

Estudio y recreación de una intabulación glosada para vihuela según la práctica del siglo XVI*

MARCOS CASTRILLO SAMPEDRO

Resumen: Aún hoy en día, la comunidad de musicólogos debe afrontar grandes lagunas de desconocimiento acerca de la Música Antigua. Con este documento, pretendemos aproximarnos a un maravilloso terreno del Renacimiento: las obras polifónicas vocales transcritas para vihuela. La incógnita que este proyecto pretende despejar es: ¿con qué criterios los vihuelistas introducían cambios en sus transcripciones? Para responder de la manera más científica posible a esta cuestión, se ha planteado un método que consiste en comparar las obras que los vihuelistas tomaron como punto de partida y las transcripciones resultantes. De este modo, podremos abstraer normas que respondan a esta pregunta primigenia, y que permitan recrear esta habitual práctica renacentista.

Palabras clave: vihuela, transcripción, polifonía vocal, análisis, recreación.

Abstract: Still nowadays, the musicologist's community must face great areas of ignorance about Early Music. Through this document, we intend to approach to a wonderful part of the Renaissance: the vihuela's arrangements of vocal polyphony. The principal question of this project is: which were criteria of vihuelists when they wrote their arrangements? In order to answer this question in the most scientific way, a method has been posed, which consists in compare original vocal works with resulting transcriptions. In this way, we will be able to abstract certain rules in order to answer the principal question of the research, and allow us to recreate this habitual Renaissance practice.

Key words: vihuela, arrangement, vocal polyphony, analysis, recreation.

* El presente artículo recoge en gran parte y con las adaptaciones pertinentes el contenido del Proyecto Fin de Grado *El repertorio de vihuela de origen vocal. Estudio y recreación de una intabulación glosada según la práctica del siglo XVI* (mayo de 2017), realizado bajo la dirección de Dña. Saskia Roures para la obtención del Grado en Música, especialidad: Guitarra, en el Conservatorio Superior de Música de Aragón.

1. INTRODUCCIÓN

La llegada del siglo XVI trajo consigo un notorio desarrollo de la música instrumental, que vio incrementado su repertorio. La creación de las nuevas obras siguió tres cauces distintos: nueva creación, danzas escritas y transcripciones de polifonía vocal. Centrándonos específicamente en la vihuela, los datos nos muestran que este último grupo es el más numeroso, pues «se conservan en los libros de los vihuelistas casi 700 obras ya en cifras y casi el 60% de ellas son arreglos de música vocal»¹.

De este auge transcriptor se suscitan dos preguntas: por qué los vihuelistas acuden tan asiduamente al repertorio vocal y cómo este se transforma en instrumental.

En respuesta a la primera, Griffiths argumenta: «Los músicos de la época de Bermudo cifraban música vocal por dos motivos principales, para tocar como obras solistas para su propia diversión las obras polifónicas que ya conocían, y para aprender música nueva o desconocida»². Sin embargo, aún no hay respuesta para la segunda.

Así pues, se criará qué parte del repertorio de vihuela será objeto de estudio; y observando los recursos procedimentales que los vihuelistas emplearon en sus transcripciones, se elaborará una tabla derivada de dicha observación. Con las conclusiones, se recreará una transcripción.

1.1. Estado de la cuestión

A pesar de la relevancia del repertorio que nos ocupa, el interrogante que se aborda en este artículo ha sido habitualmente relegado a un segundo plano. Pocos fueron los tratadistas de la época que dejaron constancia sobre él y también son pocos los musicólogos que lo estudian hoy en día.

Los prólogos de los libros de vihuela se limitan habitualmente a señalar cómo leer la cifra y a una explicación de cómo se ordena el libro; y similar es la ocupación de los tratadistas. De este grupo el gran valedor fue Juan Bermudo, en cuyo libro cuarto del celeberrimo tratado *Declaración de instrumentos musicales*³ otorga unas breves directrices al intérprete que quiera aprender cómo cifrar música.

¹ GRIFFITHS, J.: *Tañer vihuela según Juan Bermudo: polifonía vocal y tablaturas instrumentales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, p. 29.

² *Ibidem*, p. 29.

³ BERMUDO, J.: *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555.

Debemos añadir aquí a otro insigne tratadista, aunque no se trate ni de un vihuelista ni de un español. Vincenzo Galilei explica en su tratado *Fronimo dialogo*⁴ cuáles son las reglas que debe seguir aquel que quiera «bien intabular» en un laúd. Las instrucciones que refleja son muy semejantes a las que diera Bermudo.

Resulta revelador que dos fuentes tan alejadas geográficamente y pertenecientes a un contexto distinto coincidan con tal nivel de exactitud, lo cual nos lleva a pensar que los compositores pudieron tener un método bastante estable para transcribir.

Si bien trataremos ahora de una obra de referencia, nos resulta llamativo que en el diccionario musical Grove, la entrada *arrangement*⁵ dedique en sus cinco páginas de extensión tan solo un breve párrafo a las transcripciones renacentistas de Alemania, Italia, Francia y España, con mención especial, eso sí, para el *Mille regretz* de Narváez. Asimismo, la entrada *intavolatura*⁶ trata vagamente sobre transcripciones medievales de tecla y aún más sucintamente de lo tocante a la cuerda pulsada. Por último, *colla parte* aparece explicado solamente como una instrucción para tocar a la vez que el solista, y no con su significado completo⁷.

Es de justicia reconocer que debemos a Griffiths una valiosa publicación, *Tañer vihuela según Juan Bermudo*, en la que ahonda en elementos más generales tocantes a la transcripción a través de otros restos textuales del tratado del autor al que hace referencia. Extrae que los compositores más transcritos son Vásquez, Desprez, Morales y Gombert. Concluye también que «el ideal estético de Bermudo es la polifonía vocal y su método se funda en el deseo de inculcar este modelo en la conciencia del aspirante vihuelista»⁸.

La segunda parte de la transcripción, la glosa, siempre ha gozado de un mayor estudio que la transcripción; y es posible conseguir gran cantidad de información con relativamente poco esfuerzo.

Varios son los tratadistas que dedicaron sus páginas a las glosas. Será quizás el más famoso el del toledano Diego Ortiz⁹ *Trattado de glosas sobre clausulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente pue-*

⁴ GALILEI, V.: *Fronimo dialogo*, Venecia, Girolamo Scotto, 1568.

