

## PRÁCTICA DE TAÑEDORES, ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XXI

### *KEYBOARD PERFORMANCE PRACTICE, BETWEEN 16th AND 21st CENTURIES*

Luis Antonio González Marín

DCH-Musicología, IMF, CSIC, Barcelona  
&

José Luis González Uriol

Institución Fernando el Católico, Zaragoza

#### Resumen

Este artículo ofrece una síntesis y una reflexión acerca de las circunstancias de la práctica de interpretación de la música de tecla de Antonio de Cabezón en su tiempo (los instrumentos a su disposición, los sistemas de temple, la técnica de la tecla y los refinamientos y primores del toque), como modelo para nuestra moderna recuperación de las obras de Cabezón y sus contemporáneos con criterios históricamente informados.

#### Palabras clave

Instrumentos de tecla, monacordio, clavicordio, claviórgano, temple, articulación, *buen aire*, quiebros, redobles, glosas

Desde que en 1895 Felipe Pedrell comenzara a publicar la primera edición moderna -con transcripción de la cifra a notación convencional- de las *Obras de música* de Antonio de Cabezón,<sup>1</sup> la música de tecla del organista del Emperador no solo alcanzó una considerable reputación histórica, sino que, además, fue ingresando paulatinamente en el repertorio de los organistas, y más tarde en el de otros tañedores de tecla. Sin embargo, tuvieron que transcurrir varias décadas antes de que algunos intérpretes e investigadores se preguntaran acerca de los criterios apropiados para hacer justicia a la música de Cabezón, interpretándola de un modo “histó-

#### Abstract

This paper presents a synthesis and a reflection on the circumstances of the performance practice of the keyboard music by Antonio de Cabezón in his time (the available instruments, common temperaments, keyboard technique and some refinements and *primores* of playing) as a model for our modern recovery of the works by Cabezón and his contemporaries with historically informed criteria.

#### Key words

Keyboard instruments, *monacordio* (=clavichord), *clavicordio* (=harpsichord), claviorgan, temperaments, articulation, *buen aire*, *quiebros*, *redobles*, *glosas* (=diminutions)

ricamente informado”. De la misma manera que la música española -exceptuando la polifonía vocal del siglo XVI- ha sido sistemáticamente ignorada en las historias de la música occidental hasta hace bien poco, idéntica suerte ha corrido la investigación sobre la práctica musical histórica hispana. Así, Arnold Dolmetsch, pionero de la literatura acerca de la praxis musical histórica, en ningún momento alude ni a Cabezón ni a la tratadística española contemporánea, a pesar de que la publicación de su *Interpretation of the music...*<sup>2</sup> es posterior en veinte años a la primera edición de Cabezón publicada por Pedrell.

---

1 PEDRELL, 1895-98.

---

2 DOLMETSCH, 1915.

El primer investigador e intérprete que puso en relación la música de Cabezón con los tratados españoles contemporáneos (Bermudo y Santa María, en particular) fue Macario Santiago Kastner, que ya en 1936 publicó un primer estudio sobre la práctica histórica de la música de tecla hispana.<sup>3</sup> Su *Musica hispanica* fue seguida inmediatamente por un trabajo de la clavecinista y musicóloga alemana Eta Harich-Schneider sobre el *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María, publicado en 1937.<sup>4</sup> Posteriormente, en 1959, Charles Jacobs dedicó un opúsculo a la interpretación de la música española del siglo XVI para tecla.<sup>5</sup> A partir de los años 70 del siglo XX, la aparición de nuevos intérpretes españoles comprometidos con la recuperación de la praxis musical histórica va creando una nueva situación: por una parte, promueve la investigación en España y, por otra, pone en evidencia la necesidad de que la música histórica española y sus problemas de praxis aparezcan reflejados en las cada vez más abundantes publicaciones internacionales sobre “música antigua”, así como en múltiples ediciones discográficas.<sup>6</sup>

No obstante la existencia de esta vasta e interesantísima literatura, no está de más volver de nuevo a las fuentes y examinarlas con ojos -y oídos- críticos. Como *fuentes* entendemos no sólo los manuscritos e impresos musicales y los tratados, sino también los instrumentos históricos supervivientes, los cuales, aunque su número sea escaso y su estado de conservación no siempre sea óptimo, poseen un enorme valor documental y nos transmiten importantes enseñanzas acerca de cómo deben ser tañidos. Lo que se ofrecerá en las siguientes páginas es una síntesis reflexiva de lo que nos aportan estas fuentes, sin pretensión de exhaustividad pero con el propósito de atender a las cuestiones que nos parecen más relevantes.

La práctica de interpretación histórica ha de desarrollarse en un sistema, un marco, o un terreno de juego propio, que viene delimitado por las posibilidades materiales existentes en el momento de la creación de las composiciones que nos proponemos recuperar. Tratándose de música instrumental -aunque en ocasiones con orígenes, más o menos

próximos o remotos, en composiciones vocales-, como es el caso de la obra de Cabezón, en este sistema desempeñan un papel fundamental, básico, los instrumentos y su afinación. Por ello, antes de pasar a tratar sobre cuestiones de la práctica de interpretación propiamente dicha (del acto de tañer), nos parece oportuno hacer una breve reflexión sobre los instrumentos de tecla y sus sistemas de temple en el entorno de Antonio de Cabezón.

## INSTRUMENTOS DE TECLA

Como es sabido, hasta tiempos muy recientes no ha existido la especialización propiamente dicha de los instrumentistas tal como hoy la entendemos: no había *clavecinistas* o *clavicordistas*, sino tañedores de tecla, que en el siglo XVI podían tener a su disposición una amplia variedad de instrumentos, desde los grandes órganos de las iglesias hasta realejos y órganos portativos, claviórganos, monacordios y clavicordios (utilizando la terminología de la época, esto es: monacordio equivale a lo que hoy llamamos clavicordio, y clavicordio a los diversos instrumentos de pluma o plectro -claves, espinetas, virginales-). Los grandes órganos ubicados en los templos más importantes son los instrumentos que hoy tenemos en mayor consideración histórica y artística. Sin duda la merecen y la tuvieron en su tiempo; pero, en todo caso, su uso estaba reservado en exclusiva al servicio del culto. El verdadero oficio de un músico de tecla de aquel tiempo era ser organista, pero el órgano no era un instrumento accesible para el estudio y la práctica diaria, en primer lugar porque tenía una consideración casi sagrada; así lo expresa Hernando de Cabezón cuando expone que una característica del órgano es “no consentir ser tocado, de manos rudas, y principiantes ni ejercitarse en él la gramática del enseñar, ni la molestia del deprender y estudiar”.<sup>7</sup> Tampoco podía usarse el órgano para estudiar ordinariamente por razones pragmáticas y más pedestres: era preciso contar con al menos una persona -aparte del organista- para *entonar* o *manchar*.<sup>8</sup> Para el estudio diario, el organista contaba con instrumentos más modestos, siendo el monacordio el preferido por varias razones: precio reducido, pequeño tamaño, escaso volumen sonoro -que no molesta a los circundantes-, y la propia dificultad técnica que lo hace idóneo para un estudio provechoso. Por esta razón, los tratadistas que escriben

3 KASTNER, 1936.

4 HARICH-SCHNEIDER, 1937.

5 JACOBS, 1959.

6 Es lo que ocurre, por citar algunos ejemplos, con los conocidos manuales de Robert Donington, Frederick Neumann o el dedicado al piano por Luca Chiantore. El interés por la obra de Cabezón, dentro del más amplio capítulo de la recuperación del patrimonio musical hispánico, y los problemas de la praxis interpretativa, se hacen patentes también en colecciones y ediciones discográficas, desde las más antiguas (como los *Monumentos históricos de la música española* del MEC, impulsados por Higinio Anglés desde el antiguo Instituto Español de Musicología del CSIC, o la colección *Música antigua española* de la casa Hispavox) hasta las más recientes.

7 CABEZÓN, 1578: página 6 del “PROEMIO AL LECTOR EN LOR DE LA MVSICA”.

8 Entonar (en Castilla) o manchar (en Aragón) es insuflar aire al arca de viento mediante la acción de los fuelles, por medio de una o varias palancas, un vástago de madera o, más raramente, un manubrio.

para organistas escogen este instrumento como modelo para explicar cuanto interesa a un instrumentista de tecla: temple, técnica de toque, ornamentación, etc.

A propósito de los instrumentos de tecla que un músico del tiempo de Cabezón podía tener a mano y del uso de los mismos, resulta ilustrativo, aunque sea algo tardío (de 1611) y en cierto modo impreciso en sus definiciones, el primer diccionario español, el *Tesoro de la lengua castellana, o española* de Sebastián de Covarrubias.<sup>9</sup> En la voz “ÓRGANO” dice que “por excelencia significa el instrumento músico de cañutería, que se tañe con el aire, de que particularmente vsan en las iglesias para los días festivos”, y más adelante, citando un supuesto epigrama de Juliano Apóstata, habla de “la máchina del órgano, y la dignidad del organista, y la necesidad que tiene de ser veloz, que vulgarmente llaman tener manos”.<sup>10</sup> En cuanto al “MONACORDIO” in-

dica que se trata de un “instrumento músico conocido”, y añade significativamente que es “el primero en que ponen las manos los que han de ser organistas [...]”.<sup>11</sup> Y acerca de los demás instrumentos de tecla: “CLAVICORDIO, instrumento de cuerdas de alambre, que se toca con unos clavetes, o plumillas. Clauiórgano, el que demás de las cuerdas tiene flautas, o cañones que se tañen con ayre. Clauicímbalo, otro instrumento, poco diferente del sobredicho, aunque difieren en forma, que el vno es mas largo que el otro”.<sup>12</sup> Y bajo el vocablo “ESPINETA”: “clavicordio pequeño, que como los clavicordios toman nombre del clauo, este le toma de espina; por quanto las plumillas que hieren las cuerdas son menores y mas agudas, como espinas: o pudo darle nombre el maestro, si se llamo Espinel, o la ciudad Espineta; de la qual haze mención Plinio lib. 3. c. 16.”.<sup>13</sup>



Monacordio conocido como *Clavicordio de Lepanto*. Instrumento posiblemente procedente de la Península Ibérica, sin datar, siglos XVI-XVII. Museo de la *Cité de la Musique* de París

9 COVARRUBIAS Y OROZCO, 1611.

10 COVARRUBIAS Y OROZCO, 1611, Parte Segunda: f. 570v.

11 COVARRUBIAS Y OROZCO, 1611, Parte Segunda: f. 113v.

12 COVARRUBIAS Y OROZCO, 1611, Parte Primera: f. 147v.

13 COVARRUBIAS Y OROZCO, 1611, Parte Primera: f. 378v.

Son muy escasos los ejemplares supervivientes de monacordios españoles o ibéricos de los siglos XVI y XVII,<sup>14</sup> aunque su uso y construcción en España están documentados ya desde el siglo XV.<sup>15</sup> Entre los posibles instrumentos de los siglos XVI y XVII que han llegado hasta nosotros cabría citar un monacordio conservado actualmente en el Museo de la *Cité de la Musique* de París, conocido como el *Clavicordio de Lepanto*, porque la pintura del interior de su tapa representa una batalla naval identificada con la célebre victoria de don Juan de Austria (1571). Es un instrumento anónimo, de procedencia posiblemente ibérica o tal vez italiana, no fechado, ligado, con una extensión de 45 notas (C/E-c<sup>'''</sup>) y 30 cuerdas dobles, cuya datación se discute teniendo en cuenta por un lado las características del instrumento y por otro la diversidad de su ornamentación pictórica (figurativa en el interior de la tapa, con decoración floral en el interior de la caja y con *chinoiserie* claramente posterior al siglo XVI en el exterior de la misma).<sup>16</sup> Una colección particular madrileña conserva otro monacordio, mucho más austero en su aspecto, que podría datar de finales del siglo XVI, aunque el encordado parece sugerir una fecha posterior.<sup>17</sup> En otras colecciones públicas y particulares se conservan algunos instrumentos de datación y adscripción geográfica dudosas.<sup>18</sup> Si bien no hay certeza alguna de que estos instrumentos supervivientes puedan ser estrictamente contemporáneos de Cabezón,<sup>19</sup> no cabe duda de que los que tuviera el organista de Felipe II a su disposición no debieron de ser muy diferentes: instrumentos de dimensiones relativamente pequeñas, de extensión ordinaria de 42 o 45 notas (con octava corta), y ligados según demuestra igualmente la tratadística contemporánea.

