

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

Melodías para versos silenciosos: Bailes, danzas y canciones para violín en el Manuscrito de Salamanca (ca. 1659)

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/5rb52051>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 3(1)

Author

Lombardía, Ana

Publication Date

2018

DOI

10.5070/D83139679

Copyright Information

Copyright 2018 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



Melodías para versos silenciosos: Bailes, danzas y canciones para violín en el Manuscrito de Salamanca (ca. 1659)

ANA LOMBARDÍA

Instituto Complutense de Ciencias Musicales

Abstract

The Salamanca Manuscript (ca. 1659), preserved in the Biblioteca Nacional de España but virtually unknown to date, is the earliest Spanish violin-music source that has been located. It contains ten melodies of *bailes* (popular dances), *danzas* (courtly dances), and *canciones* (songs) from Spain, Portugal, Italy and Latin America. Most of this repertoire was sung, played and danced simultaneously. The manuscript includes five dance types of which Iberian melodic examples prior to 1700 were hardly known to date: *folijón*, *morisca*, *zarambeque*, *chaconne* and Spanish *galliard*. In addition, it contains examples of three schemata that are better known: *ruggiero*, *jácara* and *canario*. The music is written in tablatures that symbolize violin fingerings, but not the rhythm or harmony, so the transcription is very problematic. The article contains a codicological study of the source and a “historically informed re-composition” that departs from various sources, not only musical (e.g., Sanz and Ruiz de Ribayaz), but also iconographic (e.g., Velázquez) and literary (e.g., Cervantes). The proposed transcriptions allow for refining the musical prototypes of the eight aforementioned *bailes* and *danzas* so far extant. This small music selection shows the intense internationalization of popular repertoire in the mid seventeenth century.

Keywords: Salamanca Manuscript; violin; tablature; Spanish music; seventeenth century.

Resumen

El Manuscrito de Salamanca (ca. 1659), conservado en la Biblioteca Nacional de España pero prácticamente desconocido hasta ahora, es la fuente española de música para violín más antigua localizada. Contiene diez melodías de bailes, danzas y canciones procedentes de España, Portugal, Italia y Latinoamérica. Se trata mayoritariamente de repertorio popular que era cantado, tocado y bailado simultáneamente, incluyendo cinco bailes y danzas de los que apenas se conocían ejemplos melódicos ibéricos anteriores a 1700: el folijón, la morisca, el zarambeque, la chacona y la gallarda española. Junto a ellos, están representados tres esquemas mejor conocidos: el *ruggiero*, la *jácara* y el canario. La música está escrita en “cifras” (tablaturas) que representan las digitaciones del violín, pero no el ritmo o la armonía, por lo que su transcripción resulta muy problemática. El artículo contiene un estudio codicológico de la fuente y una “recomposición históricamente informada” que parte de fuentes diversas, no sólo musicales (ej. Sanz y Ruiz de Ribayaz), sino también iconográficas (ej. Velázquez) y literarias (ej. Cervantes). Las transcripciones propuestas permiten refinar los prototipos musicales existentes hasta ahora para los ocho bailes y danzas mencionados. Esta pequeña selección musical pone de manifiesto la intensa internacionalización del repertorio popular a mediados del siglo XVII.

Palabras clave: Manuscrito de Salamanca; violín; tablatura; música española; siglo diecisiete.

Velázquez representa en *Los tres músicos* (Sevilla, ca. 1617) una escena aparentemente realista, pero en el fondo alegórica (Fig. 1). El retrato de los tres protagonistas y la minuciosa representación de los objetos, destacados por el claroscuro, son de una nitidez asombrosa. El niño mira al espectador y le sonríe con picardía, pero los dos adultos parecen ajenos, absortos en la música que cantan y acompañan con instrumentos, uno al violín y el otro a la guitarra, con la mirada perdida. Sobre la mesa hay pan, vino y un trozo de madera con un cuchillo clavado, el cual proyecta su sombra como un reloj de sol, casi temblando con el instante que pasa.¹ La música encaja muy bien con esta idea de lo efímero, en especial cuando se trata del repertorio popular, de transmisión fundamentalmente oral, y cuyo sonido, por tanto, se desvanece apenas ha sido producido.²



Fig. 1: Diego Velázquez, *Los tres músicos* (Sevilla, ca. 1616-1618).
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie; photo Jörg P. Anders.

¹ Esta obra puede interpretarse simultáneamente como pintura satírica y moralizante, según Cherry, 1999; y Rey, 2000. Para Cherry, se puede considerar una “pintura de risa” (como la denominaba Francisco Pacheco, maestro de Velázquez), que ridiculizaba a las clases bajas, incapaces de controlar los vicios carnales. El mensaje didáctico lo señala, detrás del niño, un mono, símbolo antiguo de comportamiento humano negativo y de imitación: el niño imita a los adultos bebiendo vino, algo reprochable según el código ético de la época. Según la interpretación de Rey, el trozo de madera circular con el cuchillo clavado es un reloj de sol, y el cuadro en su conjunto una *vanitas* que refleja el pensamiento neo-estoico en boga en la época.

² “La música se alimenta y vive del tiempo y, más en concreto, de instantes que se suceden y a los que ella dota de sentido. Por eso muere en cuanto cesa de sonar. *Soni pereunt*, “los sonidos perecen”, dejó escrito San Isidoro, otro sevillano,” en palabras de Rey, 2000: sección 2.

Esta pintura refleja la práctica habitual en la España del siglo XVII de acompañar canciones, “bailes” y “danzas” con violín, una práctica documentada sobre todo en contextos cortesanos y teatrales.³ En la corte real de Madrid, los instrumentos de la familia del violín (denominados entonces “violones”) se empleaban para interpretar música de danza desde mediados del siglo XVI,⁴ y desde los primeros años del XVII se documenta su intervención en espectáculos de teatro cortesano y en la liturgia de la Real Capilla, donde su presencia se intensifica a partir de 1677.⁵ Significativamente, un memorial firmado ese año por el Patriarca, máxima autoridad de la institución, hacía referencia a las “extrañas canciones y tañidos” de los nuevos violinistas italianos contratados por iniciativa de Juan José de Austria, como Pandolfi y Lonati.⁶ Más allá de la música cortesana, en el último cuarto del XVII este instrumento era habitual en las representaciones teatrales de Madrid, a menudo a través de personajes músicos que intervenían directamente en la escena, donde podían acompañar el canto y/o el baile, pero también en preludios e intermedios puramente instrumentales.⁷ Probablemente en

³ En España, durante el siglo XVII se diferenciaba entre los términos “danza” y “baile”. Tratadistas como González de Salas y Esquivel Navarro distinguen las “danzas” cortesanas, de movimientos recatados y centrados en los pies, de los “bailes”, de raíz popular, enérgicos y que implicaban el uso de todo el cuerpo. Véase una panorámica sobre ello en Torrente, 2016: 215-33. No obstante, no es una distinción clara, y muchas tipologías coreográficas inicialmente consideradas “bailes” terminaron siendo consideradas “danzas” que se enseñaban en las escuelas cortesanas, por ejemplo la chacona, como se explica en Esquivel, 1642: ff. 26v, 30v, 31, 41; cit. Brooks, 2003: 137. Las distintas músicas de los bailes y danzas se solían denominar genéricamente “tonos” o “sones”, aunque lo más frecuente era referirse a cada tipo por su nombre específico (jácara, chacona, etc.).

⁴ Sobre los inicios del violín en la corte española véase Robledo, 1987. El término “violín” no se consolida en España hasta finales del siglo XVII, pero desde principios de ese siglo se llamaba “violín” al instrumento soprano de la familia de los “violones”, en oposición a las “vihuelas de arco” (violas de gamba). Se documentan músicos de violín contratados de forma permanente en la Danzería de la Reina, creada en 1560, y después en el grupo de Violones italianos del Rey, integrado administrativamente en la Real Capilla en 1601.

⁵ Miembros de la Danzería de la Reina y de los Violines del Rey participaron conjuntamente en una función teatral con “música de violines” en 1605, según relata Baltasar Porreño; cit. Robledo, 1987: 72-73. A partir de 1601, los “violones” (instrumentos de la familia del violín) se introducirían progresivamente en la Capilla Real, sustituyendo poco a poco a las “vihuelas de arco” (de la familia de la viola de gamba) en sus intervenciones en los servicios litúrgicos de mayor relevancia. Véase Robledo, 1987; Id., 1994; Id., 1999-2002: 124.

⁶ Durante el reinado de Carlos II, Juan José de Austria fue uno de los impulsores de la contratación de violinistas italianos; ver Rodríguez 2003: 354-80. Giovanni Antonio Pandolfi publicó *Sonate per chiesa e camera* (Innsbruck, 1660) y *Sonate cioè Balletti* (Roma, 1669). Carlo Ambrogio Lonati compuso sonatas en trío localizadas en manuscritos; ver Allsop, 1993.

⁷ A lo largo del siglo XVII las compañías de teatro madrileñas solían tener en su plantilla a dos músicos especializados, el “músico principal” y el “arpista”, como se documenta en Flórez, 2015: 238-49. Los instrumentos más comunes en el teatro eran la guitarra y el arpa, frecuentemente acompañando el canto y/o introduciéndolo con un preludio (Id., pp. 301-11, 333), Puntualmente se podía contratar a otros instrumentistas, como músicos de clarín, trompeta, caja y, sobre todo a partir del último cuarto del siglo, “violones” (familia del violín) y oboes (Id., pp. 341-42). Estos instrumentos podían intervenir tanto dentro de escenas determinadas como en los cambios de escena, cumpliendo tres funciones principales: “Anunciar la presencia de un determinado personaje sobre el tablado, acompañar el canto, baile y danza y disimular el ruido de las tramoyas son las tres funciones que con mayor frecuencia parece haber desempeñado la música instrumental, casi siempre en estrecha relación con la música vocal” (Id., p. 330). Por ejemplo, en 1656 en el Coliseo del Buen Retiro se representó la *Loa de Pico* y *Canente* con preludios e interludios a cargo de varios instrumentos, entre ellos el “violone” (especie de violonchelo), el “mezzo violino” (especie de viola) y el “quarto di violino” (violín) (pp. 329-330). Personajes con violines aparecen en la mojiganga *Relación y compendio de las reales fiestas de máscara* (Madrid, 1693), publicada en Buezo (ed.), 1993-2005: II, 68-84 (Orfeo en la p. 76); y el entremés *La boda y los violines* (sin fecha), donde algunos personajes se disfrazan de violinistas italianos y hacen un *baileto*; ver Cotarelo, 1911: cxviii.

contextos populares, más difíciles de documentar, también se usaría el violín para interpretar los sones de moda desde principios de dicho siglo, no sólo en Madrid sino también en otras ciudades españolas, como Sevilla. Allí Velázquez, al margen de inspirarse en los modelos pictóricos que llegaban de Flandes e Italia, pudo basar sus escenas de taberna en situaciones reales de alguno de los “bodegones” locales.⁸

Entre mediados del siglo XVII y principios del XVIII, se produjo una transformación profunda en el lenguaje aplicado al violín, que pasó de utilizarse para interpretar piezas sencillas intercambiables entre voces e instrumentos a adquirir un vocabulario propio, idiomático. Dicha transformación tuvo lugar sobre todo a través de los géneros de sonata (a solo y en trío), gestados en el actual territorio de Italia (entonces fragmentado en múltiples dominios) y difundidos por toda Europa.⁹ Su introducción en Castilla se documenta desde la década de 1670, en especial en la corte real.¹⁰ Dada la alta movilidad de los músicos de entonces, estas novedades alcanzaron rápidamente toda la España peninsular, llegando a localidades tan alejadas de la capital como Santiago de Compostela.¹¹ Asimismo, en esos años se documenta en la vertiente mediterránea una presencia intensa de música y músicos de violín procedentes de Italia.¹²

Las fuentes musicales españolas sobre la práctica del violín anterior a esa revolución que trajo la sonata italiana son muy escasas. Hasta la fecha, la más temprana conocida es la que he denominado “Manuscrito de Salamanca”, pues incluye un texto fechado en esa ciudad en 1659. Contiene diez fragmentos de música para violín copiados no en pentagrama, sino en tablatura o “cifra” (como se llamaba entonces en los territorios hispanos), siendo por ahora el ejemplo más temprano conocido de este tipo de notación aplicada al violín en España. Se trata de tablaturas esquemáticas, carentes de indicaciones rítmicas o armónicas, que sólo reflejan el esbozo de la melodía y, en algunos casos, divisiones entre frases. Desde la década de 1980, los investigadores del repertorio para guitarra Neil Pennington y Maurice Esses llamaron la atención sobre esta fuente. Pennington publicó una brevísima descripción del manuscrito junto a una copia supuestamente diplomática de las tablaturas, en realidad con errores y omisiones: falta el título de dos piezas (Nº 1 y Nº 6) y hay errores en los números de las digitaciones (ej. Nº 9).¹³ Partiendo de esa publicación, Esses

⁸ Sobre el término polisémico “bodegón” (un tipo específico de taberna y un género pictórico) y la importación de pinturas en la Sevilla de Velázquez, véase Cherry, 1999. El tamaño pequeño del violín de *Los tres músicos* no es un indicio de falta de realismo, pues en esa época las medidas del instrumento no estaban estandarizadas.

⁹ En este texto, los términos “Italia” e “italiano” se refieren al conjunto de territorios que pertenecen a dicho estado en la actualidad.

¹⁰ Rodríguez, 2003: 345-80; Marín, 2007.

¹¹ Entre 1680 y 1710 el maestro de capilla de la Catedral de Santiago José de Vaquedano, que había trabajado antes en Madrid, compuso la *Sonata a tres* más temprana conocida de un compositor español, editada en López Calo, ed., 1990. Sobre su contexto compositivo véase Rodríguez, 2003: 345-80.

¹² Una fuente musical temprana sobre la introducción de sonatas en la zona mediterránea es el manuscrito E-Bc M 387, con piezas de Francesco Foggia adaptadas a conjunto instrumental, descrito en Mendes, 2013. En 1701, con el establecimiento de la corte del Archiduque Carlos de Austria en Barcelona se instaló allí un grupo de músicos venidos de Nápoles; ver Sommer-Mathis, 1996. Sobre Valencia, véase Bombi, 2002.

¹³ Pennington, 1981: I, 115-19. Todas las referencias a Pennington en este texto se refieren a las mismas páginas.

transcribió ocho de las piezas (Nº 2 - Nº 9) en su valioso estudio sobre danzas y *diferencias* (variaciones) instrumentales. Sin embargo, en este caso no justificó sus criterios de transcripción ni consultó directamente el manuscrito o reproducciones del mismo, aun admitiendo que su notación resultaba “muy problemática”.¹⁴

Revisar esas reconstrucciones melódicas y contextualizarlas son dos de los objetivos principales del presente trabajo, el cual pretende poner en valor esta fuente, hasta la fecha inadvertida en los estudios históricos sobre el violín. Se incluyen un estudio codicológico del manuscrito con una discusión de su contexto de producción (Parte I) y una transcripción razonada de la música que contiene (Parte II). Para esta segunda tarea ha sido empleada una metodología interdisciplinar, combinando, por un lado, el análisis de ejemplos musicales coetáneos de cada tipo, en busca de rasgos melódicos prototípicos (en la mayoría de casos, no definidos en estudios anteriores), y, por otro lado, un ejercicio de “re-composición históricamente informada”, por así denominarla, experimentando con diferentes soluciones musicales. Así, se ofrece una propuesta de transcripción abierta, que no pretende ser definitiva sino más bien ilustrativa. En última instancia, se aspira a profundizar sobre la praxis musical que acompañaba a los versos de jácaras, chaconas y otros esquemas poéticos muy abundantes en la literatura del Siglo de Oro. Aunque en algunos casos se conocían los acordes y ritmos del acompañamiento para guitarra, en lo que respecta a la melodía la mayoría de estos poemas permanecían hasta ahora en silencio.

