela (1593)* (Madrid, Alpuerto, 1975).

La música del primer vihuelista Luis Milán nos indica claramente una tradición bien madura, y su obra representa la conclusión de una primera etapa del desarrollo de la fantasía. Fue un improvisador que nos legó sus fantasías en forma escrita, quizá queriendo formalizar y compartir sus propias improvisaciones a través de la nueva invención de la tablatura. Su formación en una tradición improvisatoria se manifiesta de varias maneras: por la construcción muy fragmentada de sus obras, que contienen a veces hasta 20 episodios cortos, pero que mantienen una coherencia extraordinaria, y entre otras razones, por la reaparición en muchas fantasías de células melódicas y la incorporación de pasajes enteros en más de una sola fantasía. Para organizar su material Milán muestra ciertas tendencias principales: emplea distintos recursos que caracterizan sus episodios iniciales, centrales y finales. Los pasajes iniciales son los que más parecen polifonía vocal, aunque normalmente no es nada más que una impresión. Para los episodios centrales emplea temas cortos, tratándolos frecuentemente como bloques, repitiéndolos en su textura completa en varias transportaciones, dando la impresión otra vez de una construcción realmente polifónica. Normalmente termina sus fantasías sencillamente repitiendo el último episodio.

Las fantasías de Narváez representan el comienzo de una nueva generación más cosmopolita, reflejando las mismas tendencias que se ven en la música contemporánea italiana para laúd. Su estilo es mucho más polifónico y las obras están concebidas en un estilo más racionalizado y arquitectónico.

Sus fantasías muestran una transparencia extraordinaria de textura, debido a su tendencia a escribir pasajes en dos o tres voces a la vez, dentro de obras concebidas a 4. La distribución de materiales, en tanto que es posible generalizar, se parece a la de Milán por su larga exposición, una extensión a través de motivos más cortos y conclusiones empleando una repetición sustancial. Su polifonía, por otro lado, es muy diestra, tanto en las exposiciones como en las imitaciones y secuencias que caracterizan las continuaciones.

Entre todos los vihuelistas, son Narváez y Mudarra quienes más se parecen el uno al otro. Hay pasajes casi imposibles de distinguir. No obstante, hay una diferencia muy destacada que se ve más claramente en los períodos de extensión en las fantasías de cada compositor. Mientras Narváez se caracteriza como contrapuntista consumado, Mudarra emplea polifonía no imitativa, revelando su gran capacidad para crear melodías líricas para dar extensión a comienzos regulares imitativos. También la obra de Mudarra se distingue de la de Narváez por el empleo de bases más distintas, por ejemplo sus fantasías idiomáticas «Para desenvolver las manos» y su famosa «Fantasía que contrahaze la harpa», que son las primeras variaciones sobre la folía que se conocen en toda la historia musical instrumental española³.

Enríquez de Valderrábano también pertenece a la misma etapa de la historia de la vihuela, pero su música tiene un carácter muy individual. Mientras se nota una textura semejante a sus coetáneos Mudarra y Narváez, su música es la que más evita los procesos imitativos. Nos muestra en dos fantasías su capacidad de construir polifonía imitativa muy fluida, pero prefiere escribir polifonía libre, generalmente a tres con dos voces procediendo en décimas o sextas paralelas con la otra voz formando un contrapunto. Además se nota la ausencia de cadencias que permite que sus obras desenvuelvan una libre polifonía, empujado en marcha y frenado a sus conclusiones por pequeñas sugerencias imitativas. La otra característica principal de sus fantasías es el gran número, 19 de 33, que parodian obras vocales y laudísticas. Sus procesos son distintos en cada parodia, pero generalmente modifica las obras que cita.

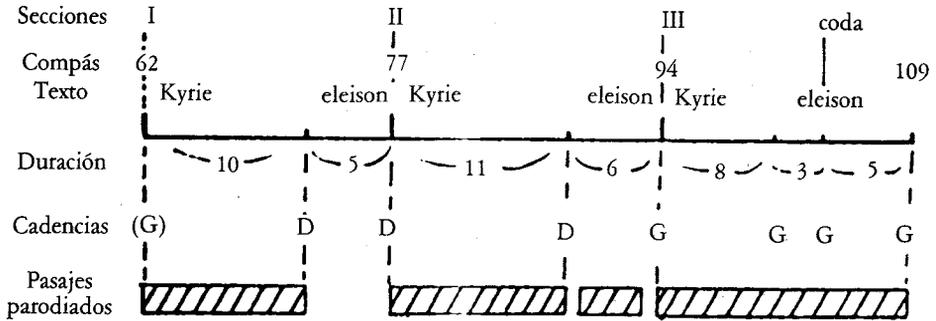
En el ejemplo 2 se ve, por ejemplo, cómo Valderrábano incorporó el *Kyrie segundo*

³ Mi estudio detallado sobre esta fantasía aparecerá en la *Revista de Musicología*, en 1986. El análisis de la obra también se encuentra en la tesis mencionada, pp. 223-29.