En cuanto a los instrumentos de tecla y pluma, llamados genéricamente *clavicordios* (incluyendo claves, espinetas, virginales y claviórganos), y sin necesidad de remontarnos al *exaquier*, en uso en la corte aragonesa desde la segunda mitad del siglo XIV, hay constancia documental de

construcción y utilización de esta clase de instrumentos de pluma en España desde la primera mitad del siglo XV, en el marco de la antigua Corona de Aragón y posteriormente en territorio andaluz (por entonces perteneciente a la Corona de Castilla).<sup>20</sup> Figuran en inventarios y documentos reales de Isabel de Castilla (como *clavecímbanos*) y en sucesivos inventarios de tiempo de los primeros Austrias, tanto Carlos I como Felipe II.<sup>21</sup> En particular es digno de consideración para nuestro propósito el conocido inventario de los bienes de la capilla de Felipe II, redactado a su muerte y conservado en una copia de 1602-1603; si bien es algo tardío en relación con la vida de Cabezón, parece muy probable que al menos algunos de los instrumentos que se mencionan pudieran haber estado en uso en tiempo de Cabezón, y posiblemente bajo sus propias manos. De hecho, algunos instrumentos de este inventario de Felipe II seguramente fueron construidos antes de su reinado, como un clavicordio pequeño “del moro de Zaragoza”, con toda probabilidad debido al célebre Mahoma Mofferiz, del que luego hablaremos.<sup>22</sup>

Algunos de estos inventarios atestiguan una relativa abundancia de instrumentos grandes (claves, en ocasiones llamados *clavicémbalos* o *clavicímbanos*, descritos en términos como “un clavicordio grande [...] que tiene dos varas y dos tercias de largo”<sup>23</sup>) junto a otros de menores dimensiones y diversas formas (“otro clavicordio [...] en triángulo”, “otro clavicordio a manera de media luna”). De los primeros, que sepamos, no queda ningún instrumento superviviente en España, siendo el más próximo cronológicamente el hermoso clave flamenco que preserva la catedral de Segovia: este instrumento, posiblemente de comienzos del siglo XVII,<sup>24</sup> presenta características que parecen vincularlo a la familia Ruckers.<sup>25</sup> A la luz de los datos conocidos no siempre resul-

20 Cfr. BORDAS IBÁÑEZ, 1999: 746-747.

21 Varios de estos inventarios fueron recogidos por Barbieri y han sido posteriormente reproducidos en numerosas ocasiones. Cfr. CASARES RODICIO, 1998.

22 Un comentario muy pormenorizado sobre los instrumentos de tecla que recoge este inventario se encuentra en KENYON DE PASCUAL, 1992: 625-626.

23 Este instrumento, con los siguientes que mencionamos en el mismo párrafo y otros muchos, se cita en el conocido inventario de los libros, papeles e instrumentos de la Real Capilla de 1598, copiado en 1603, recogido en primera instancia por Barbieri (cfr. CASARES RODICIO, 1998, vol. II: 70). Dicho inventario fue ya objeto de un artículo de Martin McLeish en 1968 (McLEISH, 1968) y posteriormente ha sido citado y estudiado por diferentes investigadores, como Kenyon y Bordas.

24 C. Bordas indica la datación de 1601 (BORDAS IBÁÑEZ, 1999: 747).

25 Una descripción del instrumento se encuentra en la correspondiente ficha catalográfica de la exposición *Las edades del hombre* (BORDAS IBÁÑEZ, 1991: 220-221).

14 Cfr. especialmente KENYON DE PASCUAL, 1992: 611-630; y BRAUCHLI, GALAZZO y WARDMAN, 2008.

15 Al parecer, el primer constructor documentado es el moro zaragozano Gace Albariel, que figura en 1465 como “maestro de hacer laúdes, monacordios e instrumentos”. Cfr. KENYON, 1999: 754.

16 Remitimos a la ficha catalográfica de este instrumento en el sitio web del *Musée de la Musique* de París: <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/MediaComposite/CMFM/CMFM000004900/default.htm>

17 Este instrumento se expuso en la muestra *Huellas*, celebrada en la catedral de Murcia en 2002. También aparece reproducido en MASSÓ, 2006: 191.

18 Cfr. BRAUCHLI, 1998.

19 De hecho, Brauchli considera que no se conservan instrumentos ibéricos del siglo XVI.

ta razonable especular si los instrumentos que se citan en los inventarios -algunos de los cuales, como hemos dicho, seguramente tañó Cabezón- eran claves a la italiana o a la flamenca, si venían de Flandes,<sup>26</sup> de Nápoles, o si tal vez alguno de ellos era de producción española y, por qué no, de ese estilo mixto que a lo largo de los siglos XVII y XVIII, a juzgar por los instrumentos conservados, se constituye en característico de la construcción española de claves.<sup>27</sup>

Sí se conservan al menos dos instrumentos del otro

tipo, ambos dentro de la categoría de los *virginales*: el de Hans Bos (Amberes, 1578) que hoy se encuentra en el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas,<sup>28</sup> y el doble virginal de Hans Ruckers (Amberes, 1581), hoy perteneciente a la colección de instrumentos del *Metropolitan Museum* de Nueva York, procedente con toda probabilidad de la corte de Felipe II, como parece demostrar la presencia, sobre el teclado del instrumento principal, de dos medallones con los retratos de Felipe II y su esposa Ana de Austria.<sup>29</sup>



Virginal de Hans Bos (Amberes, 1578); Patrimonio Nacional, Monasterio de Santa Clara de Tordesillas

Existe otra tipología de instrumento de tecla que merece una particular atención: el claviórgano. Es sabido que desde la segunda mitad del siglo XV hubo en España una amplia producción de esta clase de instrumentos mixtos, que contenían un órgano y un instrumento de cuerda y plu-

ma, ambos de dimensiones variables. Algún miembro de la familia zaragozana de los Mofferiz, moros emparentados con los Albariel, también violeros y constructores de instrumentos de tecla de la capital del Ebro, pasa por ser, si no el primero, uno de los más antiguos constructores conocidos de

26 Hay constancia de que el organero Brevos trajo en 1575 varios instrumentos desde Flandes, entre los cuales figuraban tres clavicordios. Cfr. BORDAS IBÁÑEZ, 1999: 747.

27 Sobre claves españoles supervivientes y sus características peculiares, que parecen combinar elementos constructivos y decorativos de las tradiciones italiana y flamenca, cfr. sobre todo KENYON DE PASCUAL, 1992, y MORALES (ed.), 2003.

28 Ver la ficha correspondiente en BORDAS IBÁÑEZ, 2001: 226, así como KOSTER, 2011.

29 Remitimos a la ficha catalográfica del sitio web del MET: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/29.90>

claviórganos. Ciertos detalles de su vida y actividad fueron revelados por las investigaciones de P. Calahorra, por las que sabemos que el taller de Mahoma Moferriz, conocido como organero con el apodo de “el moro de Zaragoza”, produjo cierta cantidad de instrumentos de este género (claviórganos) desde antes de terminar el siglo XV: de hecho, a Mahoma Moferriz se atribuye entre otros el claviórgano que tenía en su cámara el infante don Juan, hijo de los Reyes Católicos muerto en 1497, y de este instrumento el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo dice “que fue el primero que en España se vido”.<sup>30</sup> Otros instrumentos de este taller zaragozano (claviórganos y clavicordios) fueron a parar a la cámara de la Reina Isabel, a la del arzobispo de Zaragoza, a la del obispo de Plasencia, a la del rey Manuel de Portugal, a la del cardenal Tavera y a varias casas de caballeros de Zaragoza y de otros lugares de Aragón y Castilla. Es posible que algunos de los instrumentos citados en el inventario de Felipe II (el “clavicordio pequeño [...] del moro de Zaragoza” y algunos de los claviórganos) procedieran todavía, como herencias de familia, de tiempo de los Reyes Católicos. En todo caso, el taller de los Moferriz siguió en activo en Zaragoza durante las tres generaciones siguientes al mencionado Mahoma (que al convertirse forzosamente al cristianismo adoptó el nombre de Juan Moferriz), produciendo órganos, clavicordios y posiblemente claviórganos. Las dudas que algunos autores han manifestado acerca del significado exacto del término *claviórgano* en este contexto hispánico desde finales del siglo XV (desde 1484 concretamente), o la afirmación manifestada por algunos estudiosos de que en realidad posiblemente se trataría únicamente de realejos, reservando la capacidad de inventar el instrumento combinado sólo a artífices activos al norte de los Pirineos o de los Alpes,<sup>31</sup> quedan refutadas por la lectura de la propia documentación histórica administrativa (contratos y descripciones de la época) referida a los Moferriz, donde los instrumentos son descritos expresiva e inequívocamente como “clavicímbalo e órgano” (1484), “clavicímbalo e órgano todo juncto” (1488), “hun claviórgano que avrá clavecímbano órgano et arpa” (1498), etc.<sup>32</sup> Entre los claviórganos de los Moferriz los hubo de

mayores y menores dimensiones, algunos de ellos incluso provistos de contras.

Instrumentos mixtos de este género se construían en cierta cantidad en el último cuarto del siglo XVI en varios talleres centroeuropeos, usualmente como objetos de lujo (también algunos de los de los Moferriz debieron de serlo, a juzgar por sus destinatarios y por ciertas descripciones como la del clavicordio pequeño “del moro de Zaragoza” del inventario de Felipe II, instrumento ricamente ornado con taraceas y maderas nobles) y de pequeñas dimensiones. Pero también en España desde comienzos del siglo XVI en los talleres de organería y de violeros se alude a la construcción de claviórganos, sin especificar sus características,<sup>33</sup> e instrumentos de este tipo continuaron siendo construidos por organeros (por ejemplo, los Sesma en Zaragoza)<sup>34</sup> y estuvieron en uso en varias catedrales de la Península hasta bien entrado el siglo XVII: así lo atestiguan algunas composiciones de mediados del siglo XVII conservadas en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza que encomiendan la parte de acompañamiento al claviórgano. Más tarde, el propio Pablo Nassarre se lamentaba en su *Escuela música* (1723-1724) de que instrumento tan armonioso y práctico, bien conocido años antes, hubiera caído ya prácticamente en desuso.<sup>35</sup> No deja de ser sintomático que precisamente en Zaragoza, una de las posibles cunas del claviórgano, se conserve un documento valiosísimo, varias veces citado, que explica las posibilidades de registración de un claviórgano, llamado en este texto *panarmónico*, que seguramente perteneció al cabildo -dentro de su capilla de música- de El Pilar en la segunda mitad del siglo XVI. Esta *Instrucción para regir el panarmónico*, que por vez primera se reproduce en facsímil, consiste en un folio (numerado como folio 200) escrito por ambas caras y cosido al final del volumen de *Actas capitulares* de El Pilar de Zaragoza correspondiente a los años 1551 a 1584. En caligrafía inequívocamente perteneciente al siglo XVI se anota pulcramente una descripción de las posibilidades sonoras de tal instrumento, que cuenta con al menos una orden de cuerdas y ocho medios registros (o cuatro partidos, cuatro para cada mitad del teclado, que se divide en su centro, tal vez entre Do y Do# centrales, como será usual en los órganos de la Península más adelante), más temblante y dos juegos festivos de sonido fijo, *ruseñol* y *gayta*. También se

30 Los datos sobre los Moferriz, que P. Calahorra sacó a la luz, han sido citados en numerosas ocasiones. Cfr. la puesta al día más reciente en CALAHORRA MARTÍNEZ, 2003. Cfr. también KNIGHTON, 1983-2001 y MARTÍNEZ GARCÍA Y GONZÁLEZ MARÍN, 2006.

31 Véase por ejemplo la voz “Claviorgan” en la versión *on line* del *New Grove Dictionary*, que firman Donald Howard Boalch y Peter Williams, donde parece darse por bueno que algunos instrumentos ingleses y alemanes de mediados del siglo XVI en adelante sí serían verdaderos claviórganos, pero posiblemente no los españoles e italianos de unos años antes.