I. El Manuscrito de Salamanca: descripción y contexto

El Manuscrito de Salamanca es un conjunto de tres hojas sueltas conservadas junto a un manuscrito musical posterior, el número M/2618 de la Biblioteca Nacional de España. Este contiene la parte de tiple de la colección *Canttadas [sic] a lo humano de el P. M. Fr. Anselmo de Lera, Predicador de su Magestad en Sn. Martin de Madrid*, fechada en 1737, que incluye 23 piezas fundamentales para comprender la asimilación de la cantata de cámara italiana en Madrid, según ha estudiado Juan José Carreras.¹⁵ Esta fuente presenta formato de cuarto vertical, con una encuadernación de cuero que lleva inscritas las iniciales “BOZ” y, en el interior, la signatura antigua “Dd. 215”, quizá procedente de alguna colección del siglo XVIII.¹⁶ Una de las cubiertas tiene encolada una hoja de papel grueso, a modo de sobre, donde se guardan tres hojas más pequeñas descritas por Anglès y Subirà en 1946.¹⁷ Tanto por la cronología como por el repertorio musical que contienen, estas hojas deben ser

¹⁴ Esses, 1992-94: I, 331-34. “E Mn M 2618 does not employ accidental signs, barlines or durational symbols. Thus the transcription of its pieces is highly problematical” (p. 334).

¹⁵ Carreras, 1997.

¹⁶ La signatura “Dd. 215”, que por su similitud con la caligrafía del título podría ser del siglo XVIII, no se corresponde con otros ejemplares de la Biblioteca Nacional de España, según el personal de la Sala Barbieri.

¹⁷ “Además de lo descrito [23 cantatas], dentro de este volumen hay tres hojas sueltas de papel, muy deterioradas, con apuntes, en notación cifrada, de Chacona portuguesa, Jachara, Chacona castellana, Carambeque, Morisqua y Rugero [entre otras piezas], y unas breves instrucciones ‘para saber templar la guitarra’. Una de esas hojas perteneció a un documento del año 1659”. Anglès & Subirà, 1946: I, 291-93.

consideradas como una fuente musical independiente.¹⁸ Una de ellas está fechada en Salamanca en 1659, y la caligrafía y los contenidos confirman estas coordenadas espacio-temporales, como se mostrará. Las tres hojas son del mismo tipo de papel, de grosor medio, sin marcas de agua y en formato de octavo vertical, con unas medidas aproximadas de 150 por 200 mm (frente a los 280 por 193 mm del volumen de cantatas). Tienen los bordes deteriorados y están escritas por las dos caras. Se trata de una fuente mixta, musical y documental al mismo tiempo, de contenido misceláneo, y en la que se detectan cuatro manos diferentes (Tabla 1 y Tabla 2).

En el folio 1 aparece un párrafo en latín que comienza con las palabras “Unde hoc non est specialis pertinet ad eas...” (f. 1r), escrito por la Mano 1, cuya letra es pequeña y que deja márgenes amplios a ambos lados del texto. Encima de este párrafo la Mano 2, distinta, escribió lo que podría ser el título de una obra literaria: “Las Trovesias de Nállez y Mata m[aest]ro” (f. 1r). Seguidamente, aparecen dos párrafos con instrucciones para afinar el violín con la guitarra (f. 1r), copiados por la Mano 2. Este copista es el que escribió todos los contenidos musicales: los párrafos sobre afinación y diez tablaturas breves que representan melodías para violín (ff. 1v, 2v y 3r).

En los folios 2r, 3r y 3v se distingue la Mano 3, cuya caligrafía es más redondeada y de mayor tamaño. El folio 2r se puede dividir en dos secciones, ambas copiadas por esta mano. En la superior aparecen palabras sueltas, algunas de ellas tachadas, y varias repeticiones superpuestas del símbolo vítor, propio de los doctores por la Universidad de Salamanca. En la sección inferior, aunque están tachados, se pueden distinguir dos párrafos sobre “Cuentas que tengo este domingo...” y “Cuentas desde mañana martes...” (f. 2v). El folio 3r también se puede dividir en dos secciones, pero de copistas diferentes. En la parte superior hay dos tablaturas musicales copiadas por la Mano 2, mientras en la inferior se detecta la Mano 3, con caligrafía especialmente cuidada, en el siguiente texto:

“Año del nasimiento de nuestro Señor Jesusxto [sic] de mil e seiscientos e sinquenta e nueve años [1659] nesta ilustre Ciudad de Salamanca, e por tanto hago asaber a todos los Señores Corregidores, Juezes, Justicias offeciales, as personas deste Regno por quanto apareció ante min Fran[cis].co Pérez morador en el lugar de los Villares que ante mim dio Su testigo e por quallar [?] en verdad informe [?] M. V. Digo que no pagando la cantidad que es costumbre parezca ante mim. Pare... [hoja rota]” (f. 3r).

Claramente, se trata de un texto de carácter legal. El “Francisco Pérez” mencionado no ha sido identificado, pero podría estar vinculado al manuscrito, pues una especie de firma que dice “Fran...”, con caligrafía similar a la de la Mano 3, se distingue junto a una serie de sumas, en posición invertida con respecto a los demás textos (f. 1r). En el reverso del folio 3 se aprecian varias palabras sueltas escritas por la Mano 3, entre ellas “Dize domingo”, “María concebida”, una serie de letras

¹⁸ En el catálogo de la Biblioteca Nacional de España el Manuscrito de Salamanca aparece bajo la misma signatura que el volumen de cantatas. Véase la reproducción digital completa en Biblioteca Digital Hispánica, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000113424&page=1>> acceso 2-4-2017, páginas 5-10 del PDF.

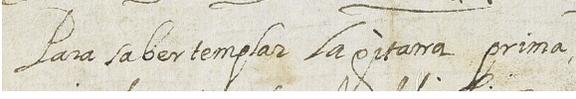
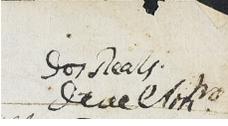
mayúsculas (AA, BB, CC, BB) y el nombre “Gaspar”, quizá también una firma. En total aparecen tres nombres en el manuscrito: Gaspar, Francisco y Blas (ver Tabla 1). Quizá alguno de los copistas tuviera uno de estos nombres, pero resulta arriesgado afirmarlo.

Tabla 1: Manuscrito de Salamanca. Contenidos (*)

f.**	Contenidos (transcripción diplomática)	Música	Mano	Esses
1r [9]	“Las Trovesias de Nállez y Mata m[aest]ro”		2	
	“Unde hoc non est specialis pertinet ad eas...”		1	
	“Para saber templar hase de poner...”		2	
	“Para saber templar la guitarra...”		2	
	Sumas/ Firma “Fran... [cisco?]” [en posición invertida]		3?	
1v [10]	“dos reales de vellón”		4	
	Foligones foligones [sic]	#1	2	-
	“ut habita santas/ ut habita i servetor” [superpuesto a la tablatura]		2?	
	Morisqua	#2	2	D309
	Rugero	#3	2	D371
2r [5]	Palabras sueltas en diferentes tamaños, algunas superpuestas: “buen Gaspar, Blas...”/ Vítor		3	
	“Cuentas que tengo este domingo...”		3	
	“Costa me debe asta hoy quinze reales”		3	
	“Cuentas desde mañana martes...” [textos tachados]		3	
2v [6]	Jachara	#4	2	D252
	“bc Iber (?)” [texto pequeño, superpuesto a la tablatura]		2?	
	Chacona castellana	#5	2	D51
	Quiereste aluegriar carretero/ quero miña señora quero	#6	2	D495
	Carambeque [çarambeque, sarambeque, zarambeque]	#7	2	D492
	Canario	#8	2	D31
3r [7]	Chacona portuguesa - diferencia	#9	2	D52
	Gallarda	#10	2	D184 esbozo
	“Año del nasimiento de nuestro Señor...”		3	
3v [8]	“Dize domingo [...] per p./ YY, DDD, D por D/ AA, BB, CC, BB/maria concebid[a]/ Gaspar”		3	

(*) Cada fila de la tabla representa un párrafo o sección del folio. (**) Se indica el número de folio según el orden establecido por Pennington y seguido por Esses y, entre corchetes, el número de imagen en la reproducción disponible en PDF en la Biblioteca Digital Hispánica. La última columna indica el número de la transcripción en Esses, 1992-94: II.

Tabla 2. Manuscrito de Salamanca. Biblioteca Nacional de España, M/2618. Manos.
Las diferencias se aprecian especialmente en las letras L, M, N, P y S.

<p>Mano 1, f. 1r: “Unde hoc non est specialis pertinet...”</p> 	<p>Mano 2, f. 1r: “Para saber templar la guitarra...”</p> 
<p>Mano 3, f. 3r (“Año...”) y f. 2r (vítor).</p> 	<p>Mano 4, f. 1v: “dos Reales de vellón”.</p> 

Por otra parte, la Mano 4, distinta de las anteriores, escribió con tinta más cargada “dos reales de vellón” en la esquina superior derecha de una de las hojas (f. 1v). Ya que no hay sumas en esa misma cara del papel, se puede especular que este es el precio asignado a las propias hojas del manuscrito, tal vez vendidas a un coleccionista del siglo XVIII que las conservó junto al volumen de cantatas. De hecho, a mediados de ese siglo dos reales habría sido un precio normal para un documento sobre música o danza de pocas páginas, como ejemplifican los anuncios comerciales de Pablo Minguet.¹⁹ No obstante, la unión de ambos manuscritos también podría haberse producido en época más reciente.

En cualquier caso, parece claro que el grueso de los contenidos de estas tres hojas fue copiado alrededor de 1659. Da la impresión de que el copista de música (Mano 2) reutilizó papeles empleados previamente para otros menesteres por al menos dos personas del entorno salmantino (Mano 1 y Mano 3). Varios indicios sugieren que la Mano 3 es la de una persona con un elevado nivel cultural, tal vez un funcionario o un estudiante universitario: la calidad de su caligrafía, el contenido de los textos y el uso del símbolo vítor. Los contenidos musicales del manuscrito, con piezas procedentes de Castilla y Portugal, refuerzan la idea de que estas hojas fueron copiadas en Salamanca, y la caligrafía de las tres manos mencionadas es propia de la segunda mitad del siglo XVII.

La motivación del copista de música para escribir las cifras de violín parece haber sido su uso personal, por varias razones: son copias de fragmentos iniciales (no de piezas completas), algunos están escritos de manera descuidada y apretada (ej. N° 10) y las anotaciones sobre afinación evidencian que pretendía recordar cómo preparar el violín partiendo de sus conocimientos previos

¹⁹ Por ejemplo, *Quadernillo de diferentes Danzas, y Contradanzas q.[ue] se estilan, demostradas por media Choregraphia: en 10 Laminas finas*, publicado por Pablo Minguet, se anunciaba por 4 reales en la *Gazeta de Madrid* el 20-10-1767; citado en Sustaeta, 1993: III, 200. Contenía diez láminas ilustradas, seguramente en tamaño de bolsillo (dieciseisavo), para poder leerlas y bailar al mismo tiempo, al igual que otras publicaciones sobre danza de Minguet recopiladas en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España E-Mn, R/4203.

sobre la guitarra de cinco órdenes. De hecho, esta fuente revela una conexión muy estrecha entre el repertorio y la notación para ambos instrumentos. Tres rasgos lo evidencian claramente. En primer lugar, las instrucciones sobre afinación indican correctamente la correspondencia estándar entre las cuerdas de los dos instrumentos:

Para saber templar la guitarra prima, con prima. Igualmente, segunda del violín, con quinta de la guitarra, igualmente, tercera del violín con cuarta de la guitarra, igualmente cuarta del violín con tercera de guitarra.²⁰

En segundo lugar, el uso del sistema de tablatura en lugar de la notación en pentagrama es revelador en sí: era adecuado para los usuarios habituados a los métodos de guitarra y no requería conocimientos de notación musical. Por último, el repertorio contenido coincide parcialmente con el de antologías para guitarra de fecha próxima, como *Instrucción de música* de Gaspar Sanz (1674) o *Luz y norte musical* de Lucas Ruiz de Ribayaz (1677).

Más concretamente, el repertorio del Manuscrito de Salamanca consiste en canciones, bailes y danzas que formaban parte de la tradición ibérica del XVII, aunque su origen geográfico inicial es dudoso en la mayoría de casos. Aparecen bailes y danzas muy habituales en el teatro del Siglo de Oro, como la jácara (Nº 4), la chacona (Nº 5 y Nº 9), la gallarda (Nº 10) y el canario (Nº 8); junto a otros menos frecuentes como el folijón o folión (Nº 1). Se trata mayoritariamente de bailes y danzas cuyo esquema musical se empleaba para variaciones o “diferencias” instrumentales (como se llamaban entonces). Esta flexibilidad los hacía idóneos para acompañar escenas o cambios de escena teatrales de mayor o menor duración, adaptando el número de repeticiones. Teniendo en cuenta que los instrumentos más usuales en el teatro castellano del XVII eran la guitarra y el arpa, cuya música se solía escribir en cifra, es posible que este manuscrito haya pertenecido a algún intérprete de estos instrumentos familiarizado con el repertorio teatral, quizás incluso un miembro de una compañía profesional.²¹

Seguramente el copista de música, el recopilador, el intérprete y el poseedor del manuscrito hayan sido una misma persona. El hecho de que utilizara el sistema de notación en cifra sugiere que su propósito era simplemente recordar cómo ejecutar melodías que conocía bien en lo que respecta al ritmo, la armonía y el número de repeticiones. Es decir, se trata de un sistema de escritura rápido, con un fin meramente mnemotécnico.²² No se busca la precisión que podría aportar la notación en

²⁰ Folio 1r, párrafo 4. La primera cuerda del violín (mi) se corresponde con la primera de la guitarra, la segunda (la) con la quinta de la guitarra, la tercera (re) con la cuarta y la cuarta (sol) con la tercera, bien entendido que se producen cambios de octava. Queda fuera de la explicación la segunda cuerda de la guitarra (si), que no coincide con ninguna del violín. El párrafo escrito justo encima presenta un texto similar, pero con tachones, como si el copista dudara sobre el contenido: “Para saber templar hase de poner Prima, con prima, igualmente quinta [sic] segunda del violín con quinta igualmente, 3ª del violín puesto con 4ª igual, 4ª del violín con 3ª de g[u]itarra igual.”