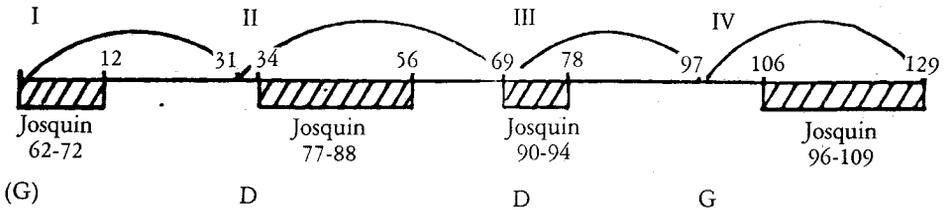
de la *Missa de beata Virgine*, de Josquin, en su *Fantasia 19*⁴. En este caso tomó la mayoría del *Kyrie*, empleándolo para iniciar los primeros tres episodios de su fantasía, y utilizando el fin del *Kyrie* en el mismo lugar de su obra. Musicalmente, ornamenta la polifonía de Josquin ligeramente, y la incorpora de tal manera que el enlace de la música de ambos compositores es imperceptible.

Ejemplo 2

Josquin, *Missa de Beata Virgine*,
«Kyrie II», estructura



Valderrábano, *Fantasia 19*, estructura



No creo que sea casualidad que la obra de Pisador todavía no se haya editado en nuestros tiempos. Fue una aficionado de la vihuela, intelectualmente capaz e inspirado, pero con una enorme falta de técnica en sus métodos de la composición. Mientras manipula sus temas con una destreza increíble y construye formas bien arquitectónicas, fue incapaz de escribir polifonía libre, cadencias y progresiones armónicas interesantes. Es un caso raro, pero, no obstante, por razón de sus intenciones musicales se pueden juzgar sus obras en un contexto histórico. Como los demás autores de su época, pretendía componer obras imitativas, de una polifonía densa, y distribuyendo sus materiales de una manera equilibrada y arquitectónica.

Por su enorme contribución, Miguel Fuenllana es uno de los grandes maestros de la vihuela. No parece digno tratar de sus fantasías en pocas palabras, pero en estas circunstancias es suficiente decir que su música refleja los mismos valores a que pretendía Narváez, pero su estilo musical refleja obras más extendidas, texturas más densas y formas más racionalizadas en su arquitectura que las fantasías de Narváez. El ejemplo 3 presenta, en forma esquemática, la estructura de dos fantasías de Fuenllana⁵. Los arcos re-

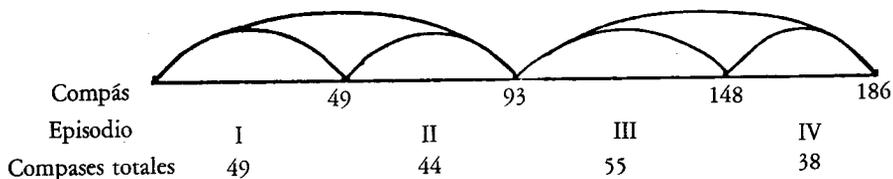
⁴ «El Kyrie de la Missa de Beata Virgine» está publicado en Josquin des Pres, *Werken*, vol. XXX, ed. A. Smijers (Amsterdam, Vereniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis, 1952), pp. 127-28. La «Fantasia 19», de Valderrábano, se encuentre en la edición de *Silva de Sirenas*, por Emilio Pujol, *Monumentos de la música española*, vol. 22 (Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1965).

⁵ Las fantasías están publicadas en Miguel de Fuenllana, *Orphenica Lyra*. Ed. Charles Jacobs (Oxford, OUP, 1978), pp. 143-45 y 232-34.

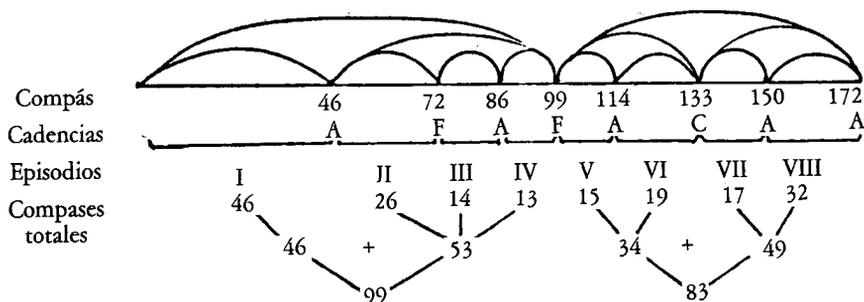
presentan los episodios y agrupaciones de episodios en tiempos más extendidos. La construcción de *Fantasia 13* demuestra una forma claramente arquitectónica, dividiéndose en dos períodos iguales de 93 compases. En *Fantasia 20* vemos una estructura más compleja, dado que contiene ocho episodios. No obstante, estos episodios están reunidos en párrafos más largos, reflejando la misma arquitectura que *Fantasia 13*, aunque no sea tan perfectamente equilibrada.