32 Estos datos recogidos en CALAHORRA MARTÍNEZ, 2003.

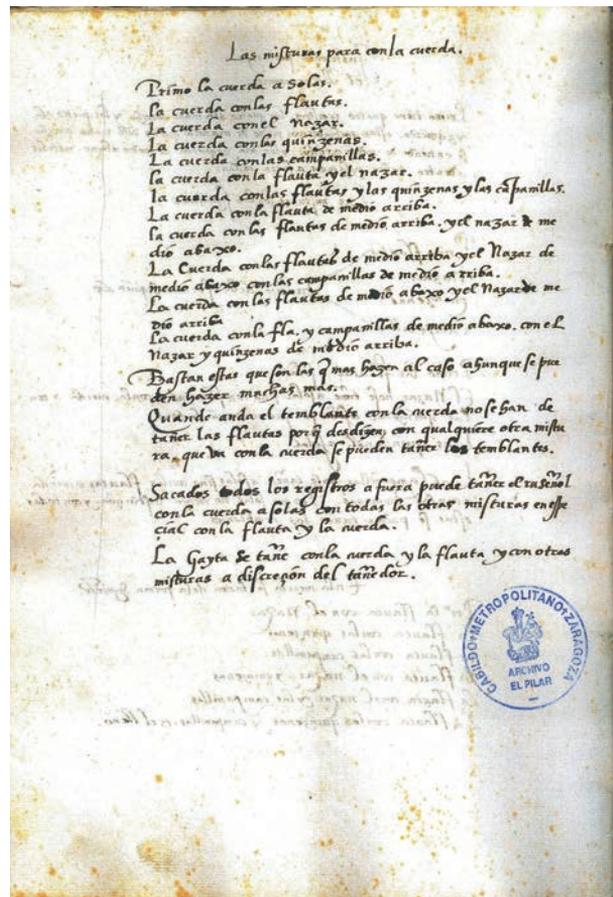
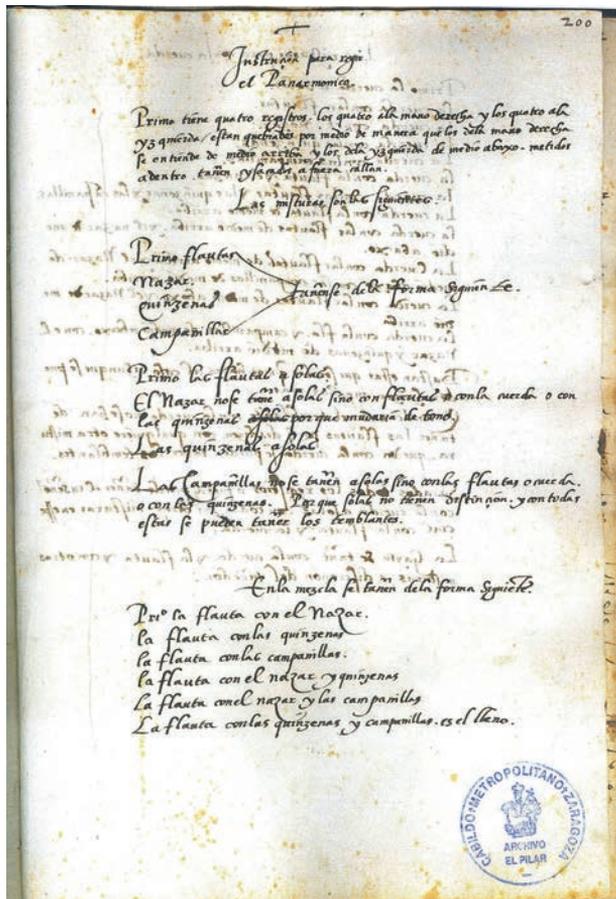
33 Por ejemplo, las ordenanzas del gremio de violeros de Sevilla de 1502 especificaban la necesidad de saber construir claviórganos. Cfr. KENYON DE PASCUAL, 1999.

34 El *Libro de la Cuenta de la Obra de 1631* de El Pilar de Zaragoza registra el pago de una elevada suma al organero Martín de Sesma “por un claviórgano” (f. 15v.). Cfr. MARTÍNEZ GARCÍA Y GONZÁLEZ MARÍN, 2006: 99.

35 NASSARRE, 1724: 467.

explica pormenorizadamente cómo combinar los registros del órgano, que puede utilizarse independientemente de la cuerda o con ella. Es posible que este *panarmónico* fuese un claviórgano de los Mofferriz, y, en todo caso, parece que se utilizaba en tiempo de Cabezón. Éste pudo tener acceso, sin duda, a varios claviórganos. Hoy no se conserva, que sepamos, ningún claviórgano español, aunque sí algunos interesantes instrumentos ingleses y alemanes. La reconstrucción

actual -hipotética, pues no se conocen originales, aunque sí descripciones detalladas, así como las tardías instrucciones de construcción que incluye Nassarre en su *Escuela música* de instrumentos de este tipo y su consiguiente utilización abrirán nuevas perspectivas de sonoridad sobre la música de Antonio de Cabezón y sobre la música de tecla ibérica de los siglos XVI y XVII en general.



Instrucción para regir el panarmónico, f. 200 de las Actas capitulares de El Pilar de Zaragoza (1551-1584). Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza

A pesar de que Cabezón fue conocido principalmente, como todos sabemos, como organista, no hablaremos aquí de los órganos en su tiempo ni de los órganos de toda clase (grandes instrumentos de tribuna, realejos, portatvos...) de que pudo disponer, dado que existen algunos trabajos recientes sobre la materia, y particularmente un ar-

tículo de Jesús Ángel de la Lama, S. J., al que remitimos.<sup>36</sup> Del mismo modo, no discutiremos acerca del posible uso de la vihuela, indicado tanto en las *Obras de música* dadas

<sup>36</sup> LAMA, 2010. Véase igualmente el artículo de Andrés Cea Galán en este mismo número de *Anuario musical*.

a conocer por Hernando de Cabezón como en la publicación de Venegas de Henestrosa,<sup>37</sup> para ejecutar obras de Cabezón: acúdase al artículo de John Griffiths en esta misma revista. E igualmente, no entraremos a valorar con detalle la práctica de las obras de Cabezón en el arpa, aunque a tenor de la información que proporcionan algunos textos (principalmente Bermudo<sup>38</sup> y Venegas), parece que en tiempo de Cabezón las arpas comunes eran diatónicas, lo que implicaba la necesidad de buscar artificios para alterar las notas que lo necesitaren (presionando la cuerda junto al clavijero o en otro lugar, afinando *ex profeso* algunas cuerdas un semitono arriba o abajo para ciertas piezas en ciertos tonos...) y dificultaba la ejecución de la mayoría de las piezas, por lo que Bermudo sugiere la adición de cuerdas cromáticas y Venegas, en un grabado de su *Libro*, parece indicar la posible existencia de algunas cuerdas añadidas para Mi y Si bemoles.<sup>39</sup> De hecho, Bermudo parece referirse a arpas de dos órdenes experimentales, algunas de ellas completamente cromáticas como “el juego del monachordio” cuando habla de “cuerdas [...] entremetidas con las otras”.<sup>40</sup> Bermudo, siempre en guardia contra los “bárbaros tañedores” y con cierto tono apocalíptico, advierte de la escasez a su juicio de buenos arpistas: “Muy pocos tañedores ay de harpa, y apenas ay hombre señalado”.<sup>41</sup> Si la situación era así de grave, pocas oportunidades habría de escuchar la música de Cabezón, densa y dificultosa de por sí, bien tañida al arpa.<sup>42</sup> Pero tanto la compilación de Hernando de Cabezón como la de Venegas insisten en destinar la música a “tecla, arpa y vihuela”, esto es, a cualquier instrumento sobre el que se puede interpretar una composición polifónica. Detrás de tal expresión reside sin duda un concepto de adaptabilidad de la música a condiciones diversas –con resultados diferentes- y también, probablemente, una estrategia comercial para conseguir mayor difusión, prestigio y ventas. Si el propio Antonio de Cabezón pudo tañer otros instrumentos además de los de tecla, es algo que sólo podríamos conjeturar, pero en ausencia de datos más vale ser prudentes: nada sabemos al respecto.

37 VENEGAS DE HENESTROSA, 1557.

38 BERMUDO, 1555: ff. 110v y ss.

39 VENEGAS DE HENESTROSA, 1557: f. 7r.

40 BERMUDO, 1555: ff. 111v y 112r.

41 BERMUDO, 1555: f. 112r.

42 Del mismo modo se encuentra notable dificultad en tocar de modo comprensible algunos de los glosados en un instrumento de tecla, previstos como creemos que puedan estar para ser interpretados por conjuntos de ministriles de viento o instrumentistas de otro género (vihuelas de arco...).

## EL SISTEMA DE *TEMPLADURA*

En tiempo de Cabezón coexisten varios sistemas de temple o afinación de los instrumentos, perfectamente documentados en la tratadística. Si para las vihuelas está descrita frecuentemente una afinación sencilla con semitonos iguales –aunque es sabido que los trastes móviles posibilitaban toda clase de modificaciones-, parece que este sistema no se aplicaba en los instrumentos de tecla, para los que se preferían otras afinaciones regulares que permitían obtener una mejor sonoridad en ciertos intervalos, como las terceras mayores. Precisamente la necesidad de contar con terceras mayores agradables al oído y próximas a la pureza hace inviable el antiguo sistema pitagórico, también descrito en algunos lugares, así como las entonaciones justas, sólo posibles en realidad –aunque tal vez no del todo deseables– en música vocal o en la ejecución con instrumentos de cuerda sin trastes (como los *violones*).<sup>43</sup>

Dado que el instrumento que sirve siempre para ejemplificar cualquier explicación es el monacordio –en aquel tiempo, ligado-, las instrucciones para templar ordinariamente no ofrecen mucha precisión, porque se da por sentado que los *toques* o *toquesillos* (nombres que Santa María y Correa dan, respectivamente, a las tangentes de metal) están bien colocados.

Santa María propone un temple por quintas y octavas, las primeras un poco estrechas. El punto de partida es el Do grave, desde el que se obtiene Sol agudo (quinta alta), una quinta que “no ha de quedar perfectamente afinada, sino que gesolreut agudo, ha de quedar vn poquito más baxo, y ha de ser tan tan poquito, que quasi no se eche de ver, lo qual no se puede dar mejor a entender que por este termino, es, no es”.<sup>44</sup> Se temple Do agudo en octava justa con Do grave, y con aquél Fa grave, “la qual quinta no ha de quedar perfectamente afinada, sino que cesolfaut agudo ha de quedar vn poquito más baxo, de la misma forma y manera que diximos de gesolreut agudo” (obviamente, lo que Santa María quiere decir es que el Fa grave deberá subirse ese “es, no es”, y no bajarse el Do agudo, que ya está afinado con su octava grave, punto de partida del sistema). Con Do, Sol y Fa, las demás notas de la octava ya vienen dadas por el sistema de ligadura del monacordio y en adelante basta con templar octavas, como aclara Santa María: “hase de advertir, q[ue] en vnos lugares hieren

43 Las posibles traslaciones a la tecla de la entonación justa obligaban a dejar una dolorosa *quinta del lobo* y limitaban el ámbito de los tonos practicables (como por otra parte sucede también con los sistemas mesotónicos al uso en lo que respecta a ciertos tonos accidentales).

44 Santa María, Segunda parte, f. 122v. Las siguientes citas de Santa María sobre la templadura se encuentran en el mismo folio.

tres teclas en vnas mesmas dos cuerdas, y en otros lugares hieren quatro teclas también en vnas mesmas dos cuerdas, y ansí templada vna tecla, están templadas tres o quatro teclas,

excepto desde desolre pa abaxo, desde el q[ua] cada tecla por sí, hie dos cuerdas”.



Santa María, siempre dado a entrar minuciosamente en aspectos eminentemente prácticos, insiste en la necesidad de hacer sonar las notas y consonancias reiteradamente para facilitar el temple (“es necessario herir muchas vezes”, “especialmente herir muchas vezes el punto que está afinado, es necesario para templar el punto que no está afinado”). Sin embargo, no especifica en ningún momento la magnitud, siquiera aproximada, del temple de las quintas, ni la cualidad de las terceras, que da la colocación de los *toques*, en cuyo ajuste no se entretiene.