⁵ MALCOLM, B.: «Arrangement», en SADIE, S: *New Grove dictionary of music and musicians*, vol. 1, London, Oxford University Press, 1980, pp. 627-632.

⁶ BROWN, H. M.: «Intabulation», *ibidem*, vol. 9, pp. 255 y 256.

⁷ Sfi: «Colla parte», *ibidem*, vol. 4, p. 534.

⁸ GRIFFITHS, *Tañer vihuela*, p. 23.

⁹ ORTIZ, D.: *Trattado de glosas sobre clausulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*, Roma, Dorico, 1553, ff. 4r y 4v.

tos en luz, ampliamente difundido. No es, no obstante, el único; otros pensadores y músicos también legaron explicaciones sobre las glosas. Entre ellos se cuentan Henestrosa¹⁰, Cabezón¹¹, Santa María¹² y nuevamente Bermudo¹³.

En la actualidad, se han dedicado varios estudios a la glosa, y contamos con muy válidas aportaciones. Estos, ora describen el contenido de Ortiz, ora aportan nuevos paradigmas de entendimiento sobre el tema. Destacamos a Erig¹⁴ o De la Lama¹⁵.

A la vista de los escritos de Bermudo, Galilei y Griffiths, podemos deducir que, a pesar de ser una práctica demostradamente habitual, apenas es posible extraer unas escuetas directrices de los escritos de quinientos años atrás y que la musicología actual no se ha dedicado a su análisis profundo.

1.2. Marco teórico

Glosa

Debemos diferenciar entre dos acepciones distintas de glosa. Por un lado, aquella que se define como un tipo o género de composición en el que se varía un tema por lo general religioso¹⁶. Esta es la acepción que hallamos en el tratado de Ortiz, y a la que De la Lama se refiere como «glosa en discanto». Por otro, entendemos glosa como un proceso ornamental melódico consistente en dividir o disminuir los valores reales en otros más pequeños siguiendo patrones estereotipados. A este segundo significado De la Lama lo denomina «glosa integrada en la polifonía», y sobre ella escribe:

«La glosa integrada nació en la polifonía misma y se insertó en ella, transformándola y embelleciéndola. Salió a la luz el año que Antonio de Cabezón contraía matrimonio con Luisa Núñez y en la publicación en Valladolid de Luis de Narváez (*Delfín de Música*, 1538). La describieron y regularon Fray Juan

¹⁰ VENEGAS DE HENESTROSA, L.: *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1557, f. 9r.

¹¹ CABEZÓN, H.: *Obras de música para tecla, harpa o vihuela*, Madrid, Francisco Sánchez, 1570, ff. 10r y 10v.

¹² SANTA MARÍA, T.: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, Diego Fernández de Córdova, 1565, ff. 58r-59v.

¹³ BERMUDO, *Declaración*, ff. 32r y 32v.

¹⁴ ERIG, R.: *Italian Diminutions: the Pieces with more than one Diminution from 1553 to 1638*, Zurich, Amadeus, 1979, pp. 23-25.

¹⁵ DE LA LAMA, J. Á.: «Órganos y glosa en la época de Antonio de Cabezón (1510-1566) V centenario de su nacimiento», en *Nassarre*, 26 (2010), pp. 37-78.

¹⁶ SAGE, J.: «Glosa», en Sadie, *ibidem*, vol. 7, p. 543.

Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales*, 1555. Libro 4º, cap. 43) y Fray Tomás de Santa María (*Arte de tañer fantasía*, 1565. 1º parte, cap. 43). Apareció formalmente escrita en las obras publicadas por Venegas de Hencastro (*Libro de cifra nueva*, 1557) y brilló como un astro de primera magnitud en la obra póstuma de Antonio de Cabezón (*Obras de música para tecla, harpa y vihuela*, 1578)¹⁷.

La diferencia principal entre la primera y la segunda es que «la glosa integrada no se distingue tímbrica ni auditivamente, sólo por la disminución de valores»¹⁸.

Según Santa María¹⁹, sólo han de glosarse semibreves, mínimas y semínimas, y también da aviso de, en la medida de lo posible, glosar todas las voces por igual.

Colla parte e intabulación

En *Grove Dictionary*, *colla parte*²⁰ se define como una indicación para interpretar la misma parte que otro músico o para mantenerse en el mismo tempo que otro músico con flexibilidad. Sin embargo, este concepto puede ampliarse a técnica de acompañamiento que consiste en reducir a un instrumento todas las voces de una pieza vocal menos una que es interpretada por otro instrumento.

En notable relación con esto, debemos verter aquí unas indicaciones que Ortiz²¹ deja para los acompañantes: se evitará doblar el tiple cuando el instrumento melódico al que se acompañe glose esta parte; sin embargo, para el resto de voces, se seguirán tocando.

Encontramos aquí una técnica de transcripción primaria, en la que el siguiente paso será reducir todas las voces a un solo instrumento. Esto es una intabulación, y es el recurso de transcripción que utilizaron los vihuelistas. Vemos que la transcripción evoluciona de ser una técnica de acompañamiento en el *colla parte*, a ser constituyente de una obra para solista en la intabulación.

¹⁷ DE LA LAMA, «Órganos», p. 71.

¹⁸ *Ibidem*, p. 71.

¹⁹ SANTA MARÍA, *Arte de tañer*, f. 59v.

²⁰ Sí, «Colla parte».

²¹ ORTIZ, *Trattado de glosas*, ff. 4r y 4v.

2. ANÁLISIS DEL REPERTORIO

2.1. Muestra disponible

De todas las tablaturas que han llegado en las tablas de los siete libros para vihuela²², se ha escogido qué repertorio se analiza y cuál queda disponible para una futura investigación. Para ello se ha tenido en cuenta un pasaje de Griffiths en el que trata sobre cuáles fueron los autores más transcritos:

«Los autores que invoca son los que gozaban de máximo renombre y difusión en España en aquella época: Juan Vásquez (c.1500-c.1560), Josquin des Prez (c.1460-1521), Cristóbal de Morales (c.1500-1553), y Nicolás Gombert (c.1500-c.1556), más otro autor de quien no se conserva ninguna obra, Baltasar Téllez. Bermudo afirma la fama que Vásquez gozaba como compositor de villancicos, y alaba a Téllez por el mismo arte. Nombra a Josquin como el fundador del estilo polifónico imitativo que dominaba la estética de la época, y a sus sucesores Morales, el más renombrado español del periodo y al flamenco Gombert que pasó los años 1526 a 1540 en España como maestro de la capilla flamenca de Carlos V»²³.