²¹ Flórez, 2015. Véase la nota 8.

²² Sobre la enseñanza musical en la España del siglo XVII y distintos sistemas de notación abreviada con fines mnemotécnicos, véase Valdivia, 2014.

pentagrama, mensural u ortocrónica. En 1659, y hasta bien entrado el siglo XVIII, en España predominaba el sistema mensural (de modo particularmente prolongado con respecto a otros países), mientras que la asimilación del nuevo sistema ortocrónico, con valores rítmicos “absolutos” (dentro de lo que la naturaleza flexible de la música permite), fue un proceso lento que estuvo directamente ligado a la introducción de los géneros modernos de música italiana, como la sonata para violín y la cantata, y del sistema tonal, que fue sustituyendo progresivamente al modal.²³ Así, el Manuscrito de Salamanca testimonia la situación anterior al cambio profundo que supuso la introducción de esos nuevos géneros italianos, los cuales, además, impulsaron un nuevo uso idiomático del violín.

Las tablaturas de esta fuente son muy esquemáticas, pues solamente representan las digitaciones, sin aportar apenas información rítmica, más allá de las líneas verticales que separan algunas de las diferencias. El sistema empleado adapta los principios básicos de las cifras para guitarra, con la primera cuerda representada en la línea inferior y las siguientes superpuestas en paralelo hacia arriba. Los números utilizados, del 0 al 4, se corresponden con la digitación del violín: cuerda al aire (0), dedo índice (1), corazón (2), anular (3) y meñique (4). Al ser un instrumento sin trastes, no se están representando alturas absolutas, sino sólo el “nombre” de las notas, sin que sea inmediato deducir si son naturales o alteradas. Por ello, se hace necesario averiguar el modo o tonalidad y el esquema armónico de cada pieza para realizar una transcripción.

En España, las cifras para violín conocidas son muy escasas y más tardías. De las fuentes castellanas, por ahora la más próxima cronológicamente es casi cien años posterior: el método para diferentes instrumentos *Reglas y advertencias generales* de Pablo Minguet (Madrid, ca. 1754).²⁴ El fascículo sexto, que constituye el primer tratado didáctico para violín impreso en castellano, incluye dos páginas de láminas con cifras mucho más completas que las del Manuscrito de Salamanca: se ayuda al usuario presentando en paralelo la tablatura y el pentagrama, el cual resuelve las dudas sobre notas naturales o alteradas. Minguet indica incluso las direcciones del arco, abajo y arriba. Otra fuente española con cifras para violín, pero procedente del ámbito mediterráneo, es el cuaderno de danzas que perteneció al Marqués de Bellpuig, de la familia mallorquina Damato (E-Bc, Mus. 3658). Contiene piezas para guitarra, violín, “mandola” (mandolina) y archilaúd. Las tablaturas para violín tienen cuatro líneas, aunque el copista utilizó hojas “pautadas” con cinco líneas, como en las cifras de guitarra. Las piezas para violín son dieciséis y responden a las siguientes tipologías: chacona, españoleta, canario, marizápalos, jácara, tudesco, pavana, zarabanda, burguesa y canción (*incipit* “Para ti será todo”). Curiosamente, en todas ellas se emplea la *scordatura sol-re'-la'-re*, afinando la primera cuerda un tono más abajo de lo habitual. A juzgar por el tipo de notación y el repertorio, que es predominantemente español, con ausencia de las danzas francesas generalizadas en las fuentes

²³ Ambas cuestiones, aplicadas al caso de Castilla, son estudiadas con detalle en Torrente, 2014b.

²⁴ Existen varios ejemplares en la Biblioteca Nacional de España, como E-Mn, M/894, reproducido en Biblioteca Digital Hispánica, cit., bdh0000161188. El privilegio de impresión está fechado en 1752, pero en las portadas de los fascículos la fecha más antigua es 1754.

españolas a partir de 1700 (*minuet, bourrée*, etc.), se puede fechar provisionalmente este manuscrito a finales del siglo XVII.²⁵

Fuera de España, el uso de tablaturas para violín con números es relativamente habitual en colecciones de danzas copiadas en Italia desde comienzos del siglo XVII, y este sistema fue exportado rápidamente a otros lugares como Alemania y Francia. Esses da noticia de cinco de estas colecciones, fechables entre 1613 y 1650 y conservadas actualmente en dos manuscritos en Núremberg, uno en Zagreb y uno en Bolonia, así como en la edición impresa *Il scolare di Gasparo Zannetti per imparare a suonare di violino* (Milán 1645). Zannetti anunciaba en la portada, como reclamo comercial, el sistema de “intavolatura de numeri non più datti alla stampa” (tablatura de números no antes dada a la imprenta).²⁶ En realidad, para entonces dicho sistema ya llevaba décadas utilizándose, tanto en Italia como en Francia. Prueba de ello es un breve manuscrito procedente del Sur de Francia y datado a principios del siglo XVII, el cual contiene danzas en tablatura italiana con números, y no con letras como las francesas.²⁷

En cuanto a la convivencia de menciones a la guitarra y al violín, detectada tanto en el Manuscrito de Salamanca como en el del Marqués de Bellpuig, también se da en fuentes italianas del XVII. Así lo evidencia el Manuscrito Musical 116 de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, un cancionero que contiene un repertorio variado (*passacaglia, balletti, minuetto, canario, spagnoletta, gran duca*, etc.) con acompañamientos para guitarra escritos en alfabeto. Incluye numerosos poemas en dialecto siciliano, algo habitual en cancioneros italianos contemporáneos, por lo que no es un signo claro de procedencia geográfica. Uno de ellos está fechado en 1681, año que, a juzgar por el tipo de notación y el repertorio, puede ser tomado como fecha provisional hasta que se haga un estudio profundo de la fuente.²⁸ Algunas de las piezas están escritas en tablatura para violín sin indicaciones rítmicas, pero sí armónicas, pues el copista especificó con qué acorde de base se tocaba cada melodía (ej. *Canario sopra E*, f. 113r). En algunas páginas se explica la correspondencia de notas entre el violín y la guitarra partiendo del sistema de alfabeto.²⁹ En definitiva, las similitudes entre el manuscrito salmantino y las fuentes italianas de “intavolatura” no dejan lugar a dudas sobre la simultaneidad de repertorios y prácticas musicales a ambos lados del Mediterráneo.

²⁵ Breve mención en Yakeley, 1996: “E-Bc, Mus. 3658. Music ms. single volume. Various intabulations for violine, mandola, guitarra. Italian tablature and alfabeto for guitarra. Late 17th c./ early 18th”. Un breve estudio global del manuscrito, que llama la atención sobre la presencia de una pieza para archilaúd, aparece en Valdivia, 2006. Incluye la lista de piezas para violín y la transcripción de la “Sarabanda” del f. 36r (p. 10). Valdivia propone datarlo a finales del siglo XVII basándose en el repertorio. He podido examinar fotos de este manuscrito, cuya notación y caligrafía son verosímilmente de esos años.

²⁶ N-gm, Ms. 14976 M. 272 y Ms. 33748 M. 271; Z-aa, Ms. Ia.44, ff. 98r-99r; I-Bc, Ms. AA/360; Zanetti, 1645 (edición facsímil de Archivum Musicum, Florencia, 1984). Fuentes citadas en Esses, 1992-94: I, 333. Sobre las fuentes de Núremberg, véase Tschernitschegg, 1930; sobre otras tablaturas, véase Rônez, 2012, vol. II.

²⁷ Manuscrito en F-Pn, R6s. Vmb. ms. 5; comentado en Lesure, 1954: 53.

²⁸ I-Fn, Mus. Mss. 116; descrito brevemente en Bartoli Bacherini, 2002. Para este estudio han sido examinadas fotografías de este manuscrito.

²⁹ Un ejemplo es la sección “Per sapere le lettere della chitarra dove stanno al violino” (Para saber dónde están las letras de la guitarra en el violín, f. 119v).

II. La música del Manuscrito de Salamanca: una propuesta

El Manuscrito de Salamanca contiene diez melodías de tipologías que no pueden ser consideradas exclusivamente musicales, sino más bien manifestaciones artísticas poliédricas que integraban la práctica totalidad de las artes performativas: poesía, canto, música instrumental, movimiento coreográfico (“baile” o “danza”) e incluso, en determinados contextos de interpretación, una puesta en escena teatral con el consiguiente aparato visual de vestuario y decorados. En consecuencia, para re-construir o re-crear estas manifestaciones artísticas “integrales” se hace necesario contrastar fuentes heterogéneas y complementarias entre sí, tanto musicales como literarias e iconográficas.

Se puede suponer que las melodías de este manuscrito se tocaban con violín acompañado de guitarra y, en algunos casos, también de canto. Las dos razones principales que apoyan esta hipótesis son los vínculos con la guitarra comentados en el apartado anterior y el hecho de que el título de la pieza N° 6 sea un incipit textual. Por ello, la reconstrucción musical ofrecida en las siguientes páginas se basa tanto en fuentes de música instrumental como en fuentes poéticas y dramáticas. En ausencia de estudios detallados sobre fuentes castellanas contemporáneas con música para violín, se ha recurrido a manuscritos e impresos para guitarra, arpa e instrumentos de teclado.³⁰ En cuanto a fuentes literarias, se han seleccionado aquellas vinculadas directamente con los bailes y danzas mencionados en los títulos de las piezas: folijón (N° 1), morisca (N° 2), *ruggiero* (N° 3), jácara (N° 4), chacona (castellana, N° 5, y portuguesa, N° 9), zarambeque (N° 7), canario (N° 8) y gallarda (N° 10). Las fuentes consultadas son predominantemente de la segunda mitad del siglo XVII, recurriendo siempre que ha sido posible a fuentes de fecha próxima a 1659. Algunas de las recopilaciones más útiles han sido las antologías para guitarra de Sanz (1674), Ribayaz (1677) y Guerau (1694), copiadas en cifra.³¹ En cuanto a ejemplos vocales, las melodías de bailes cantados copiadas en pentagrama en el siglo XVII y localizadas hasta 2016 se reducían, según Álvaro Torrente, a “apenas dos jácaras, una chacona, un zarambeque y una versión de marizápalos.”³² Este dato da una idea de la gran relevancia histórica del manuscrito salmantino.

El origen geográfico de la mayoría de los bailes y danzas representados en esta pequeña recopilación es dudoso, aunque existe consenso en la literatura musicológica en asociar el folijón con Portugal, el *ruggiero* con Italia, la jácara y el canario con España y el zarambeque con los esclavos

³⁰ La fuente castellana con música para violín más próxima en el tiempo conocida por ahora es el Manuscrito Gusarañas (Real Academia Española, Fondo Rodríguez Moñino, RM-9322), aún pendiente de un estudio y transcripción completos que permitan tomarlo como referencia. Seguramente fue copiado en Madrid hacia 1680-1700, como se argumenta en el primer estudio global del manuscrito, que aparece en Lombardía, 2015. Este estudio incluye la contextualización del manuscrito, la descripción de sus contenidos y la edición crítica de dos series de piezas (pavanas y sonadas). Posteriormente Jesús Fernández Baena (grupo musical La Galanía) y Iago Mejuto (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid) han realizado transcripciones musicales parciales, por ahora inéditas. En 2019 este manuscrito será objeto de un estudio pormenorizado gracias a una Berenson Fellowship concedida a Ana Lombardía por Harvard University's Villa I Tatti.

³¹ Sanz, 1674; Ruiz de Ribayaz, 1677; Guerau, 1694; transcripciones en Esses, 1992-94: II.

³² Torrente, 2016: 218.

africanos que trabajaban en las colonias iberoamericanas.³³ El propio manuscrito hace referencia a la coexistencia de música de Castilla y Portugal en los títulos de la *Chacona castellana* (Nº 5) y la *Chacona portuguesa* (Nº 9), lo cual parece lógico teniendo en cuenta la ubicación geográfica de Salamanca, centro de cultura próximo a las ciudades del norte luso, como Coimbra y Braga, así como a la capital castellana, Madrid. Por ello, se justifica la comparación de esta fuente con otras procedentes de los lugares mencionados. Viene a colación recordar los comentarios que hacía Esquivel en 1642 sobre la elevada movilidad de los maestros de danza en la Península Ibérica, lo cual permite suponer que la músicaailable también habría circulado rápidamente.³⁴

A continuación se propone una interpretación de cada una de las diez tablaturas del Manuscrito de Salamanca, por orden de aparición en la fuente, argumentando los criterios para su transcripción. Como se ha mencionado, la notación es muy esquemática, recogiendo solamente las digitaciones y las divisiones de fraseo entre los distintos módulos y/o diferencias. Estas divisiones están representadas con líneas verticales (que no son, por tanto, líneas divisorias de compás, ni coinciden necesariamente con éstas en la transcripción). Dado que la mayoría de los bailes y danzas recogidos en el manuscrito eran objeto de un número flexible de diferencias, se puede suponer que estas no son melodías completas, sino simplemente fragmentos iniciales que continuarían con otras diferencias instrumentales y, en su caso, otros versos cantados. Además, teniendo en cuenta que el copista no poseía grandes conocimientos de técnica violinística o lenguaje musical (como demuestran los párrafos sobre afinación y el propio uso de tablaturas), se puede asumir que las digitaciones del violín emplean solamente la primera posición de la mano izquierda. Seguramente el copista, como otros músicos del ámbito popular, tampoco tuviera conocimientos de contrapunto. A este respecto, lo más probable es que en el repertorio popular no se siguieran las normas recogidas por los teóricos de la época. Por ello, no resulta sorprendente que en estos ejemplos se den varios casos de quintas y octavas paralelas entre el bajo y el violín. En la transcripción se emplean criterios editoriales y símbolos uniformes.³⁵

³³ Algunas referencias básicas sobre los bailes y danzas practicados en la Península Ibérica durante el siglo XVII son Esses, 1992-94; Russell, 1995; Gándara, 2009; Budasz, 2001; Valdivia, 2015; Torrente, 2016: 215-32.

³⁴ Esquivel relata que había trabajado como maestro de danza en Madrid antes de trasladarse a Sevilla en 1637: “[...] Y así yo, el año de treinta y siete, recién venido de la Corte a esta Ciudad [de Sevilla] [...]”; en Esquivel, 1642, f. 43r. Incluye dos listados de “Maestros [de danza] que hoy hay en Madrid” (ff. 46v-47r) y “Más Maestros de Madrid” (f. 47r) que en realidad mencionan también a profesionales activos en otras ciudades, como Alcalá de Henares, Toledo, Málaga y Cádiz. Precisamente Esquivel menciona tres sonos presentes en el Manuscrito de Salamanca que, aunque inicialmente se consideraban “bailes” populares, adquirieron tal aceptación que llegaron a ser integrados en las escuelas de “danza” cortesana: la chacona, la jácara y el canario (f. 30v). Véase un estudio completo sobre el tratado de Esquivel en Brooks, 2003.