Algo semejante sucede con Venegas de Henestrosa, que explica cómo afinar el monacordio ligado usando únicamente octavas y quintas, y aplica idéntica doctrina, de modo muy impreciso, al arpa. En todo caso, resulta interesante su observación sobre las necesidades de temple cuando varios instrumentos de diferente naturaleza (y de costumbres de afinación distintas) se han de usar juntos: “para discantar vn instrumento sobre otro de los tres, vihuela, monacordio, harpa, ay muchas maneras de temples”.<sup>45</sup>

Seis décadas más tarde, Francisco Correa de Arauxo expone, en el último capítulo de sus “Advertencias”, un “Modo de templar el monacordio” que presenta algunas diferencias respecto de la explicación de Santa María, como, por ejemplo, la sorprendente idea de comenzar a templar

por la nota más aguda del instrumento o el hecho de afinar únicamente por octavas y no por quintas, gracias a las características del monacordio ligado.<sup>46</sup> Pero, como sucede con Santa María, Correa no da a entender cuál es la partición (*participación*, según la terminología de aquel tiempo) exacta de la octava, puesto que ésta se supone que ya está bien calculada según la colocación de los *toquesillos*. Parece que, dado que ambas publicaciones (el *Arte de tañer fantasía* y la *Facultad orgánica*) están destinadas a principiantes y aficionados, sus autores se reservan el secreto de la partición de la octava.

Un tratadista estrictamente contemporáneo de Cabezón, fray Juan Bermudo, a pesar de que dedica mucho espacio al temple de las vihuelas en su *Declaración*, no explica un sistema práctico de afinación de los instrumentos de tecla. Sin embargo, ya en su *Arte tripharia* da a entender con claridad que el temperamento usado en éstos era uno de los hoy llamados mesotónicos, sin que podamos saber con exactitud cuál de ellos (si de 2/7 de *comma*, o tal vez 1/4 de *comma*). En todo caso, al tratar sobre las notas que pueden o no tocarse en el teclado, afirma que en las teclas negras hay tres sostenidos (Do, Fa y Sol) y dos bemoles (Mi y Si), como sucede en las particiones más usuales en los sistemas mesotónicos de 1/4 o 2/7 de *comma*.<sup>47</sup>

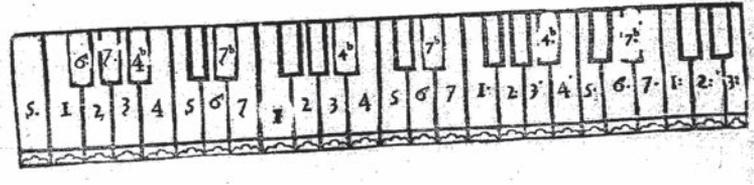
**Cada vna d'las tres octauas tiene cinco teclas  
negras: las tres sō d' hquadrado, y las dos d'bmol.**

45 VENEGAS DE HENESTROSA, 1557: f. 7v.

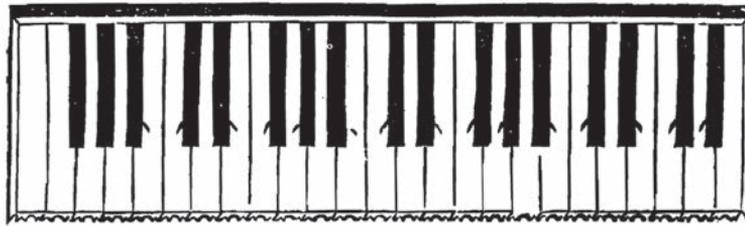
46 CORREA DE ARAUXO, 1626: ff. 25v-26r.

47 BERMUDO, 1550: f. 24v.

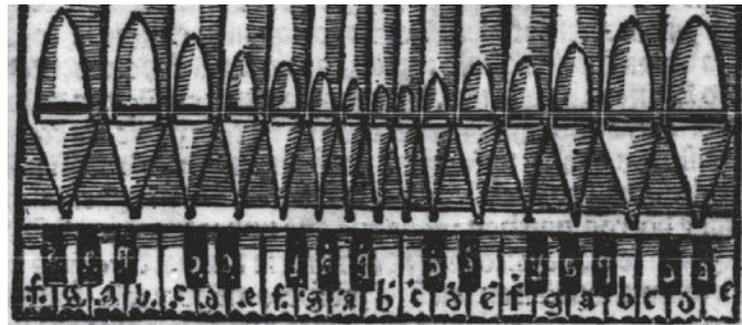




Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva* (1557), f. 7r



Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía* (1565), f. 20v



Gonzalo de Baena, *Arte nouamente inuentada* (1540), frontispicio

Por su parte, Salinas dedica algunos capítulos de su Libro III al temple de los instrumentos. En el capítulo XXII del impreso *De musica libri septem*<sup>50</sup> explica la tercera manera de afinar un instrumento, la más sencilla, que equivale al sistema mesotónico de 1/4 de *comma*. Previamente ha ex-

plicado el mesotónico de 2/7 de *comma* (tomado de Zarlino) y un nuevo temperamento, que se atribuye al propio Salinas, de 1/3 de *comma*, en el cual las terceras menores principales resultan puras. El hecho de que el temple mesotónico de 1/4 de *comma* venga presentado como el más sencillo de los tres (cosa que desde la práctica podemos ratificar quienes estamos habituados a templar instrumentos de tecla), así como la excelente sonoridad que proporcionan las terceras mayores

50 SALINAS, 1577: 154-155.

puras en los tonos principales, induce a pensar que posiblemente sería el más utilizado en la práctica en aquel tiempo. Tanto debió de ser así que el uso del mesotónico de 1/4 de *comma* seguía vigente bien entrado el siglo XVIII, como

podemos comprobar en la *Escuela música* de Nassarre, en cuyas instrucciones de temple la alusión a que las terceras mayores han de quedar “por todos los términos finas” resulta inequívoca:<sup>51</sup>

**atinirá con**

**gran facilidad qualquier Instrumento que sea, y para la Arpa y Clavicordio debe començar por la cuerda de gesolreus, el segundo contando por abaxo. Esta ha de procurar ponerla en el tono, que prudencialmente le pareciere ser el tono natural, afinandola en fino uníonus, con la que le corresponde en el Organo, ò otro Instrumento, ò por si sola, haziendo juicio poco mas, ò menos del tono, en que puede estar, la que le servirá de guia, ò maestra para todas las demás. Con esta afinará despues su tercera mayor arriba, que es besabemi, y despues la quinta, que es delafolre. Aunque advierto, que fina la quinta todo lo que puede estar, se ha de abaxar la cuerda alta un poquito, de modo, que no se note disonancia alguna, y esto se ha de executar en todas las quintas, para que las terceras mayores vengan por todos los términos finas, aunque quando la quinta se afinare por abaxo, esto es, que la cuerda baxa se huviere de afinar con la alta, despues de bien fina se ha de subir la baxa un poquito, al contrario de quando es la alta la que se afina.**

Sin embargo, en tiempo más próximo a Cabezón, Cerone (1613) proponía con total claridad el mesotónico de 2/7 de *comma*, en el que las terceras mayores principales resultan algo menores que puras. La explicación de Cerone se encuentra en un apartado titulado “De la participación vsada en la temple de los instrumentos”, dentro del Libro XXI, “En el qual se tracta en particular de los Conciertos, y Co-

nueniencia de los Instrumentos musicales; y de su temple”.<sup>52</sup> Cerone, aun copiando literalmente algunas expresiones y párrafos de Santa María, se muestra más explícito y, siguiendo y citando a Zarlino, afirma que el buen sistema de temple es el que hoy denominamos mesotónico de 2/7 de *comma*, descrito por vez primera en *Le istitutioni harmoniche* de Zarlino (1558).<sup>53</sup>

**Lo qual venra muy bien, todas vezes se haga que cada Quinta quede diminuyda e imperfecta de dos septimas partes del Coma; y que la Quarta tenga un acrescentamiento de otra tanta cantidad: y es rason, porque quedando la Octava siempre immudable y en su verdadera y natural Proporción, siendo hecha entera destas dos partes, la que à la una se quita, necessariamente es menester darlo à la otra; afin, ayuntandose, se sienta en los extremos la Octava perfecta. Depues hazerse ha la Tercera mayor imperfecta de una septima parte, y de otra tanta cantidad disminuirse ha la Tercera menor.**

51 NASSARRE, 1724, Libro III, Cap. 19: 352.

52 CERONE, 1613: 1044-1052.

53 CERONE, 1613: 1045.

Un poco más abajo, Cerone explica paso a paso cómo realizar en la práctica el temple de 2/7 de *comma*, con algunas imprecisiones y con expresiones de difícil interpretación, como su afirmación de que “los extremos agudos de las Terceras mayores *van subidos en modo, que el sentido no quiera más*”,<sup>54</sup> cuando sabemos que las terceras mayores en

este sistema de temple quedan algo estrechas, por debajo de la pureza. Se incluye alguna indicación de sentido común, pero muy útil para principiantes, como la que aconseja, al templar una cuerda, empezar bajando, por evitar que se quiebre por error.

### *De unas reglas generales para templar los instrumentos: y particulares auisos para el Organo y Monochordio, etc. Cap. XI.*

**C**onsiderando la necesidad, que los nueuos tienen del instrumento bien templado, y para que con mas aliuio puedan llevar el trabajo del estudio, me moui à poner aqui el modo, que se ha de tener para templar algunos instrumentos, particularmente el Monochordio. Para lo qual primeramente es necesario saber, que *se puede hazer fundamento y principio sobre del traste que queremos*: aunque por mayor comodidad (hablando del Monochordio, Organo, y semejantes,) se ha de fundar sobre de C fa vt graue; (no obstante sea de parecer Iuan Lanfranco, ser mas acertado el comenzar sobre de F faut) por quanto abraça todo el instrumento: y assi por medio suyo, se puede hazer juyzio de la lúvida y baxada de los sonidos extremos.

2. La temple se haze por Terceras, Quartas, Quintas, y Octauas.

3. Las Octauas quieren ser tan perfectamente concertadas, que sus sonidos parezcan vn solo, digo sin alteracion ninguna.

4. Las Quintas van participadas en esta manera; *que el extremo agudo tenga del graue: ò que el graue, se allegue mas hazia al agudo*: por causa de que, estas Quintas han de ser tiradas en manera tal, que el oydo artizado no quede dellas cumplidamente satisfecho, pero que las pueda sufrir.

5. Las Quartas se templan al contrario de las Quintas, porque el extremo agudo va tirado tanto en alto, quanto contentar se pueda vn buen oydo: ò q̄ el graue, de otro tanto, se ha de apartar de lo agudo. Y la razon lo quiere, pues *si la Quinta y Quarta juntas forman la Octaua, lo que se quita à la Quinta, se deue dar à la Quarta*, como arriba queda declarado.

6. Los extremos agudos de las Terceras mayores *van subidos en modo, que el sentido no quiera mas*; ò que los baxos, apartandose de lo agudo, se dexen tan en baxo, que assi mesmo se puedan sufrir. Mas las Terceras menores se templan en todo al contrario: adviertiendo (como se dixo en su lugar) que las mayores, naturalmente son puestas entre Vt y Mi, y entre Fa y La: Y las menores, entre Re y Fa, y entre Mi y Sol.

7. A y dos ordenes para templar, vno de  $\text{H}$  quad, y otro de  $\text{b mol}$ : y cada qual procede por trastes blancos, y negros; adviertiendo q̄ los blancos son naturalmente de  $\text{H}$  quad.

8. Templando la orden de  $\text{H}$  quadrado, *las Quintas quieren ser despuntadas en el agudo, y las de  $\text{b mol}$  en el graue*: porque estas al contrario se templan de las otras. Y adviertan que entonces estara bien afinado el punto en el Organo (en el qual muchas vezes llega à auer, decifys caños por punto) quando todos los caños de vn traste, viniere à cerrarse y yqualarse en la ensonacion de tal manera, que todos juntamente parezcan en el sonido, como si fuesse vn solo.