En *El Maestro*²⁴ surge el problema de que gran parte de las obras transcritas por Milán tienen su autor sin identificar, lo que convierte los datos en irrelevantes. Por esto, se descartan las obras que aparecen en *El Maestro*.

Caso distinto es el de *Los seys libros del delphín de música de cifra para tañer vihuela*²⁵, donde a pesar de encontrar una parte de obras originales sin identificar, se observa que Josquin Desprez acapara un tercio de las transcripciones llevadas a cabo por Narváez, y que los siguientes puestos están ocupados por Gombert y por Vásquez.

²² Los siete tratados de vihuela considerados son: MILÁN, Luis de: *El Maestro*, Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536; NARVÁEZ, Luys de: *Los seis libros del delphín de música de cifra para tañer vihuela*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1538; MUDARRA, Alonso: *Tres libros para vihuela en cifra*, Sevilla, Juan de León, 1546; VALDERRÁBANO, Enríquez de, *Silva de Sirenas*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1547; PISADOR, Diego: *Libro de música para vihuela*, Salamanca, Diego Pisador, 1552; FUENLLANA, Miguel de: *Orphenica Lyra*, Sevilla, Martín de Montedoca, 1554; DAZA, Esteban: *El Parnasso*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576. A pesar de ello, también existe un manuscrito en la Biblioteca Nacional titulado *Ramillite de flores* sin autor reconocido que no ha sido tomado en cuenta.

²³ GRIFFITHS, *Tañer vihuela*, pp. 23 y 24.

²⁴ MILÁN, *El Maestro*.

²⁵ NARVÁEZ, *Delphín de música*.

Si bien no llega al extremo de *El Maestro*, en *Tres libros para vihuela en cifra*²⁶ tampoco Alonso Mudarra identifica la autoría de gran parte de las obras transcritas.

En *Silva de sirenas*²⁷ se observa que nuevamente es Josquin el más transcrito. Sin embargo, en Valderrábano encontramos la mayor variedad de autores de todos los libros de vihuela, siendo el más desajustado con respecto a lo esperado. Vásquez no aparece; y Morales y Gombert lo hacen un porcentaje inferior en comparación con los anteriores. Estos datos no son totalmente fieles porque ha sido forzoso el sacrificar parte de las obras por composiciones a dúo. También hay obras sin identificar.

*Libro de música para vihuela*²⁸ resulta aún más representativo de lo expuesto anteriormente, pues la cifra que arroja Josquin Desprez se ve disparada notablemente con respecto a sus compañeros de pódium. Esto se debe a que Pisador transcribió varias misas completas de este autor.

En *Orphenica lyra*²⁹, hallamos una repartición porcentual francamente acorde a lo que ya preconizara Griffiths a través de Bermudo: son Morales, Desprez, Vásquez y Gombert los autores más transcritos.

Por último, en *El Parnasso*³⁰ observamos que los autores a los que acude Daza son totalmente dispares con respecto a la práctica de sus compañeros. Este desfase entre el último de los famosos siete vihuelistas de España se debe, casi con toda seguridad, a la diferencia temporal con el resto.

También quedan excluidas de esta investigación las obras de Cabezón³¹. Griffiths explica que muy pocas de las obras de Cabezón son transliterables a la vihuela, y justifica el título aduciendo a una motivación comercial: ampliar el restringido círculo de compradores del que Hernando habría dispuesto³². Mismo caso son las que aparecen en *Libro de cifra nueva para tecla, harpa o vihuela*³³.

²⁶ MUDARRA, *Tres libros*.

²⁷ VALDERRÁBANO, *Silva de sirenas*.

²⁸ PISADOR, *Libro de música*.

²⁹ FUENLLANA, *Orphenica lyra*.

³⁰ DAZA, *El Parnasso*.

³¹ CABEZÓN, *Obras de música*.

³² GRIFFITHS, J.: «¿Fantasía o realidad? La vihuela en las obras de Cabezón», en *Anuario Musical*, 69 (2014), p. 165.

³³ VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro en cifra*.

2.2. Muestra seleccionada

De la música religiosa, los compositores más transcritos son: Morales, Desprez, Gombert y Guerrero. De dos de estos cuatro, Morales y Desprez, se transcribió música litúrgica; de Gombert y Guerrero tan solo pequeñas piezas no litúrgicas. Por este motivo, solamente han sido analizadas piezas de Morales y de Desprez.

De todas las misas de Morales³⁴ transcritas por Fuenllana se presentan partes de tres: *Missa L'homme armé*³⁵, *Missa Gaude Barbara*³⁶ y *Missa tu es vas electionis*³⁷. La primera ha sido seleccionada por ser la de mayor peso dentro de *Orphenica lyra*³⁸; las partes de las misas *Gaude Barbara*³⁹ y *Tu es vas electionis*⁴⁰ como muestras aleatorias.

La misa de Desprez predilecta para los vihuelistas fue la *Missa Faisant Regres*⁴¹. Por ello se han escogido las partes transcritas de la misma, analizando intabulaciones de Mudarra⁴², Valderrábano⁴³ y Fuenllana⁴⁴.

De la música profana, el autor escogido ha sido Vásquez: *Morenica dame un beso*, *La mi sola laureola*⁴⁵ y *¿Con qué la lavaré?*⁴⁶, los tres transcritos por Fuenllana⁴⁷, aunque este último tiene también transcripciones de Narváez⁴⁸,

³⁴ MORALES, C.: *Missarum liber secundus*, Lyon, Jacques Moderne, 1551.

³⁵ *Ibidem*, «Et resurrexit», ff. 119v y 120r; «Agnus Dei», ff. 123v y 124r.

³⁶ *Ibidem*, «Benedictus», ff. 65v y 66r.

³⁷ *Ibidem*, «Crucifixus», ff. 9v y 10r.

³⁸ FUENLLANA, *Orphenica lyra*, «Et resurrexit», ff. 8v y 9r; «Agnus Dei», ff. 91r y v.

³⁹ *Ibidem*, «Benedictus», ff. 7r y v.

⁴⁰ *Ibidem*, «Crucifixus», ff. 10r y v.