Ejemplo 3

Fuencollana, *Fantasia 13*, esquema



Fuencollana, *Fantasia 20*, esquema



En las fantasías de Esteban Daza se ve una polifonía clásica, perfectamente escrita, pero en términos más reducidos que Fuencollana. Sus fantasías están concebidas quizás con menos sentido de desarrollo de sus materiales, pero en episodios equilibrados como si fuera el Palestrina de la vihuela.

Metodología comparativa

Si fuera la fantasía una forma determinada como, por ejemplo, la sonata clásica-romántica, sería bastante fácil realizar un estudio comparativo, pero como no existe ningún modelo o arquetipo para la fantasía, tenía que evolucionar a un sistema válido para lograr mis objetivos. Estoy convencido de la validez de este sistema, y seguro que puede ser aplicado a muchos otros casos. Me decidí a tomar la idea de la fantasía siendo un «motete instrumental» como base conceptual y el punto de partida. Primeramente traté de medir cuánto se podía atribuir los rasgos de cada fantasía a la polifonía pura y conceptual, o al otro extremo del instrumentalismo total, tratando de colocar cada fantasía gráficamente como un punto entre los dos extremos. Me di cuenta que no fue un asunto tan fácil, sino que cada fantasía comprende algo de las dos cosas, o sea, que cada fantasía tiene su propio contenido idiomático instrumental y su propia base conceptual. El

próximo paso fue reunir todos los recursos polifónicos e instrumentalistas del repertorio total para construir un sistema válido comparativo. En los ejemplos 4 y 5 se ven los datos compilados para las fantasías de Narváez, que ofrecen un ejemplo del método aplicado a todo el repertorio.

Ejemplo 4
Narváez, procesos polifónicos (concepto)

Fantasía		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
Imitación	≥ 90%															
	80-89%			X						X						
	70-79%													X		
	60-69%		X													
	50-59%	X			X			X			X	X	X			X
	25-49%						X		X							
1-24%																
Polifonía no imitativa	≥ 75%															
	50-74%					X										
	25-49%															
	10-24%	X			X		X	X	X			X	X	X	X	
1-9%		X	X							X						
Cantus firmus con homofonía	≥ 75%															
	50-74%															
	25-49%															
	10-24%															
1-9%						X	X									
Cantus firmus con notas rápidas	≥ 75%															
	50-74%															
	25-49%															
	10-24%						X									
1-9%							X				X		X			
Melodía acompañada (en secuencia)	≥ 75%															
	50-74%															
	25-49%	X							X							X
	10-24%							X		X	X		X			
1-9%		X	X	X		X					X					
Melodía acompañada (libre)	≥ 50%															
	25-49%				X	X										
	10-24%		X	X			X		X		X	X	X			
	1-9%	X						X		X					X	X
Voz sola (secuencias)	≥ 25%															
	10-24%															
	1-9%															
Voz sola (libre)	≥ 25%															
	10-24%															
	1-9%						X									

Ejemplo 5

Narváez, contenido idiomático

Fantasía		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
Densidad de textura	variedad a4-a1															
	> 50% a2		X		X						X	X	X	X		
	> 50% a3	X		X		X	X	X	X	X						X
	> 50% a4															
Homofonía	mucho (> 20%)				X	X	X	X		X						
	algo			X					X		X		X			
	poco	X	X									X		X	X	
Redobles	mucho (> 10%)					X										
	poco	X	X	X	X		X	X					X	X	X	
Melodía acompañada	mucho (> 20%)	X				X	X	X	X		X	X	X			X
	algo		X		X					X					X	
	poco			X												
Arpeggios																
Facilidad de ejecución	extrema facilidad												X		X	
	muy fácil		X							X	X	X		X		
	fácil	X		X				X	X							
	difícil				X	X	X									
Efectividad idiomática	excelente		X							X	X	X		X	X	
	buena	X				X	X	X	X				X			
	media			X	X											
	escasa															