**S**in los auisos y reglas dadas, para templar el Monochordio, es menester tener particular cuenta con lo que à qui se dice. Digo, que *para perfectamente afinar vn punto en el Monochordio, dos cosas se requieren*. La vna es, entender qual de las dos cuerdas esten mas baxa, y qual mas alta; lo qual se entenderà poniendo el dedo en cima de la tecla que hiriere el punto, de suerte que el toque llegue à ambas dos cuerdas; y entonces se ha de tocar cada cuerda por si con la vña del dedo, ò con vna puntica de vn cañon: y de esta manera se entendera la cuerda que estuviere mas baxa, y la que estuviere mas alta; lo qual entendido, se podra subir la que estuviere mas baxa, y baxar la que estuviere mas alta, conforme à la necesidad que huuiere. La otra cosa es, que muy mejor se afina el punto al subir de las cuerdas que al baxar; lo qual se ha de hazer subiendo las cuerdas poquito à poquito, hasta que ambas à dos cuerdas lleguen à cerrarse y escurecerse de tal suerte, que entrambas suenen, como si vna sola cuerda fuesse. Y tengase auiso, que *para comenzar à afinar el punto en el Monochordio, siempre se baxa la cuerda*; porque si se sube, muchas vezes acontece no acertar la clauija de la cuerda que se pretende templar, y assi quebrarse ha la cuerda. Y entonces estara bien afinado el punto, quando las dos cuerdas del mesmo punto, estuieren tan yguales en la ensonacion, que (como dicho es) suenen como si fuera vna sola.

Del

54 CERONE, 1613: 1047.

En todo caso, la dependencia de Zarlino que a menudo muestra Cerone puede ser una explicación de esta defensa del mesotónico de 2/7 de *comma*<sup>55</sup> y de la ausencia de alusiones al mesotónico de 1/4 de *comma*, más fácil de ejecutar y muy sonoro con sus terceras mayores puras. Es muy posible que Cabezón conociese y utilizase ambos sistemas de temple, y los dos convienen sonoramente a sus obras.

## DEL TAÑER CON PRIMOR

Justamente es en la época de Cabezón cuando algunos músicos comienzan a preocuparse por poner por escrito algunas reflexiones y condiciones sobre la técnica de los tañedores de instrumentos de tecla. Quizá no sea casual esta coincidencia cronológica, y cabe pensar que tal vez la técnica

desarrollada por Cabezón, tenido en su tiempo por un gran virtuoso, técnica que demuestran y requieren las obras que publicó su hijo Hernando, pudo tener una influencia decisiva en la publicación de algunos tratados, especialmente el *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María.

## Generalidades

Hasta donde ahora podemos saber, el primer tratadista español que escribe sobre el modo de tañer los instrumentos de tecla, siquiera muy sucintamente, es Gonzalo de Baena en su recopilación de 1540, que a su vez es el más antiguo impreso de tecla conocido de la Península Ibérica. Se trata de dos brevísimos párrafos dedicados al toque en el monacordio.<sup>56</sup>

**¶ Ten el poner de los dedos se faze segun la necesidad: y la verdad es que affi sean acostumbrados que todos firuã cada vno en sus lugares porque no se pierda lo que pueden seruir. y que no anden vnos altos /z otros baxos: dando cada qual muy igual; porque sean los puntos muy conformes: y que toda la melodía fuene tanto en vno como en otro.**

**¶ Es de considerar que no deuen los dedos estar mas assentados en sus teclas de quanto a cada vna de las letras conuiene: ni menos, porque si luego ante de su tiempo se alcan: faltaria el sonido de la consonancia. y si mas de su tiempo quedaren /sobrarian.**

Asimismo es muy breve la alusión al modo de tañer la tecla que ofrece diez años más tarde Juan Bermudo en su *Arte tripharia*. Lógicamente, hablando de organistas, usa

como ejemplo el monacordio, e insiste en la necesidad para los principiantes de escoger buenos maestros desde el primer momento.<sup>57</sup>

**¶ Arte de**  
**Que cosas deue saber el principiante para poner en el monachordio capítulo. xxv.**  
**¶ Lo primero q̄ se requiere para q̄ el discípulo sepa poner cãto de organo con certidumbre en el monachordio, es estar cierto e el cãto d̄ organo. Requiere saber para esto, no solamẽte cãto llano: sino cãto de organo para entẽder los valores de las figuras en qual q̄r tiempo, o señal q̄ eñtuleren, para saber llevar el cõpas, y para congnoscer en q̄ cõsonancias dã todos los puntos.**

<sup>55</sup> El uso del histórico y actual del temple de 2/7 de *comma*, a pesar de sus dificultades de realización mayores de las del temple de 1/4 de *comma*, ha sido defendido modernamente por Mark Lindley. Cfr. LINDLEY, 1997.

<sup>56</sup> BAENA, 1540: f. 6v.

<sup>57</sup> BERMUDO, 1550: f. 23v.

**¶**Ami ver ninguno puede ser buen tañedor: sino  
 fabe cãto ð organo. Lo segũdo apriẽda buenas  
 manos: lo qual pida, y grãjee de buenos tañedo  
 res. Los q̄ de priẽden al principio ð remẽdones:  
 toda su vida q̄dan cõ mal ayre. ¶Pues mas vale  
 dar dõneros doblados a los buenos tañedores;  
 q̄ de p̄nder graciosamente de barbaros. En tres  
 o q̄tro meses aprended las manos. En tiẽdo te  
 ñer vno manos en este caso, que sepa cõ q̄ dedos  
 ha de tomar todas las cõsonãcias: y cõ q̄les ha ð  
 redoblar, y en q̄ teclas, quantas maneras ay de  
 redobles, y saber los exercitar. ¶Porque todas  
 estas cosas en otra parte tẽgo scriptas, y los ma  
 estros las enseñará cõ mayor facilidad: no la se  
 plicare, o tractare por extẽso este. Es menester  
 lo tercero saber elegir la Musica q̄ duẽ poner.  
**¶**El que tañẽdo ð dessea ser: no ponga Musica

Cinco años más tarde Bermudo repite estas recomen  
 daciones en el Libro IV de la *Declaración*, donde incluirá

las indicaciones sobre digitación y otros aspectos de la  
 ejecución que anuncia en el *Arte tripharia*.<sup>58</sup>

res para ser consumados músicos. Lo principal  
 que se requiere para ser vno tañedor: es la positi  
 ra de las manos, con que dedos ha de subir, y con  
 quales abaxar para con facilidad hazer los pas  
 sos difficultosos, con quales dedos redoblar, y en  
 que teclas. Todas estas cosas aunque por scrip  
 to se pueden en alguna manera enseñar: no tã per  
 fecta, y cumplidamente como el maestro las pue  
 de dezir. Tomad por consejo special de no aprẽ  
 der esto de barbaros tañedores: porque toda la vi  
 da quedareys mancos. Mas vale dar doblados di  
 ñeros a vn buen tañedor porque os enseñe el tiẽpo  
 necesario: que darlos senzillos, al que no sabe  
 poner las manos en el organo. Requiere se saber

Precisamente entre los “excelentes tañedores” Bermu  
 do cita a “Antonio de cabeçon” (f. 60v).

Quien expone la más exhaustiva aportación al mundo  
 de la técnica de toque de los instrumentos de tecla hasta el  
 momento es Tomás de Santa María en su tratado *Arte de  
 tañer fantasía* (1565), pues dedica treinta y una páginas a

esta materia (ff. 36v-52r). Santa María se declara admira  
 dor de Antonio de Cabezón, a quien dice haber tratado, de  
 modo que sus indicaciones parecen totalmente apropiadas  
 para su aplicación a la interpretación de las obras de Ca  
 bezón.

De manera muy ordenada, en primer lugar Santa Ma  
 ría establece “las condiciones que se requieren para tañer

58 BERMUDO, 1555: f. 60r.

con toda perfección y primor”, que reduce a ocho, y que nos servirán de guía en la exposición comparativa de las

indicaciones sobre la ejecución en el teclado de varios autores.<sup>59</sup>

**¶ Las condiciones que así adornan la música, se reduzen a ocho. La primera es tañer a Compas . La segunda poner bien las manos . La tercera herir bien las teclas, La quarta tañer con limpieça y distincion. La quinta correr bien las manos a vna parte y a otra, esto es, subiendo hazia la parte superior, y baxando hazia la parte inferior. La sesta herir con dedos convenientes. La septiãna, tañer con bué ayre. La octaua, hazer buenos redobles y quiebrros.**

Acerca de la primera condición, Santa María no se extiende en los capítulos sucesivos, pues remite a cuanto ya ha escrito previamente sobre la métrica y el compás (cuándo usar compás mayor, cuándo compasillo, cuándo suponer uno u otro a pesar de las señales indiciales...), asunto un tanto complejo en la teoría pero a menudo más sencillo de resolver en la práctica. Tampoco nos extenderemos nosotros por existir trabajos específicos.<sup>60</sup>

Santa María es el primer tratadista español que escribe específicamente sobre la posición de las manos sobre el teclado, en su segunda condición, “poner bien las manos”. Se ha discutido mucho acerca de la posición de la mano *engarautada*, con los dedos 2, 3 y 4 muy próximos entre sí (“muy cogidos”) y pulgar y meñique fuera del teclado, suponiendo en ocasiones que se trata de una postura forzada. Pero es la posición idónea si tenemos en cuenta algunas circunstancias: en primer lugar, en la mayoría de los instrumentos en tiempo de Santa María las teclas eran de dimensiones mucho más cortas que en siglos posteriores, con las teclas negras más anchas y altas que de ordinario después, lo que obliga a tocar sin meter la mano en el teclado, manteniendo las yemas de los dedos casi en el extremo de las teclas; en segundo lugar, Santa María está hablando siempre del monacordio, y para conseguir un buen sonido en el mismo es necesario pulsar con la fuerza necesaria, en la citada posición y no desde arriba. Evitar que la postura indicada por Santa María provoque tensión o agarrotamiento forma parte del aprendizaje del instrumentista. La posición de las manos implica una postura adecuada del cuerpo, con los codos cer-

canos al tronco pero sin forzarlos, permitiendo que el brazo se mueva libremente en función de las subidas y bajadas por el teclado.

“Herir bien las teclas”, tercera condición considerada por Santa María, es consecuencia directa de la segunda, y consiste en pulsar con las yemas evitando el roce con las uñas (manteniendo las muñecas muy bajas y la mano engarabatada), con la fuerza suficiente (“herir tieso”), con igualdad de fuerza en ambas manos y pulsando todos los dedos a un tiempo (sin falsos arpeggios debidos a la impericia),<sup>61</sup> desde cerca de las teclas (y no “de alto”), dejando el dedo al “leuantarle muy poco” en la misma posición donde estaba previamente, economizando energía y evitando ruidos del teclado, no levantando las palmas de las manos sino sólo los dedos, hiriendo “al Cabo, ó Remato” de las teclas, esto es, en el extremo y “hazia fuera”, hundiendo las teclas hasta su límite (en el monacordio, evitando cuidadosamente la desafinación por exceso de presión del toque en la cuerda) y, al fin, una vez heridas las teclas, manteniendo sobre ellas los dedos con fuerza suficiente pero sin tensión que entorpezca el movimiento.

La cuarta condición, “tañer con limpieza y distinción de bozes”, introduce por vez primera en la tratadística el asunto de la articulación en los instrumentos de tecla, imponiendo un modo de tañer ajeno al *legato*, que suele denominarse hoy día *toque non legato*. Hay una explicación, que Santa María omite, para el uso de esta articulación en el monacordio, y es que en instrumentos *ligados* no se puede

59 SANTA MARÍA, 1565: f. 36v.

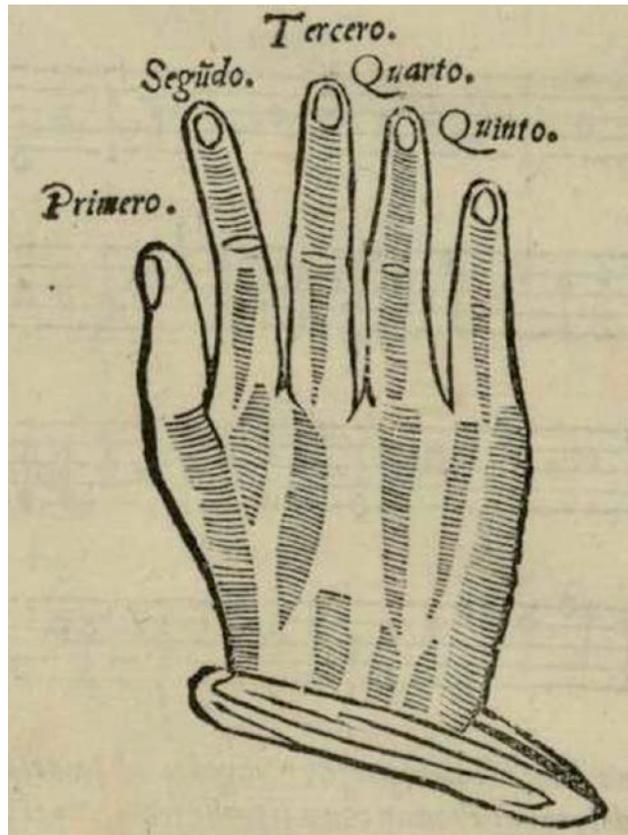
60 Remitimos en todo caso al artículo de José V. González Valle sobre el compás, en este mismo número de *AnM*.