⁴¹ DESPREZ, J.: *Missarum liber tertius*, Fossombrone: Ottaviano Petrucci, 1514, *Vox superius*: «Gloria», f. 4v, «Kyrie», f. 4r, «Et incarnatus», f. 5r y «Qui tollis» f4v; *Vox Altus*: «Gloria», f. 23r; «Kyrie», f. 23r, «Et incarnatus», f. 24r y «Qui tollis», f. 23r; *Vox Tenor*: «Gloria», f. 41r, «Kyrie», f. 41v, «Et incarnatus», f. 41v y «Qui tollis», f. 41v; *Vox Bassus*: «Gloria», f. 54v, «Kyrie», f. 54r, «Et incarnatus», f. 55r y «Qui tollis», f. 54v.

⁴² MUDARRA, *Tres libros*, «Qui tollis», ff. 10v-12r.

⁴³ VALDERRÁBANO, *Silva*, «Et incarnatus est», f. 85v.

⁴⁴ FUENLLANA, *Orphenica lyra*, «Gloria», ff. 91v y 92r; «Kyrie primero», ff. 92r y 92v.

⁴⁵ VÁSQUEZ, J.: *Villancicos i canciones a tres y a quatro*, Osuna: Juan de León, 1551.

⁴⁶ VÁSQUEZ, J.: *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, Sevilla, Juan Gutiérrez, 1560, f. 30v.

⁴⁷ FUENLLANA, *Orphenica lyra*, «Morenica dame un beso», ff 133v y 134v; «La mi sola laureola», ff. 94r y 94v; «¿Con qué la lavaré?», f. 138r.

⁴⁸ NÁRVÁEZ, *Delphín de música*, ff. 78r-79r.

Valderrábano⁴⁹ y Pisador⁵⁰, en versión del *Cancionero de Uppsala*⁵¹. A propósito de esta obra, Griffiths⁵² explica del desfase de fechas entre Vásquez y Fuenllana que es posible que ya circularan obras de Vásquez y que los vihuelistas tuvieran acceso a ellas antes de su publicación.

2.3. Explicación de posibles procedimientos

Bermudo⁵³ señala tres indicaciones generales, como son: saltar de octava para solucionar los problemas de ámbito, y si esto no fuera posible, transportar toda la pieza; respetar en todo caso las cláusulas, ya sean sostenidas o remisas, pero teniendo en cuenta que ha de sonar siempre una consonancia y cifrar sostenidos solamente cuando la melodía sube, independientemente de lo que esté escrito en la partitura original.

Tras ello, lega seis orientaciones específicas para los vihuelistas: convertir la nota más grave de la obra en la nota más grave que pueda sonar en la vihuela, primar la voz con mayor interés melódico e indicar cuál se canta, analizar minuciosamente la obra antes de transcribirla, no sobrepasar el séptimo traste del primer orden, no realizar una escritura excesivamente compleja y una digitación adecuada.

Además, Galilei⁵⁴ da muy similares instrucciones, y añade una: la voz del bajo es inviolable, y ha de ser la última en el orden de preferencia para ser alterada.

2.4. Análisis a partir de la obra de vihuela

2.4.1. Música de Morales

La primera muestra es el *Et resurrexit* de la *Missa L'homme armé*⁵⁵ (Fig. 1), escrita a tres voces. Podemos observar aquí cómo Fuenllana refleja fielmente un principio extraído de Galilei, y es que el bajo debe permanecer

⁴⁹ VALDERRÁBANO, *Silva de sirenas*, ff. 24r-25r.

⁵⁰ PISADOR, *Libro de música*, ff. 9r y 9v.

⁵¹ DE TRASTÁMARA, F. (ed.): *Cancionero de Uppsala*, Venecia, Girolamo Scotto, 1556, ff. 23v y 24r.

⁵² GRIFFITHS, *Tañer vihuela*, p. 15.

⁵³ BERMUDO, *Declaración*, f. 98v.

⁵⁴ GALILEI, *Fronimo*, ff. 9v-15r.

⁵⁵ MORALES, *Missarum liber*, ff. 119v y 120r. Edición de ANGLÉS, H.: *Opera Omnia*, vol. VI, Roma, CSIC, 1962, pp. 77-79. Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 8v y 9r

invulnerable, aunque para ello haya que sacrificar otras voces. En el extracto se observa cómo desaparece el motivo *et ascendit*, que es presentado por primera vez en la voz del tenor, en el compás once. Esta ausencia de la primera entrada de un motivo puede deberse a no molestar al bajo.

Et resurrexit L'homme armé

The image shows a musical score for the piece 'Et resurrexit L'homme armé'. It consists of four staves: Altus (Soprano), Tenor, Bassus (Bass), and Vihuela. The music is in common time (C). The lyrics are: Altus: ptu ras et as cen; Tenor: ras et as cen dit; Bassus: se cun dum scri ptu ras; Vihuela: se cun dum scri ptu ras. The Vihuela part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Fig. 1. Motivo *et ascendit* de la *Missa L'homme armé* de Morales en transcripción de Fuenllana.

En cuanto al glosado de melodías, Fuenllana tan solo hace una glosa muy pequeña y muy breve. Sin embargo, la ubicación de esta glosa es muy llamativa: está en la voz del *tenor* en la cadencia inmediatamente anterior a la desaparición del motivo *et ascendit*, explicado antes.

Por otra parte, un proceso del cual ni Bermudo ni Galilei escribieron es la partición y rebatida de notas largas. Este procedimiento, fácilmente explicable, es para que las notas excesivamente prolongadas no desaparezcan en un instrumento que no es capaz de mantener sonidos sin adornarlos o repetirlos. Del análisis se extrae que se rebaten notas a partir de mínimas con puntillo.

En el *Benedictus* de la *Missa Gaude Barbara*⁵⁶, vemos un uso bastante claro de las notas rebatidas. Por otra parte, la voz del *tenor*, que en esta parte de

⁵⁶ MORALES, *Missarum liber*, ff. 65v y 66r: Edición de ANGLÉS, *Opera Omnia*, pp. 58-60. Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 7r y v.

la misa actúa como *bassus*, presenta al principio un motivo modificado por ornamentación. Esta modificación queda plasmada cada vez que aparece dicho motivo en cada voz durante todo el *Benedictus* (Figs. 2 y 3).

BENEDICTUS

f. 65^v-66

Cantus
Be - ne - di - ctus qui

Altus
Be - ne - di - ctus qui ve - nit, Be - ne - di -

Tenor

Fig. 2. Íncipit *Benedictus-Missa Gaude Barbara* (ANGLÉS, *Opera Omnia*, p. 58).

