

RESUMEN

En este artículo analizamos desde un punto de vista retórico el género fantasía en el repertorio vihuelístico del s. XVI. Para acotar el trabajo, hemos tomado fantasías de la obra vihuelística de Alonso Mudarra, un músico de gran importancia y trascendencia en este género instrumental. En este trabajo se concluye que el repertorio de este género responde a elementos estructurales ligados a procedimientos retóricos. Además —y usando el análisis retórico como herramienta procedimental— se establece una relación entre el aspecto compositivo y la concepción de la obra musical.

Palabras clave: Vihuela-análisis retórico-fantasía-música renacentista

ABSTRACT

In this paper, we analyse the fantasy genre into the vihuelistic repertory from a rhetoric point of view. To narrow down the study, we studied Mudarra's fantasies vihuelistic repertoire, a very important and prominent musician in this instrumental genre. In this research, we conclude that the repertoire of this genre responds to structural elements linked to rhetoric procedures. Furthermore, by using rhetoric analysis as a procedural tool a meaningful relation between the compositional aspects to music and the conception of the work is established.

Keywords: Vihuela-rhetoric-analysis-fantasy-renaissance music

Análisis retórico del género fantasía en Alonso Mudarra

Pp. 74 a 95

**ANÁLISIS RETÓRICO DEL GÉNERO FANTASÍA EN ALONSO
MUDARRA**

Dr. Manuel Tizón

*Universidad Internacional de La Rioja
España**

INTRODUCCIÓN

La inventiva del músico del Siglo de Oro está intrínsecamente ligada al discurso retórico. En la retórica, la intencionalidad del artista es deleitar y conmover; en música, y dado su carácter fuertemente emocional, supone un refuerzo consciente el sistematizar o simplemente aplicar las normas de una disciplina a otra. En términos generales, y aunque la retórica adquiriera fuerza en el Barroco, encontramos recursos retóricos desde los inicios de la escritura musical. Por ejemplo, en el canto llano, es frecuente encontrar un salto en una nota, una duración mayor, o el uso de una escala determinada en la palabra dominus (señor = Dios), esto no deja de ser un recurso que refuerza el texto literario, y por tanto, un recurso muy próximo a la retórica. En todo caso, y partiendo de la idea del Siglo de Oro, los teóricos que establecen relaciones con la música viven y desarrollan su trabajo a lo largo del s. XVI, tal y como ocurre con la obra de Calvisius¹, de Lippius² o Nucius³. En la práctica, y yéndonos hacia Italia⁴, las figuras retóricas se emplean con gran frecuencia ya en el siglo XV.

* Correo electrónico manuel.tizon@unir.net Artículo recibido el 24/8/2018 y aceptado por el comité editorial el 29/11/2018

¹ Calvisius, Sethus (1592). *Melopeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poteicam vocant*. Erfurt

² Lippius, Johann (1612). *Synopsis musicae novae omino verae atque methodicae universae*. Estrasburgo.

³ Nucius, Johannes (1613). *Musices poeticae, sive de compositione cantus praeceptiones*. Neisse

⁴ La vertiente alemana de la retórica musical ha estado más ligada a la teorización, en cambio, la italiana se relaciona con la praxis y la escasa teorización. Ver: Páez, Martín (2016). "Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical". *Retor*, 6 (1), pp. 51-72.

Por ejemplo, Tinctoris o Gaffurio —ambos músicos del siglo XV— establecen relaciones directas entre la retórica y la música referenciando a Cicerón o estableciendo analogías con el discurso retórico⁵.

Por todo lo anterior, es lógico pensar que la creatividad del compositor del siglo XVI esté ligada a la retórica. Además, uno de los géneros musicales más creativos en el Siglo de Oro es sin duda la fantasía, ya que es fruto de la imaginación de los músicos de la época como comentaremos posteriormente. Este género gozó de gran popularidad entre los vihuelistas, tal es así, que músicos como Milán, Mudarra o Fuenllana escribieron fantasías⁶. En este trabajo, por una necesidad de acotación, hemos cogido tres fantasías del músico Alonso Mudarra (c.1510-1580), un músico con gran relevancia y calado en el Renacimiento.

1. El género fantasía

En términos generales, la fantasía es un término adoptado por los músicos de principios del s. XVI para denominar piezas instrumentales libres, fruto de la imaginación e inventiva de los músicos de la época. El término fue usado por primera vez a principios del s. XVI en las fuentes alemanas para teclado. En este siglo, tanto España, como Italia u otros países (Francia, Países Bajos o Alemania) emplean esta forma musical como una importante referencia en la música escrita para instrumentos. España e Italia cobran una especial importancia en la composición de fantasías; en Italia, por ejemplo, Francesco da Milano escribe en numerosas ocasiones música de este género. Con una influencia importante, el primer vihuelista español que publica un tratado —Luis de Milán (1536)— lleva consigo una clara influencia italiana, con elementos como la imitación, escritura coral, empleo del contrapunto severo y empleo de los llamados “redobles”, procedimiento instrumental que se basa en rápidas escalas ascendentes y descendentes⁷.