³⁵ Criterios editoriales de los ejemplos musicales: Para la elección de compases, se ha optado por aquellos más comunes y de lectura más fácil en la notación actual. Todos los añadidos editoriales están diferenciados gráficamente: los bajos en tamaño pequeño, las líneas divisorias con trazo discontinuo, y las armaduras, signos de compás, notas y cualquier otro símbolo añadido entre corchetes. Las líneas divisorias y dobles barras continuas reproducen las líneas verticales del manuscrito. En el final de cada ejemplo, se ha optado por utilizar doble barra, pero es de suponer que la música continuaría con otras diferencias sobre el bajo correspondiente. La línea del bajo, salvo indicación contraria, representa las notas fundamentales de cada acorde, no necesariamente la más grave (se podrían tocar los acordes en distintas inversiones). Leyenda: Vn.= Violín; B.= Bajo; *= lugares donde, en el manuscrito, se sitúan líneas verticales no mantenidas en la transcripción; != notas o acordes modificados con respecto al manuscrito o al modelo armónico seleccionado.

Nº 1. Foligones [Folijones, Foliones]

El “folijón” o “folión” es un baile cantado de origen portugués emparentado con la folía. Su existencia se conoce a través de obras dramáticas como las mojigangas. Fue identificado por Emilio Cotarelo: “Folión (Baile). En la mojiganga de este título (hacia 1660), se declara su origen portugués”.³⁶ Dicha obra, de la cual Cotarelo cita algunos versos sin especificar el autor, es la *Mojiganga del Folión* (¿Madrid?, ca. 1662) de Juan Matos Fragoso, publicada por Catalina Buezo.³⁷ El título hace referencia al baile con el que finaliza la obra, cantado en una especie de portugués: “Si vos, miña may/ pelejáis conmigo...”.³⁸ En este punto los actores no sólo cantan, sino que también tocan instrumentos de percusión (sonajas, tambor y pandero) y bailan sin descanso hasta “hacerse rajas”. Buezo identifica varios ejemplos de “folijón” o “folión” cantado y bailado por personajes portugueses en otras mojigangas españolas de fecha cercana.³⁹ Otro sinónimo es seguramente “enfolijadita”, que aparece en la obra anónima de *Navidad II Nocturno, Villancico V* (Toledo, 1653), cuando unos “negros” bailan “la chacona y la zalabanda [sic], y la enfolijadita de Portugal.”⁴⁰

La definición más antigua de “folijones” es la del Diccionario de Autoridades, de 1732: “El tañido llamado folias [sic], tocado sin orden ni concierto”.⁴¹ Se mantiene inalterada en los diccionarios de la Real Academia Española hasta el de 1791, que aporta algunos datos más: “Folijones: Son y danza que se usaba en Castilla la Vieja con arpa, guitarra, violín, tamboril y castañuelas”.⁴² Esta descripción encaja perfectamente con el ejemplo musical del Manuscrito de Salamanca, de origen castellano y vinculado a la guitarra, lo cual parece indicar que dichas prácticas existían ya más de un siglo antes. En el actual estado de la investigación, este parece ser el único fragmento musical conocido de “folijones”. De hecho, no aparece ningún ejemplo musical con este título en las fuentes estudiadas sobre la guitarra de cinco órdenes en Portugal y España, o sobre la folía y sus variantes.⁴³ Salinas (1577) y Covarrubias (1611) hacían referencia al origen portugués de la folía, lo cual podría ser cierto para el esquema musical de la primera de las tres etapas definidas por Hudson (hasta ca. 1600). Sin embargo, el ejemplo de Salamanca data del periodo de convivencia de los esquema que Hudson

³⁶ Cotarelo, 1911: ccxlvii.

³⁷ Autógrafo en Biblioteca Nacional de España (E-Mn, Ms. 16505); cit. Buezo (ed.), 1993-2005: II, 29. Descripción y edición crítica de la obra en Buezo (ed.), 1993-2005: II, 467-73, donde se sugiere la fecha ca. 1662 basándose en circunstancias de los actores mencionados en la fuente. Probablemente la obra fue escrita en Madrid, donde solían actuar las compañías de Diego de Osorio y Pedro de la Rosa (mencionados en el manuscrito), según González, 2010

³⁸ Edición crítica en Buezo (ed.), 1993-2005: II, 467-73 (ver p. 472, versos 103-116).

³⁹ Se baila el folión en *La manzana* (Francisco Antonio de Monteser, ca. 1668) y *Los alcaldes* (Manuel León Merchante, ca. 1680). Ver Buezo (ed.), 1993-2005: I, 346-47; ediciones en Id.: II, 322-36 y 403-14.

⁴⁰ Buezo (ed.), 1993-2005: II, 283-87 (cita en la p. 285).

⁴¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, 1732: 773.

⁴² Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, 1791: 431.

⁴³ Sobre la guitarra de cinco órdenes en Portugal y Brasil, véase Budasz, 2001. Sobre España, véase Esses, 1992-94. Sobre la folía, véanse Hudson, 1982 (estudio global); Fiorentino, 2013 (primera etapa, s. XVI).

denomina “folía temprana” (ca. 1600 – ca. 1670) y “folía tardía” (desde ca. 1670), los cuales suelen asociarse en las fuentes de la época respectivamente a España e Italia.⁴⁴

Para realizar esta transcripción, se ha recurrido a los patrones armónicos y células rítmicas predominantes en los ejemplos de folía para guitarra de fuentes ibéricas cronológicamente próximas, en concreto dos de Sanz (1674), dos de Ruiz de Ribayaz (1677) y uno de Guerau (1694).⁴⁵ Todos están en Re menor y emplean una estructura de 16 compases.⁴⁶ Predomina el esquema de “folía tardía”, con la única excepción del ejemplo de Ribayaz, que emplea el esquema de “folía temprana”. En cuanto a células rítmicas, en los cinco ejemplos se utilizan recurrentemente las siguientes, en 3/4: blanca con puntillo, blanca-negra, tres negras, negra con puntillo-tres corcheas y negra-cuatro corcheas. El fragmento de Salamanca, sin líneas verticales, refleja claramente una frase musical cuyo centro tonal es re, asumiendo que el violinista emplea solamente la primera posición de la mano izquierda. Se repiten varias veces consecutivas las notas fa al inicio (apropiado sobre el acorde de tónica), sol (apropiado sobre el acorde de séptimo grado) y la (dominante), antes de finalizar con un giro cadencial re-mi-do [sostenido]-re. Esta melodía encaja con el esquema de “folía tardía”, utilizando las tres células rítmicas más recurrentes en los ejemplos mencionados. Dado que hay 26 notas para 16 compases, el resultado es un tanto estático, especialmente en la segunda mitad, donde abundan las blancas con puntillo. Es posible que el copista omitiera algunos números de digitación al realizar la transcripción, pero en ausencia de otros ejemplos melódicos de folijones contemporáneos, no se puede afirmar con seguridad.

⁴⁴ Otra denominación que alude al el Noroeste de la Península Ibérica es “folía gallega”, que emplea Santiago de Murcia en un ejemplo del *Códice Saldívar n° 4* (ca. 1732), editada en Russell, 1995: II, 198-201. No parece tener relación con Portugal, sino más bien con la “gaita” o “gaita gallega”, caracterizada por notas pedal equivalentes al bordón de una gaita, como en las “folías agaitadas” de Fernández de Huete, 1702: lámina 11 (transcripción en Esses, 1992-94: II, D124).

⁴⁵ Sanz, 1674: 18r (transcripción en Esses, 1992-94: II, D110) y 40r (Id., D117); Ruiz de Ribayaz, 1677: 66 (Id., D111) y 112-14 (Id., D123); Guerau 1694: 51r-53r (Id., D118). En cuanto a fuentes portuguesas, los ejemplos conocidos para guitarra y teclado han sido fechados después de 1700. Para guitarra hay ejemplos que responden al esquema “folía tardía” en el *Códice de Coimbra* (principios del s. XVIII) y el manuscrito del Conde de Redondo (mediados del s. XVIII); ver Budasz, 2001: 80, 106-108 y 402-404. Para teclado hay ejemplos del mismo esquema en manuscritos conservados en Oporto (P-Pm Ms. 1577 Loc. B, 5; ca. 1712) y Braga (P-B Ms. 964; ca. 1720); ver Esses, 1992-94: I, 265-71; Id., II, D135 y D137. Tampoco aparece el folijón en estudios sobre el siglo XVIII portugués, como Budasz, 2011.

⁴⁶ En los ejemplos castellanos conocidos de folías del siglo XVI también se emplea la estructura de 16 compases, correspondiéndose con cada estrofa cantada de cuatro versos octosílabos o heptasílabos. Asimismo, en las melodías abunda la célula blanca-negra (dos notas por compás, favoreciendo que encaje la estructura poética mencionada). Véase Fiorentino, 2013: 36-39 (esquemas extraídos del Cancionero de Palacio), 150-53 (esquema de “folía temprana” instrumental).

apropiados para escenas teatrales bélicas: los ritmos punteados y los saltos de cuarta asignados al bajo (fa-do), a modo de fanfarria.⁵⁰

Otros ejemplos musicales de moriscas del XVII están en Re Mayor. Es el caso de la que aparece en el Manuscrito M-471 de Braga (1690-1704), concretamente en el *Balle de las danças* (I, ff. 273-77), pieza teatral donde son personificados, entre otros, tres bailes que aparecen en el Manuscrito de Salamanca: la morisca, la chacona y el zarambeque.⁵¹ Junto al texto (“*Morisca cantando y dançando: La morisca lleva las palmas/ bien lo saben bayles y danças*”) está copiado un “guião” (guión) para el acompañamiento musical. Es un esquema de nueve pulsos en Re Mayor, en ritmo ternario con una hemiola, sobre la armonía I-V-IV-V-I. Dentro de la música culta de Francia e Italia, las morescas conocidas del XVII también están en compás ternario y modo mayor, como las de Monteverdi (1607), Praetorius (1612) y Mersenne (1636-37).⁵² Estos ejemplos comparten, además, la insistencia en la mencionada célula rítmica punteada (negra con puntillo-corchea-negra), pero la célula yámbica se sustituye por una trocaica (blanca-negra). Por otra parte, se conoce un ejemplo de finales del siglo XVI en compás binario, recogido por Arbeau (1588).

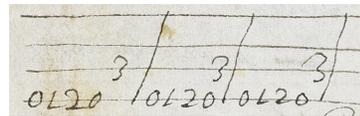
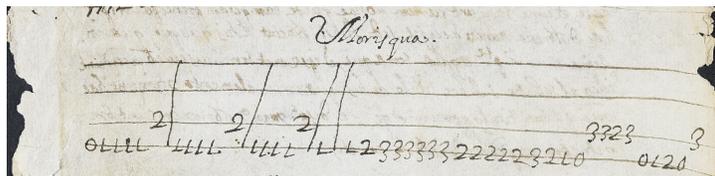
La cifra de violín de Salamanca fue transcrita por Esses en compás binario, lo cual no se justifica para la época del manuscrito. Además, Esses no partía de la fuente, sino de la copia realizada por Pennington, que presenta varios defectos: omite las notas 10 y 15 (fa) y escribe, como último número, un 3 en la primera cuerda (la) en lugar de la segunda (re), lo cual tiene consecuencias de peso en la sensación tonal. Por ello, se hace necesaria una nueva transcripción. La cifra salmantina contiene varias líneas verticales después de las notas do (dedo 2 en la segunda cuerda), fa (1 en la primera cuerda) y re (3 en la segunda cuerda), lo cual coincide con los puntos principales de la secuencia armónica de Briceño, en compás ternario y Re menor. En cuanto a la melodía, las digitaciones del manuscrito salmantino indican la insistencia, en la primera frase, en los saltos de cuarta (fa-do), igual que en la reconstrucción de Valdivia. Por ello, parece razonable basar esta transcripción en el modelo de Briceño, aunque ello requiere adaptar ligeramente la secuencia armónica, omitiendo el acorde de tónica inicial y el de sexto grado, como ocurre en otras fuentes mencionadas (Ej. 2).

⁵⁰ Otra reconstrucción ligeramente distinta, que se basa en los dos mismos motivos rítmicos, se propone en García, 2015: 27-29.

⁵¹ P-BRd, M-471, recopilado por Felipe Jacome de Sousa entre 1690 y 1704. Es una fuente muy relevante sobre el teatro breve y su música en el norte de Portugal, pues incluye notación musical para 42 de los 67 “bailes” teatrales que contiene. Véase un estudio completo en Gándara, 2009. Sobre el *Balle de las danças* véanse las pp. 75-76 (comentario), 393-98 (edición filológica) y 768-76 (edición musical).

⁵² Véase Sutton, Julia, ‘Moresca [morisca]’, *Grove Music Online*, que incluye ejemplos musicales de Arbeau (*Orchésographie*, 1588) y Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636-37, II, p. 171, “La Moresque”, en 3/2). Otros ejemplos similares a Mersenne se encuentran en Monteverdi (*Orfeo*, 1607, “Moresca”, danza final, en 6/8) y Praetorius (*Terpsichore*, 1612, “La Moresque”, XLII y XVIII, en 3/2).

Ej. 2: Morisqua [Morisca]. (Imagen: Biblioteca Nacional de España, M/2618).



Morisqua [Morisca]

Voz

Y dan - za mo - ri - ca[,] bay - la mo - ri - ca[,] bay - la mo - ri - ca

Vn.

B.

VII III VII III VII III VII III

8

Al son de la bi - yue - la[,] co - mo bien sa - bréis[,] co - mo bien sa - bréis[,] co - mo

III VII i iv V i

16

bien sa - bréis[,] co - mo bien sa - bréis[,] co - mo bien sa - bréis[,] co - mo bien sa - bréis[,]

iv V i iv V i iv V i iv V I

A esta propuesta se puede incorporar incluso el texto cantado. El rango limitado de la melodía, de una sexta, es apropiado para una canción popular, si bien la tesitura ha de ser una octava más grave para la voz que para el violín, sobre todo si pensamos en cantantes con una técnica más “natural” que operística. El registro resultante sería cómodo para voz de contralto o barítono. En el fragmento de Salamanca la primera frase musical es demasiado corta para abarcar al completo la primera estrofa recogida por Briceño,⁵³ de modo que en esta reconstrucción se suprimen los versos 3

⁵³ “Y danza morica[,] / bayla morica[,] / bayla como dançare / como dançare. // Al son de la biyuela[,] / como bien sabréis[,] / como bien sabréis[,] / como bien sabréis[.]”. Briceño, 1626: f. 13v.

y 4. La segunda frase musical, más extensa, permite asignar a la voz todo el texto de la segunda estrofa, con ligeras adaptaciones como el uso de melismas (compás 13) o la unión de notas de altura igual (compás 14). Se ha procurado seguir la prosodia en lo posible, con algunos ajustes como los de la palabra “como”. Más allá de la utilización de este texto u otros para el canto, no cabe duda de que el Manuscrito de Salamanca es de gran valor para reconstruir la “morisca a la española”, aportando el eslabón hasta ahora perdido: el de la melodía.