Tres de la missa
de gaude barbara.
Morales.

Benedictus

qui ve nit, qui ve nit, qui

Fig. 3. Íncipit *Benedictus-Missa Gaude Barbara* (FUENLLANA, *Orphenica lyra*, f. 7r).

Otro gran punto de interés, que guarda relación con lo explicado en el *Et resurrexit* de la *Missa L'Homme armé*, es que la voz del *altus* queda suprimida en una entrada por dificultades técnicas de la vihuela. Sin embargo, cuando dicha entrada aparece un compás más tarde a mitad de motivo, lo hace con una glosa muy desarrollada.

En otra parte a cuatro, el *Agnus dei* de la *Missa L'Homme armé*⁵⁷ (Figs. 4 y 5), podemos observar que es la voz del *altus* la que más modificaciones sufre. El *bassus* permanece inmutable⁵⁸, el *tenor* es un *cantus firmus*, y aunque la voz del *cantus* sí es un poco más variada, Fuenllana evita modificarla, prefiriendo sacrificar el *altus*, al punto de que en varias ocasiones tan solo escribe las cabezas de los motivos, desapareciendo después. Esto se debe, tal y como dijo Bermudo⁵⁹, a primar la voz con mayor interés melódico.

AGNUS DEI

f. 123^v-124

Fig. 4. Íncipit *Agnus Dei*-*Missa L'homme armé* (ANGLÉS, *Opera Omnia*, p. 85).

Fig. 5. Íncipit *Agnus Dei*-*Missa L'homme armé* (FUENLLANA, *Orphenica lyra*, f. 91r).

⁵⁷ MORALES, *Missarum liber*, ff. 122v y 123r. Edición de ANGLÉS, *Opera Omnia*, pp. 85-87. Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 91r y 91v.

⁵⁸ GALILEI, *Fronimo*, f. 10r.

⁵⁹ BERMUDO, *Declaración*, f. 98v.

En el *Crucifixus*⁶⁰ (Figs. 6 y 7) de la *Missa tu es vas electionis*, encontramos el primer ejemplo de este trabajo de la instrucción de Bermudo acerca del transporte: convertir la nota más grave de la obra en la más grave de la vihuela. Sin embargo, el mayor punto de interés no es este, sino un conflicto entre las dos fuentes de la época de las que se puede extraer información. Según Bermudo, no ha de escribirse una digitación excesivamente compleja, y según Galilei, el bajo no ha de cambiarse. Vemos aquí que el bajo del fragmento *et ascendit in caelum* realiza una digitación realmente compleja para poder permanecer como una trasposición literal, primando así a Galilei.

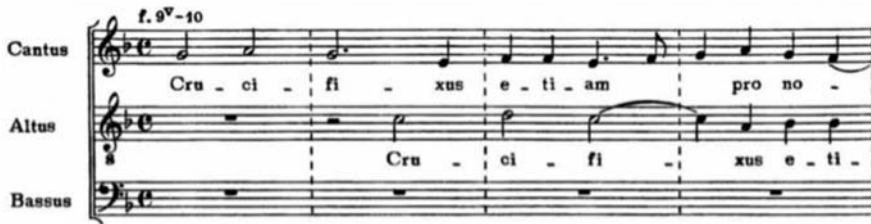


Fig. 6. Íncipit *Crucifixus-Missa Tu es vas electionis* (ANGLÉS, *Opera Omnia*, p. 13).



Fig. 7. Íncipit *Crucifixus-Missa Tu es vas electionis* (FUENLLANA, *Orphenica lyra*, f. 10r).

2.4.2. Música de Desprez

El orden en que están presentadas en el trabajo las partes de la misa responde al que siguió Fuenllana.

⁶⁰ MORALES, *Missarum libe*, ff. 9v y 10r. Edición de ANGLÉS, *Opera Omnia*, pp. 13-15. Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 10r y 10v.

La primera transcripción aquí analizada es el *Gloria* de la *Missa Faisant Regres*⁶¹. El mayor interés hallado al analizar comparativamente estas dos partituras es una adaptación de la norma que fue posible desglosar de las páginas de Galilei⁶². No es el *bassus* la voz invulnerable, sino que es el tenor, y esto ocurre porque en esta ocasión el tenor realiza la función de *cantus firmus* (Fig. 8).

The image shows a musical score for three voices: Cantus, Altus, and Bassus. The Cantus staff is in G-clef and has the lyrics 'Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -'. The Altus staff is in C-clef and has the lyrics 'Cru - ci - fi - xus e - ti -'. The Bassus staff is in F-clef and has the lyrics 'Cru - ci - fi - xus e - ti -'. The Cantus staff is marked 'f. 9v-10'. The score is a comparative transcription of the Gloria from the Missa Faisant Regres and the transcription by Fuenllana.

Fig. 8. Comparativa del *Gloria* de la *Missa Faisant Regres* y la transcripción de Fuenllana.

Además, vemos nuevamente en la voz del *altus* cómo la modificación de un motivo provoca que el mismo aparezca modificado de ese momento en adelante.

En cuanto a la directriz de Bermudo⁶³, resultó complicado en un principio entender por qué Fuenllana había creado en esta ocasión una tablatura con una digitación tan complicada. Si el vihuelista hubiera transportado otra tercera menor más hacia abajo, habría cumplido dos instrucciones de Bermudo a la vez: convertir la nota más grave de la obra en la más grave posible de tocar en el instrumento y no llevar a cabo una digitación excesivamente complicada.

En el *Kyrie primero*⁶⁴ (Figs. 9 y 10) damos con la respuesta a dicha pregunta. Este *Kyrie* está transcrito a la misma altura que el *Gloria*, pero tiene mayor registro en el grave, llegando a emplear el sexto orden en vacío, o sea,

⁶¹ DESPREZ, *Missarum liber tertius, Vox Superius*, f. 4v; *Vox Altus*, f. 23r; *Vox Tenor*, f. 41r; *Vox Bassus*, f. 54v). Edición de RODIN, J.: *Missa Faisant Regres*, New Josquin Research Project, 2011, pp. 3 y 4. Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 91v y 92r.

⁶² GALILEI, *Fromino*.

⁶³ BERMUDO, *Declaración*.