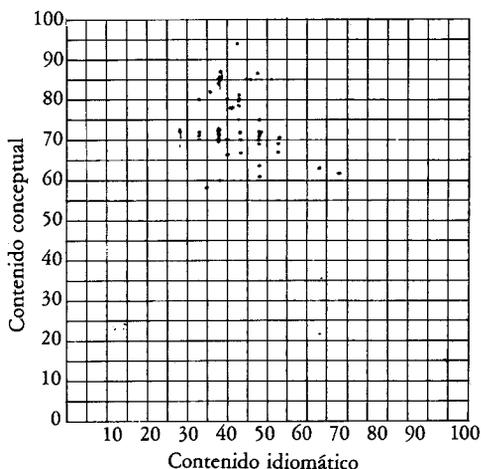
En la columna a la izquierda del ejemplo 4 se ven los recursos conceptuales que se encuentran en el repertorio. A la derecha se ve el porcentaje de cada fantasía dedicado a cada recurso. En el ejemplo 5 se ven varios aspectos del instrumentalismo de cada obra, referidos a la densidad de textura, homofonía, figuraciones entre otros. Las últimas dos categorías toman en cuenta aspectos quizá más subjetivos, pero que forman una parte importante del pensamiento idiomático, y que pueden ser tratados sistemáticamente. La facilidad de ejecución indica un aspecto importante de la orientación instrumental del vihuelista, así como lo que he llamado la efectividad idiomática que pretende evaluar el efecto general en cada fantasía del pensamiento. Quiero destacar, desde un punto de vista metodológico, que las tablas transmiten una enormidad de detalles que indican claramente rasgos estilísticos muy sutiles.

Con datos compilados de esta manera para todo el repertorio construí un sistema estadístico para convertirlos en números, sumándolos para dar dos números como porcentajes que representan el contenido instrumental y polifónico conceptual. Por falta de tiempo no es posible aquí explicar esta conversión más detalladamente.

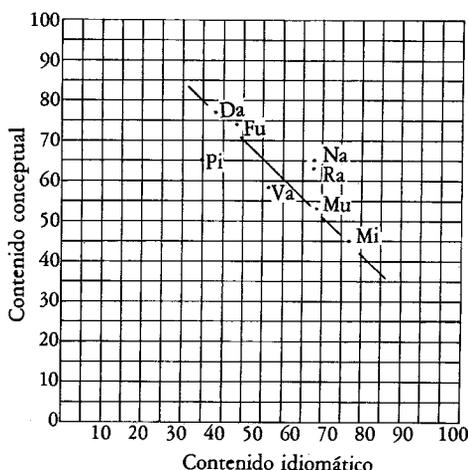
Los dos números de cada obra pueden ser representados en un gráfico de coordenadas. Entonces, un gráfico así puede representar las fantasías de cada compositor, mostrando la orientación general de sus fantasías y la concentración o diversidad de su obra total. En el ejemplo 6 se ve el gráfico que representa las fantasías de Fuenllana, su tendencia más conceptual que idiomática y la concentración de su estilo musical.

Para la comparación final se ve en el ejemplo 7 un gráfico que muestra la obra de cada vihuelista (cuyos apellidos están indicados por las primeras dos letras), representado por un punto sencillo. Representa el término medio de las fantasías de cada compositor,

Ejemplo 6
Fuenllana, gráfico estilístico



Ejemplo 7
Gráfico de términos medios



calculado aritméticamente de los datos que hemos presentado en el ejemplo 6. El gráfico muestra la tendencia histórica de la evolución de la fantasía, el incremento constante del contenido polifónico con la simultánea reducción de la orientación idiomática.

Esta línea histórica representa la conclusión principal de mi estudio. Además, hay que subrayar una segunda conclusión, que es que las fantasías generalmente fueron concebidas de una manera mucho más arquitectónica de lo que se ha podido suponer. Parece natural que los músicos del Renacimiento adoptaran la estética clásica de su época, empleando en su forma artística los mismos fundamentos que los pintores, escultores y arquitectos.

También parece claro que los vihuelistas siguieron independientemente el mismo camino que los laudistas italianos, desarrollando sus fantasías de una manera distinta, pero dentro de la misma estética general.

La evolución de la fantasía de vihuela representa un cambio, tanto de estilo como de estética. La creciente conformidad a las reglas polifónicas fue acompañada por un incremento en su seriedad e intelectualismo, y en un reducido interés en el virtuosismo extravertido.

La decadencia de la vihuela en los últimos años del siglo XVI muestra que los vihuelistas quedaron inadaptados a las nuevas tendencias, no capaces de responder al cambio de clima cultural. La música de vihuela llegó a su cumbre de perfección y de complejidad. La fantasía se convirtió en un género sofisticado, cayendo en el alcance de pocos tañedores. Resistió a la reforma y no fue capaz de responder a nuevas corrientes artísticas. No había para los vihuelistas nada semejante a la canzona italiana para redirigir sus esfuerzos. Al contrario, había una reacción: la tradición cortesana de la vihuela fue reemplazada por la guitarra con su música más popular y rasgueada. Después de una evolución vigorosa, la fantasía alcanzó su perfección, muriendo de conservadurismo, arcaísmo e irrelevancia cultural.

La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico

John Griffiths
Universidad de Melbourne. Australia

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música