61 Interesa observar que en este punto Santa María alude indirectamente a la dinámica posible en el monacordio, cuando dice que las teclas se podrán herir “quedo”, pero siempre “con vn poco de ímpetu” (f. 38r).

tocar de otro modo (“de alcançarse vn dedo a otro, se sigue alcançarse y ataparse vna boz a otra, que es como herir segundas, y de alcançarse y ataparse vna boz a otra se sigue yr suzio y estropajoso [...]”;<sup>62</sup> tañendo el órgano en espacios amplios y resonantes, una articulación de este tipo es la única que permite que densas obras contrapuntísticas resulten comprensibles.

### Digitación

Bermudo, antes de la publicación de Santa María (aunque la redacción de éste pudo estar lista contemporáneamente a los escritos del franciscano), dedica a la digitación algunas páginas del Libro IV de su *Declaración*, después de explicar cómo hacer redobles, a los que nos referiremos más abajo.<sup>63</sup>



<sup>62</sup> SANTA MARÍA, 1565: f. 38v.

<sup>63</sup> En todo caso, posiblemente el hecho de que trate de los redobles inmediatamente antes de hablar de la digitación no se deba tanto a una redacción desordenada como a la idea de que el redoble es consustancial a la ejecución, imprescindible, y no un mero ornamento accesorio. La numeración de los dedos, con una xilografía de la mano, se halla en BERMUDO, 1555: f. 61r.

Comienza Bermudo con las posturas para dar consonancias y aconseja, razonablemente, mirar cómo procede el discurso de las voces antes de decidir con qué dedos dar una consonancia, de modo que “os quede libertad para con facilidad poder tomar los puntos siguientes”,<sup>64</sup> también aconseja ejercitar todos los dedos de ambas manos, y no rechaza en ningún momento el uso del pulgar. En este sentido, Santa María es más estricto cuando prescribe que “con ningún dedo pulgar se ha de herir en teclas negras, excepto quando se hiriere octaua”.<sup>65</sup> También es mucho más específico que Bermudo al explicar con qué dedos se deben dar las consonancias (ff. 44v-45r), aunque coincide con el franciscano en una norma general.<sup>66</sup>

**¶ Al herir de las consonancias se ha de mirar que puntos se siguen después de ellas, porque con tales dedos se se ha de herir cada consonancia, que quede libertad y disposición para con facilidad poder tomar los puntos que se siguieren.**

A la hora de realizar “pasos largos” (pasajes por grados conjuntos, ascendentes o descendentes), Bermudo propone usar invariablemente los dedos siguientes: para subir con la izquierda, 4-3-2-1; para bajar con la izquierda, 1-2-3-4; para subir con la derecha, 1-2-3-4; y para bajar con la derecha, 4-3-2-1, repitiéndose este diseño cuantas veces sea necesario. Bermudo es consciente de que muchos organistas usan otras digitaciones pero dice haber visto este modo de proceder “a señalados tañedores dignos de ser imitados”.<sup>67</sup>

Venegas de Henestrosa incluye también algunas instrucciones de digitación. Para subir con la derecha se puede comenzar con 1, 2 o 3, prosiguiendo en cada caso hasta el 4 y continuando con 3-4, 3-4, hasta donde convenga. Para bajar con la derecha propone empezar por 5 o 4, bajando hasta el 1 y después, “cruzando el tercero dedo sobre el pulgar”, 3-2-1, 3-2-1, hasta donde sea preciso. Esta indicación de cruzar el tercero sobre el pulgar resulta sorprendentemente moderna. Para subir con la izquierda: 4-3-2-1, 3-2-1, 3-2-1 etc. Y para bajar con la izquierda: 1-2-3-4, 3-4, 3-4, etc.<sup>68</sup>

De nuevo Santa María es mucho más prolijo y variado en este asunto, al que dedica dos capítulos (desde f. 38v en adelante). Su primer aviso implica cambios en la posición de la mano a la hora de utilizar determinados dedos (“trastornar vn poquito las manos hazia la parte que se corrieren”). Para subir con la mano derecha, ordinariamente con 3-4, 3-4, etc., indica que es preciso levantar más el dedo 3 que el 4, con el fin de poder pasar ágilmente al siguiente par de teclas, manteniendo siempre el 2 algo más alto (pero encogido) para evitar tropiezos. Subiendo con la izquierda, en que se usan sobre todo 2-1, 2-1, etc., se levantará más el 2 que el 1, para poder saltar igualmente, de modo que el pulgar “parezca que va arrastrando” por las teclas. Con la derecha se baja con 3-2, 3-2, y con la izquierda con 3-4, 3-4, aplicando convenientemente la misma regla de levantar más el dedo que va a buscar la siguiente posición. Y en cualquier caso, los dedos 2, 3 y 4 de ambas manos han de ir siempre sobre el teclado.

Introduce Santa María la idea de “dedo principal”, que en la derecha es el 3 y en la izquierda comparten 2 y 3: son los dedos con los que comienzan y terminan los queiebros y redobles “con los cuales se da gracia a la música”,<sup>69</sup> con los que ordinariamente comienzan los pasos (las entradas de las diversas voces en una composición polifónica, ordinariamente en nota de cierta duración, como semibreve o mínima) y con los que se dan siempre las notas largas, de modo que se puedan fácilmente quebrar o redoblar.

Sobre el uso del pulgar, Santa María advierte que se evite en teclas negras salvo para dar octavas o “quando se offriere alguna necessidad, que no se pueda hazer otra cosa”,<sup>70</sup> observación que, como ya se ha dicho, es consecuencia de la morfología de los teclados de aquel tiempo, ordinariamente con teclas blancas cortas y teclas negras gruesas.

Otra norma de Santa María sobre el buen uso de los dedos afecta a las notas repetidas: con buena lógica impone cambiar de dedo cuando una nota (en valores cortos, como semínimas o corcheas) se repite dos o más veces (con 2 y 3 en la derecha, con 1 y 2 o 2 y 3 en la izquierda); del mismo modo se procede cuando después de mínima con puntillo “se hirieren dos puntos en vn mismo signo”, generalmente en proximidad de cláusulas.<sup>71</sup>

El uso de más o menos dedos en los pasajes largos por grados conjuntos depende de las figuras. Pasajes en semínimas se realizan ordinariamente con dos dedos en ambas manos (para subir: 3-4 en la derecha y 2-1 en la izquierda; para bajar, 3-2 en la derecha y 3-4 en la izquierda), mientras

64 BERMUDO, 1555: f. 61r.

65 SANTA MARÍA, 1565: f. 39r.

66 SANTA MARÍA, 1565: f. 45r.

67 BERMUDO, 1555: f. 61v.

68 VENEGAS DE HENESTROSA, 1557: f. 5v.

69 SANTA MARÍA, 1565: f. 39r.

70 SANTA MARÍA, 1565: f. 39r.

71 SANTA MARÍA, 1565: f. 39v.

para los pasajes en corcheas o semicorcheas en la izquierda se prefiere usar cuatro dedos (1-2-3-4 o 4-3-2-1), repitiendo el diseño cuantas veces sea necesario. Pasajes de semínimas o corcheas en la derecha se resuelven ordinariamente con dos dedos (3-4 para subir), aunque a veces se puede empezar por el 2 o incluso por el 1, quedando así el pasaje 1-2-3-4-3-4 etc. Al bajar en la derecha con este tipo de figuración (con 3-2, 3-2-1 o 4-3-2-1), siempre que se llegue al pulgar ha de seguir el 3, aunque a veces pueda seguirle el 2 y no el 3. Para este paso del 3 sobre el pulgar Santa María no habla de “cruzar”, como Venegas; posiblemente prevé más bien un desplazamiento lateral de la mano sobre el teclado manteniendo una posición fija. La elección del dedo con que debemos empezar el pasaje depende del punto métrico en que comienza éste, sea al dar el compás, al alzar o después de un silencio; también depende de si la figura que empieza el

pasaje es igual que las que siguen o más larga (ff. 41v-42r). También expone Santa María el modo de resolver diferentes pasajes en los teclados de octava corta (ff. 42r-43r). Acerca de la digitación en caso de saltos, Santa María sugiere que se den “con dedos mediatos”, dejando libres algunos dedos intermedios con dedos que permitan, en caso de necesidad, glosar u ornamentar en el intervalo, aunque en pasos de terceras es frecuente usar “dedos inmediatos” (f. 41r).

El capítulo dedicado a la digitación es muy prolijo (hasta f. 45r) y expone una casuística muy variada, con diferentes soluciones, que aquí no vamos a trasladar pormenorizadamente. Asimismo se extiende mucho más que Bermudo en el modo de dar las consonancias.

En todo caso, las reglas de Santa María no son inamovibles, como manifiesta de manera diáfana:<sup>72</sup>

**¶ Muchas vezes los dedos se mezclan de otras muchas maneras, de las quales no se pueden poner reglas, por ser tantas, lo qual queda al arbitrio de cada vno, segun la necesidad se offreciere, y mejor se amañare.**

Tiempo después, Correa de Arauxo<sup>73</sup> se detiene mucho también en la digitación, empezando por los dedos a usar en los ornamentos (quiebros y redobles), el reparto de voces entre las dos manos, los dedos a utilizar para dar consonancias, los dedos para empezar la entrada de cada voz, la digitación para las “carreras” (pasajes largos por grados conjuntos) en ambas manos, etc., sin aportar novedad digna de mención con respecto a lo que Santa María había escrito más de medio siglo antes, a diferencia de lo que sucederá en el terreno de la ornamentación, en que Correa muestra notables cambios.

### Tañer con buen aire

La idea de “tañer con buen aire” que expone, de manera pionera, Tomás de Santa María (ff. 45v-46v), proviene de la jerarquización de las notas dentro del discurso y es también resultado de ciertas maneras de digitar, que favorecen algunas articulaciones y dificultan -cuando no impiden- otras. La desigualdad métrica (con un resultado rítmico) de

los grupos de notas que expone Santa María, tiene por objeto conseguir una interpretación más primorosa y *galana* del discurso musical. Ni Bermudo ni Venegas aluden a esta materia, y sólo mucho más tarde otros tratadistas españoles y extranjeros expondrán tan detalladamente estas fórmulas métricas y rítmicas, algunas de las cuales tradicionalmente se han venido considerando características de la música francesa (*notes inégales*).