⁶⁴ DESPREZ, *Missarum liber tertius, Vox Superius*, f. 4v; *Vox Altus*, f. 23r; *Vox Tenor*, f. 41v; *Vox Bassus*, f. 54v). Edición de RODIN, *Missa Faisant Regres*, pp. 1 y 2. Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 92r y 92v.

sextas cuerdas al aire. Esto puede llevar a suponer que Fuenllana quiso dar la misma altura a estas dos partes de la misa, por lo que no transportó hacia el grave el *Gloria* todo lo que pudo.

Fig. 9. Incipit *Kyrie-Missa Faisant Regres* (RODIN, *Missa Faisant Regres*, p. 3).

Fig. 10. Incipit *Kyrie-Missa Faisant Regres* (FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 91v).

El mayor interés encontrado en este *Kyrie primero* es que, hasta el momento, es la intabulación con mayor libertad en cuanto a la glosa, realizando esta escritura ornamentada principalmente en las cláusulas.

Fuenllana no se adscribe bajo la indicación de Bermudo, pues sobrepasa en varias ocasiones el séptimo traste del primer orden; y al igual que en el *Gloria* de la misma misa, destaca la dificultad de digitación de algunos pasajes.

En *Et incarnatus est* de la *Missa Faisant regres*⁶⁵ (Figs. 11 y 12), lo primero que llama la atención es que Enríquez de Valderrábano finalizó su intabu-

⁶⁵ DESPREZ, *Missarum liber tertius*, *Vox Superius*, f. 5r; *Vox Altus*, f. 24v; *Vox Tenor*, f. 41v; *Vox Bassus*, f. 55r). Edición de RODIN, *Missa Faisant Regres*, pp. 12-14. Parte de vihuela en VALDERRÁBAMO, *Silva*, f. 85v.

lación veinte compases antes de lo que termina la versión vocal original, eliminando de su transcripción toda la sección final de esta parte del credo. Dicha sección tiene una escritura que ahonda más en la verticalidad de la homofonía que en la horizontalidad de la imitación, posible motivo por el que decidió suprimirla, pues dicha escritura vertical resulta complicada de tañer en la vihuela.

47 Et incarnatus est

Superius Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu sanc -

Altus Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu sanc - to

Tenor

Bassus

Fig. 11. Inicio *Et incarnatus*-Missa Faisant Regres (RODIN, *Missa Faisant Regres*, p. 12).

Iosquin.fayfan regres. Tercero grado
Tañerfe a algo leuãtado el cõpas deste
incarnatus. Et incarnatus est.

Fig. 12. Inicio *Et incarnatus*-Missa Faisant Regres (VALDERRÁBAMO, *Silva*, f. 85v).

En otro orden de conceptos, encontramos que Valderrábano se toma una libertad mucho mayor que Fuenllana para glosar, y no duda en desplazar pulsos, cambiar notas o incluso llegar a suprimir alguna de ellas para poder glosar la voz del *superius* con total tranquilidad.

En la segunda parte del *Gloria*, es decir, *Qui tollis* de la *Missa Faisant Regres*⁶⁶ (Figs. 13 y 14), hallamos aún mayor libertad que en las transcripciones de Valderrábano, llegando incluso a incluir un compás de más para poder glosar melodías con mayor tranquilidad. Sírvase también la explicación de *Et incarnatus* para esta parte de la misa: se desplazan pulsos, se cambian notas o se suprimen en beneficio de la glosa.

37 Qui tollis

Superius
Qui tol - - lis pec - ca - ta - - - mun - - -

Altus
Qui - - - tol - - lis pec - ca - - - - - ta mun - - - - -

Tenor

Bassus

Fig. 13. Íncipit *Qui tollis*-*Missa Faisant Regres* (RODIN, *Missa Faisant Regres*, p. 7).

L a regre
da pax
ce dela glo
ris delami
sa de fayla
regres de
loiquin.

Fig. 14. Íncipit *Qui tollis*-*Missa Faisant regres* (MUDARRA, *Tres libros*, f. 10v).

2.4.3. Música de Vásquez

Continuamos con transcripciones de Fuenllana, quien se dedicó más largamente a la obra del compositor que nos ocupa en este subapartado.

⁶⁶ DESPREZ, *Missarum liber tertius*, *Vox Superius*, f. 4v; *Vox Altus*, f. 23r; *Vox Tenor*, f. 41v; *Vox Bassus*, f. 54v). Edición de RODIN, *Missa Faisant Regres*, pp. 7-8. Parte de vihuela MUDARRA, *Tres libros*, ff. 10v-12r.

La transcripción de *Morenica dame un beso*⁶⁷ (Figs. 15 y 16) es, por norma general, una transcripción realmente fiel. La sorpresa de esta intabulación de vihuela aparece en el motivo *no seas desagradecida*, que pasa de ser un momento a *tutti* en la obra del extremeño a ser un *bicinium* en *Orphenica lyra*. Además, el *bicinium* resultante no es una transcripción literal. La profunda transformación de este pasaje probablemente es debida a que Fuenllana consideró que el complicado contrapunto de esta sección no podía dar un buen resultado en la vihuela, y por eso recurrió a tan severos cambios.

The image shows a musical score for three voices: Alto, Tenor, and Baxo. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Mo - re - ni - ca da - me un be - so, da - me un be - so." The Alto part starts with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note F4, and continues with a melodic line. The Tenor part starts with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note F4, and continues with a melodic line. The Baxo part starts with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note F4, and continues with a melodic line.

Fig. 15. Íncipit *Morenica dame un beso* (MARMOL y CASAU, *Proyecto Tomás Luis de Victoria*).

The image shows a manuscript page with a decorated initial 'M' and tablature. The text reads "Villanci- co a tres." and "Orenica dame vn". The tablature consists of six lines of music, each with a diamond-shaped symbol above it. The symbols are arranged in a pattern that corresponds to the notes of the piece. The initial 'M' is decorated with floral motifs.

Fig. 16 Íncipit *Morenica dame un beso* (FUENLLANA, *Orphenica lyra*, f. 133v).

⁶⁷ VÁSQUEZ, *Villancicos i canciones*. Edición de MARMOL, P. y CASAU, T.: *Proyecto Tomás Luis de Victoria*, 1995, <http://www.uma.es/victoria/> (última consulta: 11/11/2017). Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 133v y 134v.

Una vez más en *Orphenica lyra* encontramos el villancico a tres *La mi sola Laureola*⁶⁸ (Figs. 17 y 18). Figura aquí esta pieza por ser la única transcripción de aquellas de Juan Vásquez que han sido analizadas en las que es posible encontrar dos puntos de interés. Por un lado, se trata de una obra para vihuela de cinco órdenes en la que se ve claramente el cumplimiento de lo que un año más tarde de la publicación de este libro de vihuela dijera Bermudo: se convierte la nota más grave de la obra en la más grave que el instrumento pueda dar. Por otro, es la única partitura profana en la que se encuentran notas rebatidas.