Nº 3. Rugero [Ruggiero]

Este esquema armónico-rítmico es muy abundante en las antologías para vihuela o guitarra de los siglos XVI y XVII. Aunque su nombre y probablemente su origen sean italianos, su presencia en recopilaciones de autores españoles se da desde el siglo XVI.⁵⁴ El esquema armónico de Ortiz se detecta sin grandes cambios en diversos manuscritos instrumentales de finales del siglo XVI y principios del XVII: modo mayor, compás binario (transcribible en 4/4), módulos cortos, generalmente de dos compases y en número par (cuatro u ocho módulos, sumando respectivamente ocho o dieciséis compases) y plan armónico general I...V | V...I ||, con el cambio a la dominante hacia el compás 7-8 y el retorno a la tónica en el 16. La riqueza armónica dentro de este esquema general varía según los ejemplos. En cuanto al patrón rítmico de la melodía, existen ejemplos téticos y anacrúsicos.⁵⁵

En fuentes españolas de la época del Manuscrito de Salamanca, son destacables los dos ejemplos que recoge Sanz con el título *rugero* o *rujero*, uno de rasgueado (f. 18r) y otro punteado (f. 41r).⁵⁶ Ambos se ajustan al modelo general apenas descrito: Re Mayor, compás binario (4/4), módulos de dos compases y frases de cuatro compases (4+4+4+4 en el primer ejemplo y 4+4+8 en el segundo). Sanz enriquece la armonía con subdominantes ocasionales (grados II y IV). También Ribayaz incluye tres piezas tituladas *rugero*. Dos están en Re Mayor, una (p. 67) en ritmo ternario y estructura de 8+8+6 compases, algo inusual, y la otra (pp. 78-79) siguiendo el mismo modelo que Sanz. La tercera, más extensa y elaborada (pp. 126-28), consta de tres diferencias, la primera de las cuales refleja el modelo general binario en Sol Mayor, con melodías anacrúsicas.⁵⁷ Sanz y Ribayaz coinciden en emplear células rítmicas básicas de subdivisión binaria, como una blanca, dos negras o cuatro corcheas.

La tablatura de Salamanca presenta patrones repetidos de digitación y líneas verticales que muestran claramente la repetición de determinados módulos, siguiendo la estructura *aabcdbcd*. La insistencia en la nota re (inicial y final) indican el uso de Re Mayor. Se ha transcrito esta pieza con los rasgos predominantes en Sanz y Ribayaz. El ritmo podría ser tético o bien anacrúsico, como propone

⁵⁴ Aparece, por ejemplo, en *El Maestro* de Luis de Milán (Valencia, 1536), como “pavana”, y en el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz (Roma, 1553), como “tenor italiano”.

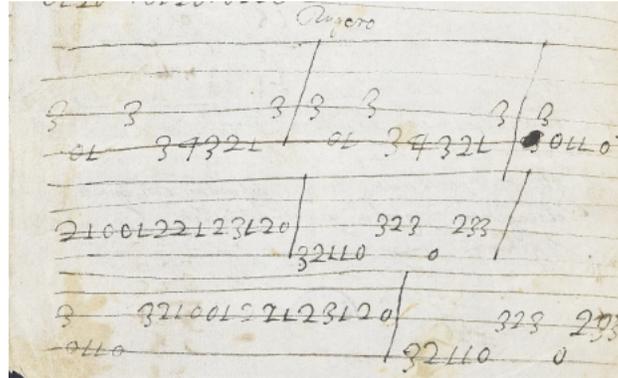
⁵⁵ Gerbino, Giuseppe and Silbiger, Alexander, “Ruggiero”, *Grove Music Online*. Un ejemplo prototípico con anacrusas es el del manuscrito italiano I-Bc Q34, (principios del s. XVII; nº 2 en *Grove Music Online*).

⁵⁶ Transcripciones en Esses, 1992-94: II, D365 y D367.

⁵⁷ Transcripciones en Esses, 1992-94: II, D366 (R. de Ribayaz, p. 67), D368 (Id., 78-79) y D369 (Id., 126-28).

Esses en su versión. La segunda opción es retenida en esta propuesta.⁵⁸ La armonía implícita es muy sencilla, basada en los grados I y V (ver el bajo añadido en tamaño pequeño, que se inspira en el ejemplo rasgueado de Sanz).

Ej. 3: Rugero [Ruggiero]. (Imagen: Biblioteca Nacional de España, M/2618).



Rugero [Ruggiero]

Vn. [a] * [a] * [b] [c] * [d]

B. I V I V V

I V I V I

Nº 4. Jachara [Jácara]

La jácara fue sin duda uno de los bailes cantados más populares en la España del siglo XVII, como demuestran las numerosas menciones en obras dramáticas de la época.⁵⁹ La bibliografía sobre este baile es ya relativamente amplia. Sus características musicales generales han sido estudiadas por Craig Russell y Leonardo Waisman, mientras que la relación música-texto, con ejemplos concretos de transcripciones, se analiza en trabajos más recientes de Francisco Valdivia y Álvaro Torrente.⁶⁰ Russell

⁵⁸ En el compás 8, la nota 1 es un Si, pero Esses escribió Do por un error previo en la publicación de Pennington, quien había escrito la digitación 2 en lugar de 1.

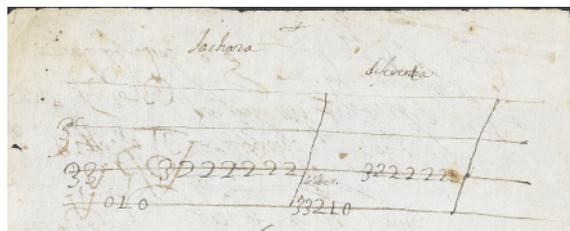
⁵⁹ Para una panorámica general, véase Torrente, 2016: 227-30.

⁶⁰ Russell, 1995: 26-30; Waisman, 1996 (inédito, cit. Torrente, 2014); Valdivia, 2012; Torrente, 2014.

y Waisman coinciden en la recurrencia de Re menor y del compás ternario (ambos escriben sus ejemplos en 3/4), así como en la existencia de al menos dos patrones melódicos prototípicos, un Melotipo 1 de perfil ondulante que va de la tónica a la sensible (re mi fa mi re do#) y un Melotipo 2 de perfil ascendente que va de la tónica a la dominante (re mi fa sol la). Ambos siguen un patrón rítmico constante en negras, casi siempre acéfalo, empezando en la segunda parte del compás, aunque puede haber ejemplos téticos si la melodía empieza con la repetición de la tónica (re re mi fa...). Russell establece dos patrones armónicos básicos de cuatro compases, donde los dos últimos tienen frecuentemente una hemiola. El Tipo 1 alterna la tónica menor y la dominante mayor, $i | i | V | V ||$, mientras que el Tipo 2 es más elaborado, $i | (III) - VI | V - i | V ||$.

La tablatura de Salamanca se divide en dos módulos, “Jachara” y “Diferencia”. La “Jachara” se corresponde con el Melotipo 1 en su versión tética, terminando con repeticiones de la sensible. Esta melodía encaja perfectamente con el bajo Tipo 1. Si se tocan todas las notas en arcos separados, las negras do sostenido de los compases 3-4 y 7-8 coincidirían siempre con el arco abajo, gesto que provoca acentos de modo natural, generando hemiolas. La “Diferencia” se mantiene en un registro cómodo del violín en primera posición, pero esta vez con perfil descendente de dominante a tónica, y termina de nuevo con la repetición insistente de la sensible. No cabe duda de que el copista de Salamanca estaba tratando de recordar simplemente el comienzo con el que poder arrancar una serie de variaciones más o menos improvisadas. Cuando estuviera disponible una guitarra acompañante, ésta seguramente marcaría con el rasgueado los cambios de acentuación. Este ejemplo tan prototípico confirma la validez de los modelos propuestos en estudios anteriores para la música de la jácara.

Ej. 4: Jachara [Jácara]. (Imagen: Biblioteca Nacional de España, M/2618).



Jachara [Jácara] Diferencia

A printed musical score for Violin (Vn.) and Bass (B.). The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system is labeled 'Jachara [Jácara]' and the second is labeled 'Diferencia'. The Violin part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The Bass part is written in a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Below the Bass staff, there are Roman numerals indicating chord positions: I, I, V, I, I, V.

Nº 5. Chacona castellana

La chacona, también de ritmo ternario, fue otro de los “grandes éxitos” de la música popular ibérica del XVII. Seguramente proceda de Hispanoamérica, a juzgar por las referencias a Las Indias que hacen Quevedo, Cervantes y Lope de Vega.⁶¹ Aunque la chacona está muy presente en las fuentes literarias, los ejemplos musicales conocidos son escasos. El único ejemplo localizado con melodías en pentagrama es la pieza polifónica “A la vida bona” de Juan de Arañés (1624), que al ser una composición culta no puede ser tomada como representativa de un estereotipo popular, aunque seguramente guarde similitudes con éste.⁶² Otros ejemplos más cercanos cronológicamente al Manuscrito de Salamanca son los de las antologías de Sanz (1674) y Ribayaz (1677), que incluyen melodía y armonía.⁶³

Ante la escasez de ejemplos melódicos hispanos anteriores a 1700, resulta arriesgado proponer un prototipo musical para la chacona. Por ahora, se pueden tomar como referencia los rasgos generales señalados por Álvaro Torrente: compás ternario, modo mayor, módulos (entendidos como semifrases y frases) de cuatro, ocho o dieciséis compases, versos octosílabos y esquema armónico básico de cuatro compases, siguiendo la secuencia I-V-vi-V (Tipo 1). Este esquema presenta variantes que incorporan acordes de tercer y cuarto grado: I-V-vi-IV-V (Tipo 2) y I-V-vi-iii-IV-V (Tipo 3).⁶⁴ Torrente señala que puede haber excepciones, como en la pieza de Arañés, donde el bajo alterna dos módulos, el primero ajustado a un modelo similar al Tipo 2 (I-V-vi-V-IV-V) y el segundo a modo de respuesta que termina en tónica (I-IV-V-vi-V-I).⁶⁵ En cuanto a las células rítmicas, parece que no existía una norma fija, a juzgar por la variedad de ritmos internos detectados en los ejemplos de Arañés, Ruiz de Ribayaz y Sanz, aunque en los dos primeros casos abundan las células acéfalas en los comienzos de frase y las hemiolas en los finales.⁶⁶

La *Chacona castellana* del Manuscrito de Salamanca consta de dos módulos separados por una línea divisoria, el segundo denominado “Diferencia”. Cada uno contiene trece cifras de digitación, equivalentes a trece notas. A la luz de los ejemplos mencionados del XVII, se puede suponer que la melodía no sería excesivamente estática, sino que habría predominantemente dos o más notas por compás. Por ello, trece notas sería un número apropiado para cuatro compases de 3/4 con mayoría de negras y alguna corchea o blanca. La digitación insiste en las notas sol y re, siendo las notas inicial y final sol-sol en el primer módulo, y si-sol en el segundo, según las líneas verticales del manuscrito. Dado que los esquemas armónicos típicos de chacona finalizan en dominante, se podría pensar que

⁶¹ Para una panorámica general, con citas de los escritores mencionados, véase Torrente, 2016: 215-21.

⁶² Arañés, 1624: 22-23; transcripción de los compases 1-23 y comentario en Torrente, 2016: 225-26.

⁶³ Sanz, 1674: f. 41r (transcripción en Esses, 1992-94: II, D41); Ruiz de Ribayaz, 1677: 109-110 (Id., D43).

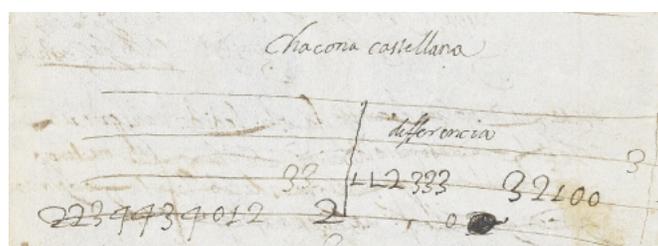
⁶⁴ Torrente, 2017.

⁶⁵ Torrente, 2016: 219-26.

⁶⁶ La variedad rítmica de la chacona también se refleja en fuentes castellanas de la primera década del siglo XVIII. Véanse las chaconas de *Flores de Música*, recopilado por Antonio Martín y Coll entre 1706 y 1709 (transcripción en Esses, 1992-94: II, D44-D47), y del *Libro de diferentes cifras de guitarra*, anónimo de ca. 1705 (transcripción en Esses, 1992-94: II, D40). Aparecen tanto chaconas téticas con ritmos regulares, frecuentemente punteados, como chaconas con ritmos acéfalos y hemiolas.

se trata de una melodía en Do Mayor, pero no funcionaría, dado que el segundo módulo empieza con la nota si repetida, que generaría una disonancia con el do del bajo (acorde de tónica); además, sólo hay una nota do en toda la melodía, lo cual resultaría extraño. Parece más lógico que la melodía esté en Sol Mayor, pero para que encaje con un bajo estándar es necesario desplazar al segundo módulo la nota sol que el copista escribió antes de la línea vertical. En la solución propuesta, esta melodía encaja con un bajo estándar del Tipo 1.⁶⁷ Podría ser cantada con los versos octosílabos que Miguel de Cervantes escribió para la chacona de *La ilustre fregona* (1613): “El baile de la chacona/ encierra la vida bona.”⁶⁸ En esta adaptación musical, se destaca la acentuación las palabras principales (*baile, chacona, vida, bona*). El violín doblaría a la voz en la octava superior de modo casi idéntico, pero no exacto (ej. compás 6, la voz liga tres notas de la misma altura, mientras que el violín las toca separadas). La tesitura vocal, transportando la melodía una octava por debajo del violín, sería apropiada para contralto o barítono.

Ej. 5: Chacona castellana. (Imagen: Biblioteca Nacional de España, M/2618).



Chacona castellana Diferencia

Voz

El — bai - le de la cha - co - na en - cie - rra la vi - da bo - na

Vn.

B.

I I V vi vi V

⁶⁷ Esta transcripción difiere de la de Esses, especialmente en el segundo módulo, pues Esses partía de una lectura errónea de Pennington: éste escribió como última digitación un 2 en segunda cuerda (do) en lugar de un 3 en tercera cuerda (sol). Ver Pennington, 1981; Esses, 1992-94: II, D51.

⁶⁸ Cervantes, 1613: f. 172v; cit. Torrente, 2016: 225. Es apropiado utilizar un texto de chacona casi 50 años anterior, pues los patrones métricos de esta forma apenas cambiaron a lo largo del XVII; ver Torrente, 2017.

Nº 6. “Quiereste aluegriar carretero”

La pieza titulada “Quiereste aluegriar carretero quero miña señora quero” (sic, f. 2r) es seguramente una canción que comienza con estos dos versos, a modo de diálogo entre dos personajes, una señora y un carretero: “[¿]Quiéreste aluegriar, carretero? [/] Quero[,] miña señora[,] quero.” Ella habla castellano y él portugués, con palabras como “miña”, que aparece en boca de los portugueses en la mencionada *Mojiganga El Folión* de Juan Matos Fragoso (ca. 1662). A la luz de este ejemplo, es posible que estos versos pertenezcan a una obra literaria de autor castellano, aunque su incipit textual no ha sido localizado en los corpus existentes.⁶⁹ Se trata de versos eneasílabos, empleados en bailes cantados castellanos cuya norma general era el uso de octosílabos, como la zarabanda, la jácara y la chacona.⁷⁰ Estos tres bailes están en compás ternario y, por lo general, cada verso se corresponde con cuatro compases, coincidiendo la última sílaba acentuada con el tiempo fuerte del cuarto compás.