Santa María explica diferentes modos de desigualar las figuras por parejas (seguramente heredando hábitos de articulación en los instrumentos de viento de los ministriles) y establece una manera de desigualar los pasajes en semínimas (alargando la primera y abreviando la segunda) y tres para los pasajes en corcheas: el primero, alargando la primera de cada dos y abreviando la segunda, y así sucesivamente; el segundo, a la inversa, “corriendo la primera corchea y deteniéndose en la segunda”, y así sucesivamente; y la tercera, “corriendo tres corcheas y deteniéndose en la cuarta” y así sucesivamente. Ejemplifica los casos primero y segundo de corcheas (y también el de semínimas) anotando puntillo en la impares o en las pares, según sea la primera o segunda manera. Pero indica que “lo qual se haze, *como si* la primera semínima tuuiesse puntillo, y la

72 SANTA MARÍA, 1565: f. 41r.

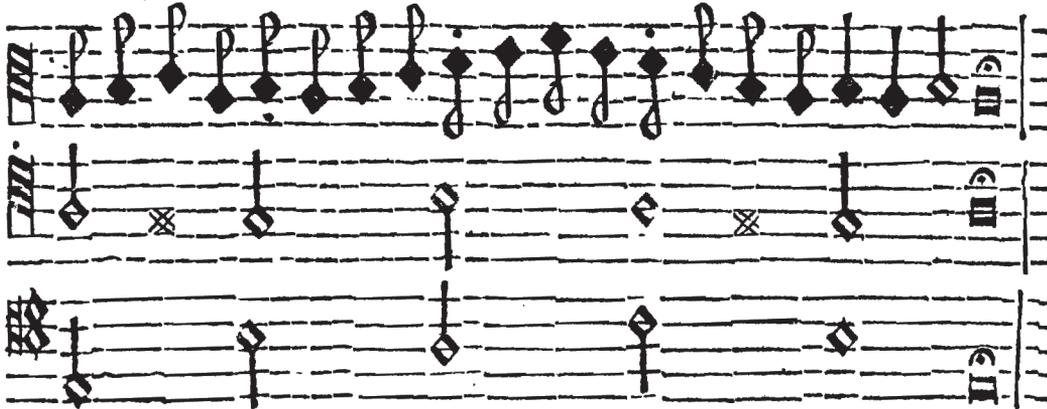
73 CORREA DE ARAUXO, 1626: ff. 15r-24v.

segunda fuesse corchea”:<sup>74</sup> consideramos que la expresión “como si”, que hemos subrayado, da a entender que Santa María, dado también en otras ocasiones a algunas ambigüedades (el “es, no es” de la templadura de las quintas, por ejemplo), no pretende una aplicación estricta de la métrica de los puntillos. Más adelante vuelve sobre esta ambigüedad o sutileza con que sus indicaciones se deben aplicar: “Y téngase auiso, que la Semínima que se corre, no ha de yr muy corrida, sino vn poco moderada”,<sup>75</sup> “Téngase auiso, que el detenimiento en las Corcheas no ha de ser mucho, sino solamente quanto se señale, y se ha de entender vn poco, porque el mucho detenimiento causa gran desgracia y fealdad en la música”.<sup>76</sup>

La tercera manera de desigualar pasajes en corcheas “se haze, corriendo tres Corcheas, y deteniéndose en la quar-

ta” y así sucesivamente, “de suerte, que van de quatro en quatro, lo qual se haze, como si las tres Corcheas fuesen Semicorcheas, y la quarta Corchea tuuiesse puntillo. Esta tercera manera es la más galana de todas, la qual sirve para glosas cortas, y largas”.<sup>77</sup> Y a pesar de la ejemplificación con el puntillo, insiste en la necesidad de que la desigualdad sea sutil: “[...] las tres Corcheas que se corren, no se han de correr demasiadamente, sino con moderación, conforme al detenimiento que se hiziere en la quarta”. Existe hoy entre los prácticos la discusión acerca de la interpretación de esta tercera manera, que da pábulo a pensar si, en realidad, el lugar de la detención habrá de ser la corchea que da en consonancia con las otras voces, tal como el ejemplo en canto de órgano sugiere, según la ubicación de los puntos bajo o sobre las figuras.<sup>78</sup>

### Exemplo de la tercera manera. A tres bozes.



Esta manera aporta al discurso un sentido anacrúsico que precisamente sirve para que la música camine.

Podemos suponer que las maneras de “tañer con buen aire” que expone Santa María no son privativas de su gusto personal, sino que responden a modos de decir el discurso musical en boga (tal vez tomados del propio Cabezón) y que siguen en uso durante varias generaciones. Años más

tarde, Correa de Arauxo cita otro modo de desigualar las figuras, exclusivo de la proporción sesquiáltera, el muy citado *ayrezillo* que explica en el undécimo punto de su introducción a la *Facultad orgánica*. Y precisamente en este contexto Correa cita a Antonio de Cabezón (en concreto, a la edición de Hernando de las *Obras*).<sup>79</sup>

74 SANTA MARÍA, 1565: f. 45v.

75 SANTA MARÍA, 1565: f. 45v.

76 SANTA MARÍA, 1565: f. 46r.

77 SANTA MARÍA, 1565: f. 46r.

78 SANTA MARÍA, 1565: f. 46v.

79 CORREA DE ARAUXO, 1626: ff. 6r-6v.

¶ De dos modos diferentes se puede tañer vnas mismas figuras en número, de la que llamamos proporción sexquialtera, que es de seys, o doze figuras al compas, y de la de nueve, y de diez y ocho figuras al compas tambien. El primer modo y mas facil, es tañerlas yguales, y llanas, esto es, sin detenerse mas en vna que en otra, y este ayre es como de proporción mayor, en la qual van tres semibreues, y seys minimas, y doze feminimas al compas iguales, llanas y sin ayrezillo. El segundo modo es, tañerlas algo desiguales, y con aquel ayrezillo, y graciosidad de proporción menor, y este (aunque dificultoso) es el mas vñado de los organistas, y es deteniendole mas en la primera figura; y menos en la segunda y tercera; y luego deteniendole en la quarta, y menos en la quinta y sexta. Y es (casi) como haziendo la primera minima, y la segunda y tercera feminimas, o por la mitad, vna feminima y dos corcheas, y assi prosiguiendo por todas las figuras de cada cópas.

El tres encima siempre se apuntado con vn tres encima, denotador del ayre de proporción menor, y denotador de la desigualdad de tiempo en la prolaçion, o pronunciaciõ de las tales figuras de sexquialtera: Cabeçon, y Manuel Rodriguez Pradillo, & alij per multi: y por tanto no es razon alterar del dicho vñõ; especialmente estando fundado en razon. Y assi queda assentado: que el tres encima de las dichas figuras (en canto de organo) y numeros (en cifra) significa el dicho ayrezillo de proporción menor, y numero ternario, y el dos, y igualdad de figuras como en el binario.

Conviene insistir en las expresiones “algo desiguales”, “casi”, “como haziendo”, “es, no es”, “más a menos”, que Correa pone entre paréntesis al verbalizar la sutileza con que la primera de cada tres figuras debe alargarse.

### Quiebros y redobles

Todos los tratados dan fe de la profusión de esta clase de ornamentos en la práctica de los buenos tañedores, ornamentos que, siguiendo ciertas normas, han de usarse tanto como se pudiere.

Como hicimos en el apartado dedicado a los instrumentos, creemos conveniente leer las definiciones que Covarrubias da de quiebros y redobles, las cuales, si ca-

recen de grandes precisiones musicales, sí pueden aportar ciertos matices a la comprensión de estos ornamentos: “QVIEBRO, en la música es vn cierto género de melodía que quiebra la voz con suavidad y regalo, y de allí se dixo requiebro, y requebrar, y requebrado”;<sup>80</sup> “REDOBLAR, y redoble, término de músicos de vihuela, quando redoblan los golpes sobre vna mesma cuerda [...]”.<sup>81</sup> De acuerdo con lo que Covarrubias expone, la primera mención a redobles que conocemos en contexto musical procede precisamente de un libro de vihuela, *El Maestro* de Luis de Milán (Valencia, 1536).

<sup>80</sup> COVARRUBAS Y ORORZCO, 1611: f. 602r.

<sup>81</sup> COVARRUBAS Y ORORZCO, 1611: 2ª parte, f. 5r.

Dentro de los tratados que se refieren a la tecla, Bermudo (1555) es el primero que dedica algunos párrafos a esta clase de ornamentos. Después de recomendar a quienes quisieren tañer el órgano la conveniencia de aprender contrapunto, pasa a tratar de la digitación, aunque, de modo aparentemente desordenado, comienza deteniéndose en lo que él llama *redobles*, que explica con cierto pormenor.<sup>82</sup>

 **Delos redobles y**  
con que dedos se tomaran las con  
sonancias. Capitulo .ij.

Ay redoble ala parte superior de el golpe, o ala parte inferior. Algunos redoblan ala parte superior, y no ala inferior: porque dizen, que el redoble ala parte inferior no es gracioso. Aconsejo a los que quisieren aprēder, que en ambos se exercitē, y faciliten: porque vernan golpes donde ambos se puedan con graciosidad dar. Si solamente sabeys el redoble dela parte superior, y days vna octaua, y con ambas manos redoblays: no sera buena musica. Quasi tan mala sera: como dar dos octauas. Y si dezis, que redoblareys en tal caso con sola la mano derecha: no vale. Porque al tañedor de tal manera es defendido echar glosas: que deue redoblar todo quanto pudiere, y tan facilitada tenga la mano siniestra: como la derecha. Por esto deuen tener los que a prienden a tañer particular licion, y exercicio cotidiano delos redobles.

Deuen enseñarse a redoblar cō todos los dedos, que para esto tuuieren disposicion, y abilidad. Pues si sabe redoblar en ambas partes, y con dos manos, en la sobredicha octaua puede redoblar el tiple a la parte inferior, y a otra boz a la superior, y quedara el redoble en sexta: o el tiple a la parte superior, y la otra boz a la inferior: y quedaran en dezena. Si el golpe fuere de quinta: el redoble puede venir en tercera, y si el golpe fuere de tercera: venga el redoble en quinta. El curioso tañedor de tal manera puede combinar los redobles, si fuere exercitado en estas dos maneras: que no solamente guarde las consonancias en los golpes: pero tambien en los redobles. Los sobredichos redobles se hazen con vn dedo el mas cercano que esta al lado, del dedo que dio el golpe. Vn tañedor delos muy señalados en España redobla con dos dedos: el vno ala parte superior del golpe, y el otro a la inferior. De manera, que siempre queda este redoble en tercera. A mi oydo es cosa grata el dicho redoble: por la buena harmonia que haze: mayormente quando entra vna boz sola.

Lo que Bermudo llama redoble coincide con algunos quiebros sencillos o reiterados de Santa María, que de nuevo es el autor más prolijo en esta materia, en su capítulo titulado “Del modo de hazer los redobles, y quiebros” (ff. 46v-52r).

Santa María define el *quiebro* como “puntos doblados, o reyerados”. Divide los quiebros en sencillos y reiterados, según el número de figuras que en ellos entren (sólo tres para los sencillos y un número indeterminado para los reiterados). Unos y otros se pueden hacer con la nota superior o con la inferior, partiendo siempre de la nota principal.<sup>83</sup>

82 BERMUDO, 1555: f. 60v-61r.

83 SANTA MARÍA, 1565: f. 47r.



Quiebros se pueden hacer en “Mínimas, Semínimas, y por marauilla en Corcheas [...] Los Quiebros reyterados se hazen en Mínimas, y los sencillos en Semínimas, excepto vno, que no es reyterado, el qual solamente se haze en Míni- mas, cuya Solfa haze, sol, fa, mi, fa”.



Los redobles se hacen únicamente en semibreves (“en compases enteros”).<sup>85</sup>

Tanto en el quiebro de mínimas como en el redoble, que involucran dos notas además de las principal (una encima y otra debajo), uno de los intervalos ha de ser un tono y el otro un semitono (f. 47r). Según la posición de la nota

Los quiebros con la nota inferior sirven en pasajes ascendentes, y los quiebros con la nota superior en pasajes descendentes (ff. 50r-51v).

El redoble de Santa María consiste en la combinación de un quiebro sencillo inferior con un quiebro reiterado superior.<sup>84</sup>



que se quiebra o redobla dentro del tono de la pieza, pueden existir seis disposiciones de quiebro (dos de inferior, dos de superior y dos “de mínimas”) en función de la situación del semitono, arriba o abajo. Los redobles pueden tener el semitono abajo o arriba, y el tono en el lugar opuesto: jamás se redoblará con dos tonos.<sup>86</sup>

### Redobles cō Tono y Semitono. Redoble cō dos tonos, el q̃l es phibido.



85 SANTA MARÍA, 1565: f. 47r.

84 SANTA MARÍA, 1565: f. 46v.

86 SANTA MARÍA, 1565: f. 47v.

Todos estos redobles y quiebras expuestos por Santa María hasta aquí son los tradicionales. Pero hace referencia a otros nuevos, que se caracterizan por comenzar por la nota

superior anticipada a la consonancia (en decir, antes del dar de la nota que se ornamenta):<sup>87</sup>

**¶** Ha se mucho de notar por gran primor, que agora se vsa, començar el Redoble y el Quiebro reysterado de Minimias, desde vn punto mas alto de donde fenece, y de mas desto, el primer punto del sobredicho Redoble y Quiebro ha de herir solo, y el segundo punto ha de herir en la Consonancia que entonces se diere.