Fig. 17. Inicio *La mi sola laureola* (MARMOL y CASAU, *Proyecto Tomás Luis de Victoria*).

Fig. 18. Inicio *La mi sola laureola* (FUENLLANA, *Orphenica lyra*, f. 159r).

⁶⁸ VÁSQUEZ, *Villancicos i canciones*. Edición de MARMOL y CASAU, *Proyecto Tomás Luis de Victoria*. Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, ff. 159r y 159v.

Encontramos un caso interesante por haber cuatro transcripciones distintas de la misma obra. Se trata de un villancico *a quatro* muy conocido aún hoy en día, pues Joaquín Rodrigo también realizó una transcripción del mismo, para voz y piano: *¿Con qué la lavaré?* Se estudian aquí las cuatro por comodidad, aunque en rigor solamente una de ellas, la transcripción de Fuenllana, corresponde a una obra de Juan Vásquez, pues este villancico aparece con distinta partitura en el *Cancionero de Uppsala*, también *a quatro*, y es de esta de la que bebieron Narváez, Valderrábano y Pisador. La intabulación de Fuenllana⁶⁹ (Figs. 19 y 20), como ya resulta habitual en sus transcripciones, se trata de una intabulación *quasi* literal. Destaca como punto de interés que, en el comienzo, en lugar de presentar las voces de dos en dos, tal y como hace Vásquez, Fuenllana presenta dos, una y una.

Fig. 19. Inicio *¿Con qué la lavaré?* (ANGLÉS, *Recopilación de sonetos*, p. 209).

Fig. 20. Inicio *¿Con qué la lavaré?* (FUENLLANA, *Orphenica lyra*, f. 138r).

⁶⁹ VÁSQUEZ, J.: *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, Sevilla, Juan Gutiérrez, 1560, f. 30v. Edición en ANGLÉS, H.: *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*, Barcelona, CSIC, 1946, pp. 209-211 Parte de vihuela en FUENLLANA, *Orphenica lyra*, f. 138r.

A la versión del *Cancionero de Uppsala*⁷⁰ (Figs. 21, 22, 23 y 24) se deben Pisador⁷¹, Valderrábano⁷² y Narváez⁷³. Se citan en este orden, que no es el cronológico, porque la intabulación de Valderrábano es más próxima a la partitura vocal que la de Narváez. En la de Valderrábano podemos encontrar una cierta libertad con el desplazamiento de pulsos y alguna tímida glosa, sin grandes disminuciones de valores. Sin embargo, Narváez toma la partitura vocal como una inspiración y con ese punto de partida elabora y desarrolla un verdadero ejercicio en el arte de glosar música, sacrificando sin ningún pudor su inspiración primigenia en pos de su propia creatividad.



Fig. 21. Incipit ¿Con qué la lavaré? (GÓMEZ, *Cancionero de Uppsala*, p. 234).

Fig. 22. Incipit ¿Con qué la lavaré? (PISADOR, *Libro de música*, f. 9r).

⁷⁰ DE TRASTÁMARA, F., *Cancionero de Uppsala*, ff. 23v y 24r. Edición de GÓMEZ, M. C. (ed.): *Cancionero de Uppsala*, Ontinyent, Gráficas Bormac, 2003, pp. 234-237.

⁷¹ PISADOR, *Libro de música*, ff. 9r y 9v.

⁷² VALDERRÁBANO, *Silva*, ff. 24r y 25r.

⁷³ NARVÁEZ, *Delphin de música*, ff. 78r y 79r.



Fig. 23. Íncipit ¿Con qué la lavaré? (VALDERRÁBANO, *Silva*, f. 24r).

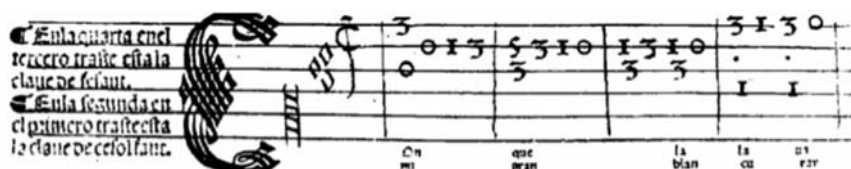


Fig. 24. Íncipit ¿Con qué la lavaré? (NARVÁEZ, *Delphin de música*, f. 78r).

2.5. Resultados del análisis

En esta tabla (Tabla 1) se condensan los resultados del análisis, enfrentando la música religiosa con la profana. Dicha tabla no ha de ser entendida unilateralmente. Ninguna de las celdas de la misma constituye una verdad absoluta, simplemente expresan una norma general.

Dificultades	Música religiosa	Música profana
Problemas de ámbito	Se acata la instrucción de Bermudo de convertir la nota más grave en la más grave que pueda dar el instrumento.	Se busca el transporte que más cómodo resulte para la mano izquierda del vihuelista.
Problemas de entradas de voces	Se elimina una voz que aparece después mínimamente glosada.	Si se elimina una voz, las demás pueden ser transformadas.
Realización de glosas	Como norma general, no se glosa, con la salvedad de las cláusulas más importantes y de la excepción anterior.	Se desplazan pulsos para poder realizar glosas sin problemas de digitación.
Distribución de glosas entre las voces	No ha lugar dada la explicación anterior.	Se acata la instrucción de Sancta María de glosar en la medida de lo posible todas las voces por igual.

(Cont.)

Dificultades	Música religiosa	Música profana
Problemas de digitación	Se elaboran digitaciones complicadas o se recurre a la supresión de voces con su consecuente glosa.	Las digitaciones se simplifican por desplazar los pulsos para poder glosar.
Cambios de alturas	En pocas ocasiones llegan a producirse transformaciones en las alturas, y cuando lo hacen, el motivo cambiado aparece transformado durante toda la intabulación.	El proceso de glosa es un cambio de alturas en sí; fuera de esta transformación no se encuentran cambios de especial relevancia en las alturas.
Cambios de duraciones	Se rebatan las notas más largas con la finalidad de que no desaparezcan.	No ocurre este problema ya que las notas largas se ornamentan glosándolas.
Primacía entre voces	El bajo es inmutable con respecto al resto excepto si hay un cantus firmus.	La voz que menos varía es la que menor interés tiene de cara al glosado.