La pieza Nº 6 del manuscrito salmantino presenta dos módulos separados por una línea divisoria, el segundo denominado “Diferencia”. Cada módulo contiene nueve cifras, equivalentes a nueve notas que pueden distribuirse en cuatro compases de 3/4. La melodía insiste sobre la nota re (dedo 3 en la segunda cuerda), indicando claramente este centro tonal. Dado que Re Mayor es especialmente idiomático para el violín, y que el fragmento textual sugiere un diálogo de seducción propio de bailes cantados que están casi siempre en modo mayor, como la zarabanda y la chacona (no así la jácara), en esta transcripción se ha optado por el modo mayor. El hecho de que haya exactamente nueve notas para cada verso de nueve sílabas hace suponer que el fragmento textual se corresponde con la música representada en la tablatura (y no con un momento posterior de la canción). En la transcripción se han distribuido las notas en las partes fuertes y débiles del compás tomando como criterio prioritario la acentuación del texto.

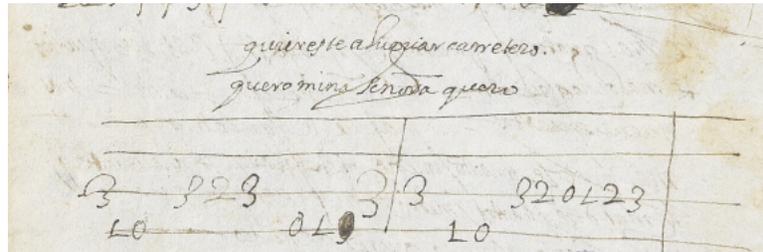
La melodía resultante toma forma de pregunta (señora, verso 1) y respuesta (carretero, verso 2), ambas finalizadas en tónica. Esto no encajaría sobre un bajo estándar ni de chacona (I-V-vi-V) ni de zarabanda (I-IV-I-V) en Re Mayor, ni tampoco sobre el bajo de jácara (i-i-V-V) en Re menor. En cuanto al perfil melódico, ambos módulos comienzan con las mismas notas (re-fa-mi-re-do), lo cual sugiere la simetría de la pregunta y la respuesta. Aunque no se trate de una chacona, una posible solución es aplicar las células acéfalas y yámbicas empleados en las chaconas de Arañés y Ruiz de Ribayaz. En cuanto al bajo, ha sido creado un esquema con acordes básicos (I-V-I-II-V-I | I-V-I-IV-V-I). Pese a que esta pieza no se corresponde con ninguna de las tipologías de bailes cantados del XVII estudiadas hasta la fecha, los pocos elementos que aporta el manuscrito parecen reflejar la estructura predominante en dichos bailes: 4+4 compases ternarios.⁷¹ Probablemente se trate simplemente de una canción, y por eso el copista la identificó con su incipit textual.

⁶⁹ Por ejemplo, no aparece en Lambea et al., 2012.

⁷⁰ Sobre la métrica, características musicales y temática textual de la zarabanda, la jácara y la chacona, véase Torrente, 2016: 215-33.

⁷¹ Esses, sin conocer el texto de la pieza (omitido por Pennington), la transcribió con esta misma estructura básica (4+4 compases ternarios), en modo mayor y utilizando recurrentemente la célula trocaica blanca-negra, sin justificar por qué. Además, omitió la sexta nota (sí reproducida por Pennington). Esses, 1992-94: II, D495.

Ej. 6: Quiereste aluegriar carretero. (Imagen: Biblioteca Nacional de España, M/2618).



Quiéreste aluegriar carretero (canción)

Voz

[¿]Quié-res - te a-lue - griar, ca - rre - te - ro[?] Que-ro[,] mi - ña se - ño - ra[,] que-ro.

Vn.

B.

I V I II^o V I I V I IV V I

Nº 7. Carambeque [Zarambeque]

El origen preciso del zarambeque es, como ocurre con la mayoría de los bailes del siglo XVII ibérico, objeto de controversia. Sin embargo, todas las fuentes de la época coinciden en asociarlo a los esclavos africanos que vivían en los territorios dominados por Portugal y España. De baile cantado propio del grupo humano más bajo en la escala social, pasó a convertirse en un objeto “transculturado” que adoptaron los colonos.⁷² Fueron los europeos quienes copiaron las primeras transcripciones de la música que lo acompañaba, en sus propios sistemas de notación y con su propia comprensión o adaptación de lo que sonaba. Este zarambeque “europeizado” aparece en multitud de obras dramáticas, como entremeses y mojigangas, e incluso en villancicos religiosos. Servía como pretexto ideal para introducir personajes “negros”, asociados a la desinhibición y los movimientos alocados del cuerpo.

Hasta fecha reciente, se consideraba que el ejemplo musical más antiguo de este baile era el de la comedia *Las Amazonas* de Antonio de Solís (Madrid, 1655), publicado por Pedrell, quien citaba

⁷² La definición más antigua es “Zarambeque. Tañido, y danza mui alegre, y bulliciosa, la qual es mui freqüente entre los Negros”, en Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (1726-39): III (1732), 562. Sobre el zarambeque y otros esquemas musicales asociados a los “negros” de Iberoamérica, como el cumbé, el paracumbé y el guineo, véase Budasz, 2007. Por ahora el estudio más completo sobre el zarambeque es el de Salas, 2011, tesis de licenciatura que considera aspectos musicales, dramáticos, históricos y antropológicos. Resulta útil para recopilar fuentes y extraer algunas ideas, pero el análisis musical (pp. 81-111) tiene algunos defectos: busca rasgos comunes en un repertorio que abarca más de un siglo y dos continentes (tarea arriesgada y cuestionable) y las conclusiones sobre el uso del modo mixolidio y las hemiolas no se corresponden con la generalidad de los 17 ejemplos analizados.

cuatro fuentes musicales que no contienen ningún zarambeque. En realidad, como ha demostrado Pepe Rey, Pedrell tomó la melodía de la *Historia de la música española* de Soriano Fuertes, y después realizó modificaciones y añadió un bajo.⁷³ A su vez, Soriano había tomado la melodía de la *Colección de bailes antiguos* recopilada por el monje jerónimo José Falguera (1778-1824), activo en Murcia.⁷⁴ Esa colección, actualmente no localizada, sería de los años de vida del recopilador, cuando efectivamente el zarambeque era ya un “baile antiguo”. Las versiones de Pedrell y Soriano sólo pueden ser consideradas fuentes secundarias, sospechosas de modificaciones no declaradas, por lo que no resultan excesivamente útiles para reconstruir el esquema musical de mediados del siglo XVII. Sí que se puede considerar de 1655, no obstante, el estribillo de Antonio de Solís, que empieza con una onomatopeya percusiva típica de este baile: “Teque, teque, teque;/ nuestro día es este”.

Las fuentes musicales castellanas más antiguas conocidas del zarambeque parecen ser los dos ejemplos de Ribayaz (1677), uno para guitarra y otro para arpa, y los tres de Fernández de Huete (1702).⁷⁵ Responden a los rasgos básicos de este baile, según Torrente: compás ternario, modo mayor (en Do, Re o Sol), armonía centrada en los acordes de tónica y dominante y módulos de cuatro y ocho compases.⁷⁶ El bajo más convencional, que aparece en el ejemplo para guitarra de Ribayaz, alterna la tónica y la dominante en cada compás; en adelante, será denominado bajo Tipo 1, de dos compases. El mismo Ribayaz enriquece esta armonía incluyendo la subdominante en el ejemplo para arpa, que sigue la secuencia I-II-IV-V; en adelante bajo Tipo 2, de cuatro compases. En estos cinco ejemplos castellanos de zarambeques se detecta énfasis rítmico en el segundo pulso del compás mediante diferentes técnicas: células yámbicas, acorde más lleno, trino, silencio en el primer pulso, etc. Los ejemplos de Fernández de Huete incluyen, además, notas a contratiempo, siempre en el segundo pulso (ej. silencio de negra con puntillo-corchea-negra). Estos rasgos rítmicos, que aún hoy se asocian a música “negra” como el jazz, parecen apropiados para un baile de origen africano.

El *Carambeque* [sic] del Manuscrito de Salamanca podría estar copiado de otra fuente en la que el título fuera *Çarambeque*. Otras denominaciones, como *zarambeque*, *serembeque* y *serambeque*, se detectan en manuscritos de Coimbra (P-Cug MM-97; ca. 1700-1710) y Braga (P-BRd, M-471; ca. 1690-1704).⁷⁷ En este último, el mencionado *Balle de las danças* contiene letra y acompañamiento musical para este baile, cuyo personaje Sarambeque canta un estribillo típico en hexasílabos: “Sarambeque teque/ lindo sarambeque”. El acompañamiento tiene como centro tonal la nota re, oscilando entre el

⁷³ “El zarambeque cantado y bailado en loa de la comedia Las Amazonas, de autor desconocido”, en Pedrell, 1897: IV, 20. *Las Amazonas* se estrenó en Madrid el 7 de febrero de 1655 y fue publicada en Antonio de Solís, *Varias poesías sagradas y profanas* (Madrid, Antonio Román, 1692). Véase Rey, 2014.

⁷⁴ Soriano, 1855-1859: III, Música, N° 7.

⁷⁵ Dos zarambeques aparecen en Ruiz de Ribayaz, 1677: 72, para guitarra de cinco órdenes, y 109, para arpa de dos órdenes (transcripciones en Esses, 1992-94: II, D486 y D488). Tres zarambeques para arpa aparecen en Fernández de Huete, 1702: láminas 4, 5 y 7 (transcripciones en Esses, 1992-94: II, D489-491). De estos cinco zarambeques hay transcripciones distintas en Calvo, 1982; empleadas en Salas, 2011.

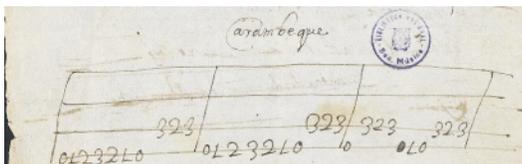
⁷⁶ Torrente, 2016: 220.

⁷⁷ Manuscritos estudiados en Budasz, 2001; Gándara, 2009.

modo mayor y el menor e insistiendo en los acordes de tónica y dominante. Su ritmo interno contiene hemiolas, células acéfalas, puntillos y contratiempos.⁷⁸

Para transcribir el ejemplo de Salamanca, se pueden tomar los dos tipos de bajo de Ribayaz. La tablatura de violín contiene tres módulos que empiezan y acaban en la nota re, lo que indica claramente la tonalidad de Re Mayor, muy idiomática para este instrumento. La estructura sugiere un fraseo anacrúsico, ya que tanto el bajo Tipo 1 como el Tipo 2 finalizan en la dominante. Esta misma interpretación hace Esses, quien transcribe el fragmento en tres módulos de dos compases donde está implícito el bajo Tipo 1.⁷⁹ Aquí se proponen dos versiones alternativas. La primera (Ej. 7A) coincide con la de Esses, a excepción del tercer módulo, pues en el penúltimo compás si la primera nota fuera re se generaría una cuarta con el bajo (la), intervalo que se puede evitar iniciando en mi. Otra posibilidad sería transcribir el fragmento en tres módulos de cuatro compases, con el bajo Tipo 2 y usando valores rítmicos más largos, silencios y notas a contratiempo como las de los ejemplos castellanos del XVII (Ej. 7B). En ambas lecturas, resultaría forzado añadir los versos de Solís o los del *Balle de las danças*, por muchas veces que se repitiera la onomatopeya “teque”. La melodía parece más bien instrumental, quizá un interludio que se interpretaba entre secciones cantadas.

Ej. 7: Carambeque [Zarambeque]. (Imagen: Biblioteca Nacional de España, M/2618).



A

B

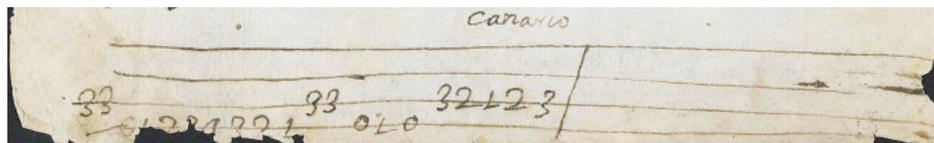
⁷⁸ Edición textual en Gándara, 2009: 397. Edición musical en Gándara, 2009: 775.

⁷⁹ Esses, 1992-94: II, D 492 (p. 575).

Nº 8. Canario

Son numerosos los ejemplos conocidos de este baile/danza, supuestamente originario de las Islas Canarias, en fuentes musicales internacionales del siglo XVII.⁸⁰ Para la reconstrucción del ejemplo de Salamanca resulta útil la comparación con los tres canarios recopilados por Sanz (1674): uno en Re Mayor (f. 23r, el más conocido), uno en Sol Mayor (f. 43r) y otro en La Mayor (f. 43r).⁸¹ Los tres están en compás de 6/8 y comienzan con una frase anacrúsica de cuatro compases cuyo esquema armónico es I - IV | I | IV - V | I || en los dos primeros casos y I - IV | I - IV | I - V | I || en el de La Mayor. Estas frases iniciales sirven de estribillo, a intercalar con las diferencias recopiladas por Sanz. En los tres casos, predominan tres células rítmicas: tres corcheas, negra con puntillo y negra-corchea. También Ribayaz incluyó un acompañamiento de canario en su antología. Este ejemplo se centra en los grados I, IV y V, en Re Mayor, pero a lo largo de ocho compases: I | I | I | IV || I | I | I - V | I ||.

Ej 8: Canario. (Imagen: Biblioteca Nacional de España, M/2618).



El ejemplo de Salamanca seguramente representa cuatro compases divisibles en dos módulos de comienzo idéntico, teniendo en cuenta que hay un total de 20 cifras, no separadas por líneas verticales, y que las cifras 1-3 coinciden con las cifras 11-13. Las cifras 5-7 no se distinguen claramente en el manuscrito, pues la hoja está cortada. Pennington las transcribió con interrogantes y Eses, sin consultar el manuscrito, hizo una propuesta de recomposición que se asemeja al canario en Re Mayor de Sanz, con el íncipit re-re-mi-fa-mi-fa-sol-la-sol-fa, como si las cifras de digitación fueran 3301[012]321.⁸² Sin embargo, el examen del manuscrito original permite distinguir la cabeza de estas cifras, que serían 3301[232]321. Esses transcribe este ejemplo en cinco compases, alternando 3/4 y 6/8, iniciando con un motivo tético de tres negras. A la vista de los modelos rítmicos de Sanz, parece más probable que el copista de Salamanca estuviera tratando de recordar un estribillo de cuatro

⁸⁰ Un ejemplo de principios del XVII se encuentra en Praetorius, 1612: XXXI, “La Canarie”; edición moderna de Günther Oberst, Wolfenbüttel, George Kallmeyer, 1928, pp. 40-41.

⁸¹ Transcripciones en Esses, 1992-94: II, D13 (Re), D14 (Sol) y D15 (La).