**¶** Estas maneras de Redobles y Quiebras, y la otra manera de Quiebro de Minimias, que se hazen juntamente con Tono y Semitono, son may nuevos y muy galanos, los quales causan tãta gracia y melodia en la musica, que la leuantan en tantos grados, y a tanto contentamiento para los oydos, que parece otra cosa distinta de lo que se tañe sin ellos, y por tanto, con mucha razon se deue vsar siempre dellos, y no de los otros, por quanto son antiguos y no graciosos.

Tras la descripción de los quiebras y redobles, Santa María se entretiene en exponer las digitaciones más adecuadas para quebrar y redoblar, y privilegia en la mano derecha al tercer dedo, considerado principal -como ya se dijo-, y en la izquierda al segundo. Da abundantes ejemplos de diver-

sos pasajes ascendentes y descendentes, donde indica qué notas son buenas para quebrar en discurso de semínimas. Ordinariamente se quiebra en una de cada dos, esto es, no en dos consecutivas, y es posible hacerlo tanto en impares como en pares.<sup>88</sup>



87 SANTA MARÍA, 1565: f. 48r-48v.

88 SANTA MARÍA, 1565: ff. 50r-50v.

Hay varias excepciones a lo dicho anteriormente (que no pormenorizaremos), como por ejemplo el uso de quiebro de mínimas en semínimas, y situado en líneas ascendentes, para subir, cuando ordinariamente se practica para bajar.<sup>89</sup>



O quebrar en dos semínimas consecutivas, sólo bajando, “lo qual se haze por gracia, y galanía”.<sup>90</sup>



Algunas observaciones carecen de ejemplos notados en solfa, porque, como Santa María explica, “no se pueden apuntar”. Una de ellas se refiere a un tipo de quiebro, semejante a algunos ornamentos de los instrumentos de traste, en el que la nota principal queda fija y la otra (ordinariamente la inferior) bate.<sup>91</sup>

¶ De dos quiebro de Semínimas, que así al subir como al baxar se hacen con los dos puntos, se han de notar dos cosas. La primera es, que el dedo que hiriere el primer punto, después de aver herido la tecla, no se ha de levantar della, sino estar siempre fixo sobre ella, y el dedo que hiriere el segundo punto, se ha de sacar luego fuera de la tecla, deslizando por ella, como quié rascaña, y de mas desto el dedo que hiriere el primer punto, se ha de apretar vn poquito sobre la tecla, hundiendola hazia baxo. Y aduertase que el primer punto destes dos Quiebro, es el que se hie-re con el dedo en que fenescer el Quiebro.

¶ La segunda cosa es, que el segundo punto de los sobredichos dos Quiebro, se ha de herir tan presto tras el primero, que casi hieran juntos aun mesmo tiempo, de suerte que parezca que se hie segūda. Y notese que destes sobre dichos dos Quiebro, el que es para subir, no es tan gracioso ni fueña tambien a los oydos, como el que es para baxar, y por esta causa no tantas vezes se deue vsar del. Estos sobredichos dos Quiebro, no se pueden apuntar, y por tanto no se puede poner exemplo dellos.

En líneas generales, lo expuesto es lo que podemos conocer acerca de la ornamentación en España en tiempo de Cabezón. Correa de Arauxo explicará nuevos tipos de quie-

bro y redobles, manteniendo idéntica nomenclatura pero con un contenido diferente, que excede los límites cronológicos y estéticos de este trabajo.

89 SANTA MARÍA, 1565: f. 51r.

90 SANTA MARÍA, 1565: f. 51r.

91 SANTA MARÍA, 1565: f. 49r.

## Glosas

Acerca de la costumbre de glosar, Bermudo (*Declaración*, Libro IV “De algunos auisos para los tañedores, Cap. XLIII”) advierte reiteradamente en su contra, con el razonamiento de que un tañedor no es quién para enmendar las obras de grandes maestros. Santa María, sin embargo, da por sentado que las obras han de glosarse. La aparente discrepancia entre ambos autores sobre la licitud de la glosa puede deberse, al menos en parte, al hecho de que Bermudo prevé siempre que se pongan en el monacordio (o en la tecla en general) obras ajenas, mientras Santa María trata también, y

por encima de todo, de *tañer fantasía*, esto es, de componer al improviso sobre la tecla, y, dado que el *Arte de tañer fantasía* es un libro eminentemente didáctico y encaminado al fin que su título enuncia, el proceso de poner en el monacordio y glosar obras de otros autores no debe considerarse más que como un paso en el aprendizaje para improvisar. De ahí que Santa María, con el precedente de Diego Ortiz, incluya una amplia tabla de glosas (“De las glosas para glosar las obras”, ff. 58v-59v) para rellenar cualquier clase de intervalos (del unísono a la octava), que años más tarde Cerone incluirá también en su *Melopeo*.

## De las glosas para glosar las obras.

## EXEMPLO.

The image displays a series of musical staves illustrating various intervals for glosas. Each staff is labeled with a specific interval: "Para unísono.", "Para subir segunda.", "Para subir tercera.", "Para subir quarta.", "Para subir quinta.", "Para subir sexta.", "Para subir septimas.", and "Para subir octavas." The notation consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes on a five-line staff, demonstrating how these intervals are applied in a melodic context.

Parece indudable que, si algún tratadista español se encuentra próximo a la figura y la obra de Cabezón, éste es el también organista Tomás de Santa María. No hay motivos para desconfiar de él cuando afirma haber tenido trato con los hermanos Antonio y Juan de Cabezón, que manifiesta explícitamente tanto en el frontispicio como en el prólogo de su libro, a pesar de que en ocasiones tal declaración haya sido vista como una maniobra publicitaria, una apelación a la autoridad de músicos conocidos con el fin de obtener prestigio para el propio trabajo; sin duda es todo eso, pero posiblemente es también algo más, como se desprende de la visible relación entre la preceptiva formal expuesta por Santa María y la obra conservada y conocida de Cabezón.<sup>92</sup> Si consideramos que los tratados pueden ser de utilidad para conocer e interpretar la música histórica (lo que creemos firmemente), hemos de reconocer que su validez no es universal sino limitada a un tiempo y un espacio, y en este caso la cercanía Santa María-Cabezón parece fuera de discusión. Además, en lo referente a la técnica de pulsación y articulación, Santa María excede sus coordenadas espacio-temporales: “Los consejos de Santa María no son preceptivos para toda la música de los diferentes instrumentos de tecla desde 1500 hasta 1750, evidentemente, pero forman parte de una tradición que se va enriqueciendo con el tiempo, con el desarrollo de la técnica clavecinística por parte de los instrumentistas franceses a lo largo del siglo XVII, y finalmente con la llegada del fortepiano; en cualquier caso, son consejos válidos y de sentido común”.<sup>93</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- BAENA, Gonzalo de, *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, Lisboa, 1540.
- BERMUDO, Juan *Arte tripharia*, Osuna, Juan de León, 1550.
- BERMUDO, Juan, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna, Juan de León, 1555.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “134 -Ruckers (¿?)” [ficha catalográfica], en *Las edades del hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León*, Valladolid, Diócesis de Castilla y León, Caja de Ahorros de Salamanca y Soria, Junta de Castilla y León, 1991: 220-221.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “Clave”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, IC-CMU, 1999, vol. 3: 746-750.
- BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, vol. II, Madrid, INAEM, 2001.
- BRAUCHLI, Bernard, *The Clavichord*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- BRAUCHLI, Bernard; GALAZZO, Alberto y WARDMAN, Judith (eds.), *De Clavicordio VIII: the clavichord on the Iberian Peninsula ; proceedings of the VIII International Clavichord Symposium, Magnano, 5-8 September 2007*, Magnano, Musica Antica a Magnano, 2008.
- CABEZÓN, Antonio de, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid, Francisco Sánchez, 1578 (ed. crítica completa a cargo de ARTIGAS PINA, Javier; DELGADO PARRA, Gustavo; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; GONZÁLEZ URIOL, José Luis; GONZÁLEZ VALLE, José V. (eds.), *Antonio de Cabezón: Obras de música para tecla, arpa y vihuela (Edición crítica completa)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico – Departamento de Publicaciones del CSIC, 2011).
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, “Los clavicímбалos, clavicordios y claviórganos de los artesanos moros zaragozanos de los siglos XV y XVI”, en MORALES, Luisa (ed.), *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*, El Ejido, Instituto de Estudios Almerienses, 2003: 127-132.
- CASARES RODICIO, Emilio, *Documentos sobre música española y epistolario. (Legado Barbieri. vol. II)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- CERONE, Pedro: *El melopeo, y maestro*, Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613 (ed. facsímil al cuidado de Antonio EZQUERRO, Barcelona, CSIC, 2007).
- COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- DOLMETSCH, Arnold, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries Revealed by Contemporary Evidence*, Londres, 1915.
- HARICH-SCHNEIDER, Eta, *Wie mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft das Klavichord zu spielen sei (zuerst 1565)*, Leipzig, Kistner und Siegel, 1937.
- JACOBS, Charles, *La interpretación de la Música Española del Siglo XVI para Instrumentos de Teclado (Música en Compostela II)*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1959.
- KASTNER, Macario Santiago, *Música hispânica. O estilo de Padre Manuel R. Coelho, a interpretação de música*

92 Cfr. un comentario acerca de las controversias sobre la fiabilidad y validez de Santa María en relación con la música de Cabezón, en la introducción al facsímil de Santa María al cuidado de GONZÁLEZ MARÍN, 2007.

93 *Ibid.*

- ca hispânica para tecla desde 1450 até 1650*, Lisboa, Edição Ática, 1936.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl, "Clavicordios and clavicords in 16th-century Spain", en *Early Music*, 20 (1992): 611-630.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl, "Clavicordio", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, ICCMU, 1999, vol. 3: 752-756.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl, "Claviórgano", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, ICCMU, 1999, vol. 3: 761-762.
- KNIGHTON, Tess, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001 (traducción de la Tesis Doctoral *Music and Musicians at the Court of Fernando of Aragon, 1474-1516*, Cambridge, 1983).
- KOSTER, John: "The virginal by Hans Bos, Antwerp, 1578, at the royal monastery of Santa Clara, Tordesillas", en MORALES, Luisa (ed.): *Música de tecla en los monasterios femeninos y conventos de España, Portugal y las Américas*, Madrid, Leal, 2011: 67-90.
- LAMA, Jesús Ángel de la, "Órganos y glosa en la época de Antonio de Cabezón (1510-1566), V centenario de su nacimiento", en *Nassarre*, 26 (2010): 37-78.
- LINDLEY, Mark, "Zarlino's 2/7-comma meantone temperament", en COLE, Malcolm y KOEGEL, John (eds.), *Music in Performance and Society. Essays in Honor of Roland Jackson*, Harmonie Park Press, 1997.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Carmen y GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, "Música para un Príncipe del Renacimiento", en *Ferdinandus Rex Hispaniarum*, Zaragoza, Cortes de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006: 83-99.
- MASSÓ, Alejandro, "La corte y la música", en *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2006.
- McLEISH, Martin, "An Inventory of Musical Instruments at the Royal Palace, Madrid, in 1602", en *Galpin Society Journal*, XXI (Marzo 1968): 108-128.
- MORALES, Luisa (ed.), *Claves y pianos españoles: Interpretación y repertorio hasta 1830*, El Ejido, Instituto de Estudios Almerienses, 2003.
- NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*, I, Zaragoza, Diego de Larumbe, 1724.
- PEDRELL, Felipe, *Hispaniae schola musica sacra*, Barcelona, Juan Pujol & C., 1895-98.
- SALINAS, Francisco, *De musica libri septem*, Salamanca, Matías Gast, 1577 (ed. facsímil a cargo de GARCÍA PÉREZ, Amaia y GARCÍA-BERNALT, Bernardo, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013).
- SANTA MARÍA, Tomás de, *Libro llamado arte de tañer fantasía*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565 (ed. facsímil con introducción de GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio, Barcelona, CSIC, 2007).
- SMITH, Anne, *The Performance of 16th.-Century Music. Learning from the Theorists*, New York, Oxford University Press, 2011.
- VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1557.

Recibido: 20.06.2011

Aceptado: 20.06.2011