Tabla 1. Resultados del análisis.

Otro interés encontrado durante el análisis de partituras e intabulaciones, y que no ha tenido cabida dentro de la Tabla 1 es que, aun dentro del ámbito de la música religiosa, Morales y Desprez no reciben el mismo tratamiento; es decir, las transcripciones de las misas de Morales son más fidedignas que las del compositor flamenco. Probablemente, sea por tratarse el primero de un compositor más reciente, cuyas obras no resultarían tan afamadas ucrónica y ubicuamente como las misas de Desprez, lo que forzaba a preservarlas con mayor cuidado de cara al reconocimiento por parte del público.

3. RECREACIÓN DE UNA INTABULACIÓN GLOSADA

La investigación llevada a cabo adquiere su mayor sentido al plasmarse con un ejemplo práctico a partir de los resultados del análisis. La obra escogida es de carácter profano. Se trata de una obra anónima a tres voces: *Tres morillas m'enamoran*⁷⁴, transformada según criterios de la Tabla 1 tanto en notación moderna (Fig. 26) como en tablatura (Fig. 27).

⁷⁴ Parte vocal original en DE TRÁSTAMARA, F: *Cancionero de Palacio*, f. 16r. Edición en ANGLÉS, H.: *La música en la Corte de los Reyes Católicos: el Cancionero de Palacio*, Barcelona, CSIC, 1947, p. 29.

Durante el proceso de transcripción, se ha recurrido a las siguientes premisas rescatadas de la Tabla 1: primeramente, a partir de la edición de la partitura (Fig. 25), cuya *finalis* es la nota mi, se ha realizado un transporte tal y como indica Bermudo. En la tabla de resultados consta la diferencia referente al transporte de partituras entre música religiosa y música profana, en la que se explica que la instrucción de convertir la nota más grave de la obra en la más grave posible se empleaba en la música religiosa mientras que en la profana se buscaba el transporte que más cómodo resultara. Si bien esta obra es de carácter profano, por lo que le correspondería un transporte orientado hacia la comodidad de la mano izquierda, se produce la casualidad de que esta búsqueda de la facilidad en la digitación, también preconizada por Bermudo, coincide con el transporte que le correspondería en caso de tratarse de una obra religiosa.

En lo relativo a la conducción de las voces, se producen quintas paralelas entre el primer y segundo pulso de los compases siete y diez de la partitura original, debidas a sendos cruzamientos. Se han respetado en la elaboración de la intabulación glosada.

En segundo lugar, a la hora de glosar las voces, se ha producido un desplazamiento de pulso en la voz más aguda en el compás cinco. También se han glosado por igual la voz más aguda y la más grave, tal y como aconseja Santa María; dejando la voz intermedia sin glosar para no complicar la digitación excesivamente, con la sola excepción de un pequeño contrapunto con la voz aguda (compás seis).

Por tratarse de una obra profana, no ha sido necesario rebatir notas largas, ya que las figuras se glosan. Tampoco hay problemas de entradas de voces, ya que es una obra con una textura más vertical que horizontal.

The image shows a musical score for the piece 'Tres morillas'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: 'Tres mo - ri - llas me - na - mo - ran' and 'Y ha - llá - van - las co - gi - das'. The middle staff is labeled 'Tenor' and contains the lyrics: 'Tres morillas' and 'Y hallávanlas'. The bottom staff is labeled 'Contra' and contains the lyrics: 'Tres morillas'. The score includes musical notation with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). Vertical dashed lines indicate the alignment of the lyrics with the musical notes across the staves.

Fig. 25. Íncipit *Tres morillas* (ANGLÉS, *La música en la Corte*, p. 29).

Tres morillas m'enamoran

Anónimo
Marcos Castrillo

The image shows a musical score for the piece 'Tres morillas m'enamoran'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Vihuela' and contains a melodic line with various chords and ornaments. The middle staff is labeled 'Vih. 4' and contains a similar melodic line, ending with a 'Fine' marking. The bottom staff is labeled 'Vih. 8' and contains a more complex melodic line with many sixteenth notes, ending with a 'D.C. al Fine' marking.

Fig. 26. Intabulación glosada de *Tres morillas*.

Tres morillas m'enamoran

Anónimo
Marcos Castrillo

The image shows a tablature for the piece 'Tres morillas m'enamoran'. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Vihuela' and contains a series of diamond-shaped symbols representing fret numbers and fingering. The middle staff contains a series of diamond-shaped symbols and a 'Fine' marking. The bottom staff contains a series of diamond-shaped symbols and a 'D.C. al Fine' marking.

Fig. 27. Tablatura de *Tres morillas*.

4. CONCLUSIONES

Si bien, como ya se ha referido, la cercanía entre los tratados y las transcripciones nos señalan un conjunto de prácticas muy similares entre sí, también se observa que cada uno de los vihuelistas tenía su forma de considerar el repertorio y, por lo tanto, de tratarlo cuando procedían a la transformación del mismo. Así, Fuenllana, es quien más fiel se mantiene a la partitura vocal original, mientras que Pisador y Valderrábano se conceden un grado mayor de libertad y Mudarra y Narváez transforman la obra profundamente. Muestra de esto último es cómo, por ejemplo, Mudarra añade compases que no existen en la versión vocal para poder glosar con mayor tranquilidad.

Hay también una gran diferencia entre el tratamiento que se daba a la música religiosa y el que se otorgaba a la profana, hasta el punto de haber podido dividir la Tabla 1 con este criterio; a pesar de que, como ya se explicó en las conclusiones del análisis, los recursos pueden llegar a ser transferibles de una columna a otra, aunque resulte más frecuente encontrarlos en las transcripciones tal y como han sido dispuestos.

A su vez, del análisis de índices que se realizó para elegir la muestra, se entiende que la vihuela era un instrumento que centraba el interés mayoritariamente en la polifonía y en la imitación, lo que explica el bajo número de danzas escritas para este instrumento en comparación con las obras de nueva composición y las transcripciones de música vocal preexistente.

Por tratarse de un instrumento con mayores limitaciones técnicas que sus parientes de tecla, nos encontramos con que tanto en música profana como en música religiosa se truncaban secciones si estas resultaban de una complejidad excesiva para las posibilidades técnicas del instrumento.

Recibido: 15 de septiembre de 2017

Aceptado: 18 de octubre de 2017