⁸² Esses, 1992-94: II, D31.

compases en 6/8, anacrúsico, con el bajo prototípico de Sanz y con dos módulos que empiezan con la misma célula melódica (Ej. 8).

Nº 9. Chacona portuguesa

Durante el siglo XVII la chacona gozó de gran popularidad en la Península Ibérica, no sólo en Castilla, sino también en Portugal. Por ejemplo, al final de la comedia *O Fidalgo aprendiz* (1665) de Francisco Manuel de Melo se hace una mención a la chacona, cuyo baile, se puede suponer, tiene lugar entre los tres personajes que comparten estos versos: “Beltrão: Vamos/ Afonso: Vamos a chacona./Gil: Que dirão de mim na corte/ preso dom Gil desta sorte?/ Beltrão: Segui-nos senhora dona”.⁸³ En cuanto a fuentes musicales portuguesas, la más temprana conocida parece ser *Cifras de viola por varios autores* (ca. 1700-1710), con música en cifra y alfabeto para distintos instrumentos de cuerda pulsada. Incluye dos ejemplos estudiados por Rogério Budasz, “Chacoína 5º tom italiana” (f. 50v) y “Chacoína 6º tom italiana” (f. 51r), los cuales reflejan las características propias de la chacona ya descritas, en modo mayor y con bajos estándar.⁸⁴ El mismo manuscrito contiene cuatro piezas tituladas *Magana ou Chacoína* (ff. 48r-50r) que reflejan las características de la *magana*, en modo menor y con un patrón armónico muy diferente al de la chacona (i-VII-III-V).⁸⁵ Quizá la indicación “ou chacoína” sea una aclaración del copista para indicar que el compás es ternario. En cualquier caso, en este manuscrito no se detecta un tipo de chacona típicamente portugués, sino más bien la asimilación de modelos italianos y el uso flexible de las denominaciones.

El perfil melódico del fragmento de Salamanca comienza en la y termina en do. Haciendo un recorrido de tónica a dominante, como en los esquemas de chacona y *magana*, el centro tonal debe ser fa. Se puede descartar Fa menor, con cuatro bemoles, tonalidad de afinación difícil para el violín y que sería rara en una pieza popular para este instrumento. Por tanto, esta pieza no es una *magana*. A falta de modelos coetáneos de chaconas con sonoridad “portuguesa”, tiene sentido seguir los mismos criterios de transcripción que para la *Chacona castellana* (Nº 5). En este caso, la tablatura presenta dos frases, una inicial y una “Diferencia”, cada una de ellas dividida en dos módulos, con nueve o diez notas cada uno. Esto se puede interpretar como cuatro módulos de cuatro compases con dos o tres notas por compás, de modo que predominarían las negras y las blancas. Esses transcribe esta pieza en sólo ocho compases, con abundancia de corcheas, y con dos notas equivocadas relacionadas con un error de Pennington.⁸⁶ Para la nueva transcripción ha sido empleado un bajo *ostinato* convencional de chacona que hace el recorrido de tónica a dominante, el

⁸³ Melo, 1665.

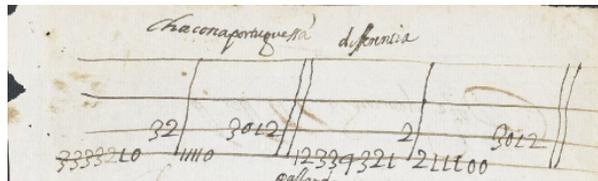
⁸⁴ P-Cug MM-97. Ver Budasz, 2001: 109-11 y 259-60 (transcripción de *Chacoína 6º tom italiana*, en Fa Mayor). El autor sugiere la datación de principios del siglo XVIII. La fecha ca. 1700-1710, es sugerida en Gándara, 2009: 76, nota 205. En el manuscrito de Braga, el *Balle de las danças* incluye un personaje de Chacona que habla en versos octosílabos, pero no se recoge música para acompañarlo; ver Gándara, 2009: 768-76.

⁸⁵ Budasz, 2001: 81-83 (contenidos del manuscrito) y 108-09.

⁸⁶ Se trata de las notas 9 y 10,. Cada autor comete un error distinto. En la nota 10, Pennington escribe el número 2 en la segunda cuerda en lugar de la primera. En las notas 9 y 10, Esses escribe la nota Si bemol, que corresponde al dedo 1 y no al 2. Ver Pennington, 1981: I, 115-19; Esses, 1992-94: II, D52.

Tipo 3 de la clasificación de Torrente.⁸⁷ Las células rítmicas empleadas son recurrentes en los ejemplos de Arañés y Ruiz de Ribayaz: motivos acéfalos en algunos comienzos de módulo y ritmos yámbicos (negra-blanca). Esta música encaja con los versos citados de *O Fidalgo aprendiz* (1665), en tesitura de contralto o barítono, una octava por debajo del violín, destacando la última palabra de cada verso en la parte fuerte del cuarto compás de cada módulo.⁸⁸ Al comienzo de los dos primeros módulos (compases 1 y 5), el violín empezaría a tocar en la parte fuerte, un pulso antes que la voz, dada la repetición de notas que indica el manuscrito (ej. compás 1, el violín toca la-la-la y la voz hace silencio-la-la) (Ej. 9A). Esta transcripción admite una versión alternativa con hemiolas, las cuales afectan también al bajo, siguiendo los ejemplos de Arañés, Ruiz de Ribayaz y *Flores de música* (Ej. 9B).⁸⁹

Ej 9: Chacona portuguesa. (Imagen: Biblioteca Nacional de España, M/2618).



A) Sin hemiolas

Chacona portuguesa

Voz

Vn.

B.

I V vi iii IV V

Diferencia

pre - so dom Gil des - ta — sort - te? Se - gui - nos, se - nho - ra do - na.

Vá - mos. Vá - mos a cha - co - na. Que di - rão de mim na cor - te.

⁸⁷ Torrente, 2017. Los bajos-tipo son tomados del Manuscrito Palumbi (Verona, ca. 1600).

⁸⁸ Este rasgo de acentuación se destaca en Torrente, 2017.

⁸⁹ Para la transcripción A se ha empleado un *basso ostinato* del Manuscrito Palumbi, tomado como referencia para el Tipo 3 en Torrente, 2017. En rigor, el bajo de la transcripción B no está tomado de una fuente histórica, pero parece verosímil teniendo en cuenta los bajos con hemiolas de los ejemplos ibéricos mencionados. En *Flores de música* aparece un “Aire de chacona” con hemiolas en el bajo en el Volumen I (1706), p. 90; fuente en E-Mn, M/1357. Los ejemplos de Arañés y Ruiz de Ribayaz son los citados con respecto a la chacona castellana.

B) Con hemiolas

Chacona portuguesa

I V vi iii IV V

Diferencia

Nº 10. Gallarda

La gallarda es uno de los esquemas armónico-rítmicos más abundantes en la música instrumental española desde mediados del siglo XVI hasta comienzos del XVIII. Esses recopila un total de 28 ejemplos de este periodo, de los cuales 26 responden al modelo en compás binario propio de la llamada “gallarda española”, distinta del modelo internacional en compás ternario, que en España en ocasiones se denominaba “gallarda francesa”, aunque su origen parece haber sido italiano.⁹⁰ Los ejemplos del siglo XVII responden invariablemente al modelo español, cuyo patrón general, según Russell, es un esquema de seis compases en los cuales el tercero cadencia en la dominante y el sexto en la tónica, con una progresión típica para el modo mayor y otra para el menor. Seleccionando solamente los ejemplos para guitarra de la segunda mitad del XVII (más cercanos al Manuscrito de Salamanca), hay por lo menos siete: tres de rasgueado que aportan modelos para el acompañamiento (Sanz, 1674, f. 18r) y cuatro de punteado que aportan modelos para la melodía. De estos hay uno en Sanz (1674), dos en Ribayaz (1677) y uno en Guerau (1694),⁹¹ los cuatro en Re menor y compás binario (C). En esta misma tonalidad está el segundo bajo ostinato de Sanz, que coincide casi exactamente con el prototipo extraído por Russell: i-III-VII-i-V | V-i-iv-V-i ||.⁹² Los cuatro ejemplos

⁹⁰ Ejemplos en Esses, 1992-94: II, D157-D184. Sólo son ternarias las gallardas D157, de Mudarra (1546), y D174, de Cabezón (1578). Sobre los distintos tipos de gallarda, véase Russell, 1999-2002.

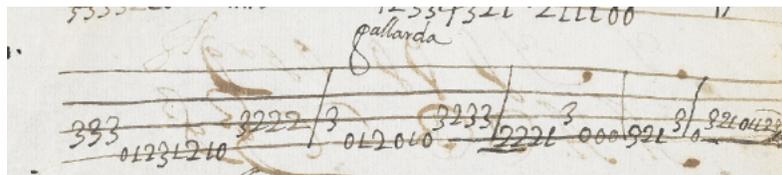
⁹¹ Sanz, 1674: f. 18r, tres ejemplos rasgueados (transcripción en Esses, 1992-94: II, D157-D159) y f. 40r (punteado, id., D164); Ruiz de Ribayaz, 1677: 73 (id., D165) y 108-109 (id., D171); Guerau, 1694: 49r-51r (id., D166).

⁹² Russell, 1999-2002. La única diferencia es que Russell escribe el grado VII alterado, como do sostenido en lugar de natural. El primer bajo de Sanz está en Re Mayor, I-V-I-IV-V | V-I-IV-V-I||, y el tercero en La Mayor.

melódicos permiten deducir rasgos generales predominantes para los ritmos internos: el inicio es anacrúsico, la primera diferencia tiene un ritmo interno más lento, con predominio de blancas (salvo en Ruiz, p. 73, que además presenta frases de ocho compases en lugar de seis), y a partir de la segunda diferencia se pueden utilizar ritmos más variados y ligeros, como dos negras, cuatro corcheas, negra-dos corcheas o negra con puntillo-corchea.

La tablatura del Manuscrito de Salamanca, separada en cinco secciones por líneas verticales, indica claramente el centro tonal de re, ya que antes de cada línea se encuentran, en este orden, las notas do, re, mi, re y re, sugiriendo cadencias en la dominante (notas do y mi) o la tónica (re). Pennington copió la tablatura de manera incompleta (faltan las tres notas finales de la tercera sección, y sobra la última cifra de la primera sección) y Esses realizó solamente un esbozo de las cabezas de las notas, de modo que aún no se había hecho una transcripción propiamente dicha de esta pieza. La versión propuesta sigue el esquema mayoritario de los ejemplos analizados, con frases de seis compases en Re menor, empleando el bajo de Sanz.

Ej. 10: Gallarda. (Imagen: Biblioteca Nacional de España, M/2618).



[Diferencia 1] [Dif. 2]

Vn. [Dif. 3] [Dif. 4]

B. [Dif. 3] [Dif. 4]

i i⁶ V i V i iv V i i⁶ V i V i iv V

i i⁶ V i V i iv V i i⁶ V i V i iv V i

La transcripción ha resultado muy problemática: tanto en modo menor como en mayor, se hace necesario modificar o repetir algunas notas para que encajen con los bajos estandarizados. Da la impresión de que el copista, intentando aprovechar un espacio reducido del papel, omitió en varias ocasiones la repetición de la tónica, re (cifra 3 en la segunda cuerda). Asimismo, parece que cometió un error en la última nota de la Diferencia 1. Asumiendo que en la melodía de ésta predominan las

blancas, parece razonable que se corresponda con la primera sección, que contiene 15 cifras, antes de la primera línea divisoria. Sin embargo, no es posible que la frase termine con tres notas do (dedo 2), sino que debe terminar en re (tónica, dedo 3). Teniendo en cuenta los giros cadenciales, parece que la segunda sección representa la Diferencia 2, las secciones tercera y cuarta representan la Diferencia 3 y la última la Diferencia 4. Como se ha dicho, esta versión no pretende ser definitiva sino ilustrativa, pues existen otras soluciones posibles, por ejemplo empleando el bajo de Sanz en Re Mayor (lo cual también haría necesario añadir notas) o utilizando otros ritmos internos en la melodía.

Conclusiones

El Manuscrito de Salamanca (ca. 1659) es un documento único, siendo la fuente más temprana de música para violín copiada en España conocida hasta la fecha, y uno de los escasos ejemplos hispanos localizados de “cifra” o tablatura para este instrumento, contemporáneo a ejemplos análogos procedentes de Italia. Las diez melodías que contiene son sin duda para violín, pero los esquemas musicales y el sistema de notación empleados están íntimamente relacionados con las antologías coetáneas para guitarra de cinco órdenes, como las de Gaspar Sanz y Lucas Ruiz de Ribayaz. Esto, junto a las indicaciones del manuscrito sobre la afinación de ambos instrumentos y el propio uso de cifras, muestra la transferencia directa de las prácticas de la guitarra al violín. Así, esta fuente testimonia un momento clave en la historia de este instrumento de arco en la Península Ibérica, cuando se asociaba principalmente a contextos de baile, danza y teatro. Estos estaban claramente diferenciados de los contextos de iglesia y cámara, donde se introducirían las sonatas italianas, asociadas al nuevo estilo idiomático para violín y a la notación ortocrónica en pentagrama, apenas veinte años después.

Además, este manuscrito proporciona información muy valiosa para reconstruir o refinar los prototipos musicales de cinco bailes y danzas cuyos patrones armónicos y textos poéticos se conocían en cierta medida, pero de cuyas melodías apenas se habían localizado ejemplos ibéricos anteriores a 1700: folijón, morisca, chacona, zarambeque y gallarda. Algunos de ellos son muy frecuentes en la poesía y el teatro del siglo XVII, caso de la chacona y el zarambeque, con lo que estos fragmentos musicales vienen a cubrir una laguna importante. Además, el manuscrito confirma los prototipos establecidos en investigaciones anteriores para otros tres esquemas: ruggiero, jácara y canario. De este modo, la fuente salmantina aporta información complementaria a la de las fuentes guitarrísticas y poéticas conocidas anteriormente. No obstante, es necesario subrayar que las transcripciones aquí propuestas no pretenden ser soluciones definitivas, sino simplemente recomposiciones basadas en los patrones de células rítmicas y esquemas armónicos conocidos hasta la fecha. Es de esperar que futuras investigaciones aporten luz sobre nuevas fuentes que permitan seguir refinando los prototipos de los ocho esquemas musicales mencionados.

La transmisión de los bailes y danzas representados en el manuscrito debió de ser sobre todo oral, como indica el hecho de que las fuentes musicales localizadas sean muy escasas y la mayoría de ellas estén escritas en notación esquemática (cifra o alfabeto) que sólo recoge parte de la información musical. Esos bailes y danzas implicaban canto, música instrumental y movimiento coreográfico, aunque no necesariamente estarían presentes los tres componentes de modo

simultáneo en cada ejecución. En el caso del Manuscrito de Salamanca, hay piezas que seguramente serían cantadas, como la N° 6, cuyo título es sin duda un incipit textual, pero otras tienen un carácter claramente instrumental, como el zarambeque (N° 7), en las dos versiones propuestas. En cuanto a las transcripciones con una parte vocal añadida para la morisca, la chacona castellana y la chacona portuguesa, no pretenden defender que siempre se cantaran, sino que se ha recurrido al texto poético como mera ayuda para recrear las células rítmicas de cada melodía. Asumiendo que se transportarían para la voz una octava por debajo del violín, habrían sido apropiadas para voces de contralto o barítono en un registro cómodo, que no requiere la impostación propia del canto operístico, sino que se pueden cantar con una técnica digamos “natural”, apropiada para la música popular. El uso de este tipo de registro, apropiado para los actores de las comedias castellanas, refuerza la hipótesis de que el manuscrito podría estar vinculado a alguna compañía teatral. En cualquier caso, las diez recreaciones musicales aquí propuestas podrían ser de utilidad actualmente para representaciones de teatro del Siglo de Oro.

Desde una perspectiva más amplia, este manuscrito constituye un testimonio relevante sobre la internacionalización de la música instrumental asociada al canto y la danza a mediados del siglo XVII. A juzgar por la variedad de procedencias geográficas de esta pequeñísima selección de piezas, la circulación de este repertorio entre España, Portugal, Italia e Iberoamérica parece haber sido intensa. Sin embargo, será necesario profundizar en estudios coordinados sobre los distintos territorios para poder evaluar hasta qué punto fue una circulación rápida, y en qué medida los distintos esquemas musicales fueron mantenidos, variados o sustituidos por otros a lo largo de las distintas décadas. La investigación desarrollada en estas páginas pone de manifiesto la necesidad de estudiar las danzas y bailes del XVII de modo interdisciplinar, combinando fuentes y metodologías de naturaleza diversa, no sólo musicales, sino también literarias, iconográficas y coreográficas. Asimismo, ya que la música y los músicos siempre han viajado en múltiples direcciones, especialmente difíciles de documentar cuando se trata del repertorio popular, se hace necesario escribir una historia de la música “en España”, “en Portugal” o “en” cualquier otro territorio, pero siempre con la mirada abierta al intercambio y la hibridación de repertorios entre distintos lugares, en busca de un discurso más integrador y, sobre todo, más realista.

Agradecimientos

La autora agradece la ayuda prestada durante la preparación del texto a Álvaro Torrente, Gerardo Arriaga, Luis Robledo, Francisco Valdivia, Daniel Zuluaga, Belén Nieto, Miguel Laborda, Carlota González, Juan Carlos Justiniano, Saúl Aguado, Lluís Bertran, Josep Martínez, Javier de Diego, Natalia González y Maigua Suso. La investigación ha sido financiada por una ayuda posdoctoral Juan de la Cierva (programa del Ministerio de Economía y Competitividad de España, MINECO) y dos proyectos de I+D: *MadMusic. Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, siglos XVII-XX* (Comunidad de Madrid, 2016-2018, S2015/HUM-3483) y *Musicología aplicada al concierto clásico en España, siglos XVIII-XXI. Aspectos históricos, productivos, interpretativos e ideológicos* (MINECO, 2015-2018, ref. HAR2014-53143-P).

Bibliografía

- Allsop, Peter (1993), “Le simfonie a 3 di Carlo Ambrogio Lonati”, in Alberto Colzani, Andrea Luppi, and Maurizio Padoan (eds.), *Seicento inesplorato* (Como: AMIS), 21-43.
- Anglés, Higinio and Subirá, José (1946), *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. I. Manuscritos* (Barcelona: CSIC).
- Arañés, Juan de (1624), *Libro segundo de tonos y villancicos* (Roma: Robletti).
- Arellano, Ignacio (1995), *Historia del teatro español del siglo XVII* (Madrid: Cátedra).
- Bartoli Bacherini, Maria Adelaide (2002), “Mus. ms. 116”, in Giovanna Lazzi (ed.), *Rime e suoni per corde spagnole. Fonti per la chitarra barocca a Firenze* (Florence: Polistampa), 54-55.
- Bombi, Andrea (2002), “Entre tradición y modernización: El italianismo musical en Valencia”, (Universidad de Zaragoza).
- Briceño, Luis de (1626), *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (París: Ballard).
- Brooks, Lynn Matluck (2003), *The art of dancing in Seventeenth-century Spain: Juan de Esquivel Navarro and his world: including a translation of the "Discursos sobre el arte del danzado" by Juan de Esquivel Navarro (Seville, 1642), and commentary on the text* (Lewisburg-London: Bucknell University Press-Associated University Presses).
- Budasz, Rogério (2001), *The five-course guitar (viola) in Portugal and Brazil in the late seventeenth and early eighteenth centuries*, (University of Southern California), tesis doctoral, disponible en UMI.
- Budasz, Rogério (2007), “Black guitar-players and early African-Iberian music in Portugal and Brazil”, *Early music*, XXXV (1), 3-21.
- Budasz, Rogério (2011), “Harmonic Patterns and Melodic Paraphrases in Eighteenth-Century Portuguese Music for the Five-Course Guitar”, in Rudolf Rasch (ed.), *Beyond Notes: Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries* (Turnhout: Brepols), 67-81.
- Buezo, Catalina (ed.), (1993-2005), *La mojjiganga dramática: de la fiesta al teatro* 2 vols. (Kassel: Reichenberger).
- Calvo Manzano, María Rosa and Pérez Gutiérrez, Mariano (1992), *El arpa en el barroco español* (Madrid: Alpuerto).
- Carreras, Juan José (1997), “La cantata de cámara de principios del siglo XVIII: el manuscrito M. 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias”, *Separata de: Música y literatura en la Península Ibérica:1600-1750. Actas del Congreso Internacional, Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995*.
- Casares Rodicio, Emilio (ed.), (1999-2002), *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* 10 vols. (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales).

Cervantes, Miguel de (1613), *Novelas ejemplares. La ilustre fregona* (Madrid: Juan de la Cuesta).

Cherry, Peter (1999), “Los bodegones de Velázquez y la verdadera imitación del natural”, in Alfredo J. Morales (coord. exposición) (ed.), *Velázquez y Sevilla [exposición: vol. 1 estudios, vol. 2 catálogo]* (I; Sevilla: Junta de Andalucía), 76-91.

Cotarelo y Mori, Emilio (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII* (Madrid: Bailly Baillièere).

Esquivel Navarro, Juan de (1642), *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* (Sevilla: Juan Gómez de Blas).

Esses, Maurice (1992-94), *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries* 3vols. (Hillsdale, NY: Pendragon Press).

Fernández de Huete, Diego (1702), *Compendio numeroso de zifras armónicas, con teoría y práctica para arpa de una orden, de dos órdenes y órgano* (Madrid: Imprenta de Música).

Fiorentino, Giuseppe (2013), «Folía». *El origen de los esquemas armónicos entre tradición oral y transmisión escrita* (Kassel: Reichenberger).

Flórez, María Asunción (2015), *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII* (Kassel: Reichenberger).

Gándara, Xosé Crisanto (2009), “Estudio y edición filológica y musical del manuscrito M-471 del Archivo Distrital de Braga”, (Universidade da Coruña).

García, Edwin: (2015), *Luis de Briceño. La música de los que no saben de música*. Barcelona, ESMUC, tesis de máster inédita.

Gavito, Cory (2017), “‘Alla vera Spagnola’: Hearing Spain in Early Modern Italy”, *Songs Without Notes: Exploring avenues of musical transmission and performance in the Early Modern Era* (Harvard University).

Gerbino, Giuseppe and Silbiger, Alexander “Ruggiero”, *Grove Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com>>, acceso 25-7-2017.

González, Lola (2010), “La praxis teatral en el Siglo de Oro. El caso de las prohibiciones para representar”, *Actas del XVI Congreso Asociación Internacional de Hispanistas (París, 2007)* (2: Centro Virtual Cervantes), 87-94.

Guerau, Francisco (1694), *Poema harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española* (Madrid: Manuel Ruiz de Murga).

Hudson, Richard (1982), *The folia, the saraband, the passacaglia. and the chaconne* (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology).

Lambeck, Mariano, Josa, Lola, and Valdivia, Francisco (2012), “Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)”. <URI: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgq7f4>>.

Lesure, François (1954), “Les Orchestres populaires a Paris vers la fin du xvie siècle”, *Revue de Musicologie*, 36 (July), 39-54.

Lombardía, Ana (2015), *Violin music in mid-18th-century Madrid: Contexts, genres, style*, (Universidad de La Rioja), tesis doctoral inédita; versión abreviada disponible en Dialnet, <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/46783.pdf>>

López Calo, José (ed.), (1990), *Obras musicales de fray José de Vaquedano* (Madrid: Alpuerto).

Marín, Miguel Angel (2007), “La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca. 1810)”, in Gregory Barnett (ed.), *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d’indagine musicologica e interdisciplinare nel 350o anniversario della nascita (Atti del Congresso internazionale di studi, Fusignano, 11-14 settembre 2003)* (2; Firenze: Leo S. Olschki), 573-637.

Melo, Francisco Manuel de (1655), “O Fidalgo Aprendiz”, *Obras métricas* (Lyon: Boessat - Remeus). Edición crítica de José Camões, Centro de Estudos de Teatro, Universidad de Lisboa, publicación online, acceso 25-10-2017.

Mendes, Nuno (2013), “Obres per a violí en un llibre d’orgue del segle xvii: el Manuscrit 387 de la Biblioteca de Catalunya”, *Revista Catalana de Musicologia*, VI, 47-64.

Miles, Natasha F. (2014), “Approaches to accompaniment on the baroque guitar c.1590-c.1730”, (University of Birmingham).

Pedrell, Felipe (1897), *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación* (Barcelona: Berdós y Feliú).

Pennington, Neil D. (1981), *The Spanish Baroque guitar with a transcription of de Murcia’s “Pasacalles y Obras”* (Ann Arbor: UMI Research Press).

Rey, Pepe [Juan José] (2000), “Velázquez y el poder de la música”, *Compañía Nacional de Danza, mayo-junio 2000* (Madrid: Teatro Real), 40-75. Disponible en Rey, Pepe, *Veterodoxia*, <<http://www.veterodoxia.es/2010/03/velazquez-y-el-poder-de-la-musica>>; acceso 9-10-2017.

Rey, Pepe [Juan José] (2014), “El Zarambeque de Pedrell”, *Veterodoxia*. <<http://www.veterodoxia.es/2014/03/el-zarambeque-de-pedrell/>>, acceso 9-10-2017.

Robledo, Luis (1999-2002), “Capilla Real”, Casares Rodicio, Emilio (ed.), *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* 10 vols. (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales): III, 119-32.

Robledo, Luis (1987), “Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III”, in Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta, and José López-Calo (eds.), *Actas del Congreso internacional “España en la música de Occidente” (Salamanca, 1985)* (2; Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), 63-76.

Robledo, Luis (1994), “Questions of performance practice in Philip III’s chapel”, *Early Music*, XXII/2, pp. 198-220.

- Rodríguez, Pablo L. (2003), *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, (Universidad de Zaragoza), tesis doctoral inédita.
- Rônez, Marianne (2012), *Die Violintechnik im Wandel der Zeit. Die Entwicklung der Violintechnik in Quellenzitaten. Von den Anfängen bis Pierre Baillot 1835*, 2 vols. (Vienna: Taschenbuch).
- Ruiz de Ribayaz, Lucas (1677), *Luz y norte musical: para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano* (Madrid: Melchor Álvarez).
- Russell, Craig H. (ed.), (1995), *Santiago de Murcia's "Códice Saldivar no. 4": a treasury of secular guitar music from baroque Mexico* (Urbana: University of Illinois Press).
- Russell, Craig H. (1999-2002), "Gallarda", in Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (5; Madrid: ICCMU), 346-48.
- Salas Cassy, Erika (2011), "¡Teque, teque, lindo Zarambeque! El zarambeque como fenómeno de transculturación en la Península Ibérica y la América íbera", (Universidad Autónoma de México).
- Sanz, Gaspar (1674), *Instrucción de música sobre la guitarra española [Books I-II]* (Zaragoza: Herederos de Diego Dormer).
- Sommer-Mathis, Andrea (1996), "Entre Nápoles, Barcelona y Viena: nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII", *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, (12), 45-78.
- Soriano Fuertes, Mariano (1855-59), *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850* (Madrid - Barcelona: Martín y Salazar - Narciso Ramírez).
- Sustaeta, Ignacio (1993), *La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español: Referencias musicales en la Gaceta de Madrid, y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*, (Universidad Complutense), tesis doctoral inédita.
- Sutton, Julia, "Moresca", *Grove Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com>>, acceso 25-7-2017.
- Torrente, Álvaro (2014), "¿Cómo se cantaba al 'tono de jácara'?", in Luisa Lobato and Alain Bègue (eds.), *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro* (Madrid: Visor), 157-77.
- Torrente, Álvaro (2014b), "La modernización/italianización de la música sacra", in J. M. Leza (ed.), *La música en el siglo XVIII (Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4)* (Madrid: FCE), 125-56.
- Torrente, Álvaro (2016), "À la recherche du bal perdu", in Alvaro Torrente (ed.), *La música en el siglo XVII (Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3)* (Madrid: Fondo de Cultura Económica), 215-32.
- Torrente, Álvaro (2017), "Unveiling the 'Vita bona': On poetry and Tune of the Primitive Chaconne", unpublished paper presented in the seminar *Songs Without Notes: Exploring avenues of musical transmission and performance in the Early Modern era* (Harvard University - Real Colegio Complutense).

Tschernitschegg, Erich (1930), “Zu den Violintabulaturen im Germanischen Museum in Nürnberg”, in Robert Haas and Josef Zuth (eds.), *Festschrift. Adolph Koczirz zum 60 Geburtstag*, hrsg. (Wien - Prag - Leipzig), 38-41.

Valdivia, Francisco (2006), “El archilaúd en España: Una obra inédita en la Biblioteca de Catalunya”, *Hispanica Lyra: revista de la Sociedad de la Vihuela*, 3, 8-15.

Valdivia, Francisco (2012), “La música de El valiente Escarramán: la huella de un famoso baile en el repertorio guitarrístico”, *Hispanica lyra. Revista de la Sociedad de la Vihuela*, 16, 25-29.

Valdivia, Francisco (2014), “El manuscrito Mss 14070-3-1-15 del Legado Barbieri. Apuntes didácticomusicales del siglo XVII”, *Acta musicologica*, 86 (2), 197-215.

Valdivia, Francisco (2015), *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII* (Málaga: Universidad de Málaga).

Waisman, Leonardo J. (1996), “Una aproximación al villancico-xácara”, *X Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*.

Yakeley, June (1996), “New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar”, *Revista de Musicología*, 19 (1-2), 267-86.

Zanetti, Gasparo (1645), *Il scolare, di Gasparo Zannetti per imparare a suonare di violino, et altri stromenti [..]*. (Milan: Carlo Camago).

Zuluaga, Daniel (2014), “The five-course guitar, alfabeto song and the villanella spagnola in Italy, ca. 1590 to 1630”, (University of Southern California).

alombardia@iccmu.es

Winner of the 2017 Otto Mayer-Serra Award.

ANA LOMBARDÍA. “Melodías para versos silenciosos: Bailes, danzas y canciones para violín en el Manuscrito de Salamanca (ca. 1659).” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 3, no. 1 (2018): 1-39.