En España, la literatura vihuelística ha creado fuentes importantes en un intervalo de 50 años, esto sin contar los manuscritos encontrados (o recopilados) en el siglo XX, como el Ramillete de flores o el Manuscrito de Simancas. En todo caso, los siete tratados de vihuela comprenden desde el año 1536 hasta el 1576, siendo Luis de Milán⁸, Luis Narváez⁹, Alonso

⁵ Al respecto ver: Wilson, Blake (2001). “Rhetoric and music; up to 1750”. *Oxford Music Online*. Oxford University Press.

⁶ Griffiths, John. (1987). “La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico”. *Actas del congreso internacional “España en la Música de occidente”*. Ed. Emilio Casares, José López-Calo and Ismael Fernández de la Cuesta. Vol.1, 315-322. Ministerio de Cultura: Madrid.

⁷ Al respecto ver: Wilson, Blake (2001). “Rhetoric and music...”

⁸ De Milán, Luis (1536). *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*. Valencia: Francisco Díaz Romano.

⁹ De Narváez, Luis (1538). *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba

Mudarra¹⁰, Enrique de Valderrábano¹¹, Diego Pisador¹², Miguel de Fuenllana¹³, Esteban Daza¹⁴, los autores con tratados completos para este instrumento. En todos estos autores encontramos el género fantasía con diferencias particulares en el lenguaje compositivo, pero con un elemento idiosincrásico común a todas ellas. También, podemos ver una evolución y particularidad en las fantasías de los autores, tal y como lo refleja J. Griffiths¹⁵ en el estudio comparativo de este género, diferenciando la imitación, la polifonía no imitativa, el cantus firmus con homofonía, con notas rápidas, etc. Además, es importante advertir de que entre autores varía su significado, tal y como afirma Pujol¹⁶ y tal y como infiere Griffiths¹⁷ cuando establece la variable de efectividad idiomática.

En nuestro trabajo, y como ya hemos comentado anteriormente, nos centraremos en un único autor para conocer cuál es la particularidad retórica en ese género, el cual, para Pujol, las fantasías de Mudarra (además de su agrupación en tres bloques, las primeras con un carácter técnico más elemental) muestran una admirable ductilidad y fluidez de ingenio, además de buen gusto al plan constructivo que las rige, además de un importante elemento personal¹⁸.

2. Análisis retórico

La retórica es el “arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmovier¹⁹”. En el s. XVI, este “arte” estaba ligado a las disciplinas contemporáneas, las que correspondían al trivium y al quadrivium, incluyendo materias como la gramática, dialéctica aritmética, geometría, astronomía o música. No es de extrañar, por tanto, que la música —y para ser más concretos la música poética o *ars compositionis*, es decir, la composición musical— se viera influenciada por este arte.

La retórica está dividida en varias partes, estas son la inventio, que es invención de las ideas o argumentos, la dispositio, que se establece por la distribución de las ideas, la elocutio, que es la verbalización de lo anterior, la memoria, que viene dada por la memorización del discurso y la pronuntiatio o actio, referida a la escenificación del discurso. La sección con una mayor

¹⁰ Mudarra, Alonso (1546). *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Sevilla: Juan de León.

¹¹ Valderrábano, Enriquez de (1547). *Libro de Música de Vihuela, intitulado Silva de sirenas*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba.

¹² Pisador, Diego (1552). *Libro de música de vihuela*. Salamanca: Diego Pisador.

¹³ De Fuenllana, Miguel (1554). *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla: Martín de Montesdoca.

¹⁴ Daza, Esteban (1576). *Libro de música de cifras para vihuela, intitulado El Parnaso*. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba

¹⁵ Griffiths, John (1987). La evolución ..., p.320

¹⁶ Pujol, Emilio (1984). *Alonso Mudarra. Tres libros de música en cifra para vihuela*. Barcelona: CSIC. Pp. 13-15

¹⁷ Griffiths, John (1987). La evolución ..., p.320

¹⁸ Pujol, Emilio (1984). *Alonso ...*, p. 62

¹⁹ <http://dle.rae.es/?id=WISC3uX>

focalización en el aspecto retórico fue la dispositio; cuya sección se dividía en otras seis partes: exordium, narratio, propositio, confutatio, confirmatio y peroratio. Exordium se refiere a la introducción al discurso; la narratio es la presentación de los hechos, la propositio enuncia la tesis principal; la confutatio defiende esa tesis por medio de algunos mecanismos tales como la argumentatio; la confirmatio regresa a la tesis principal; y ya por fin la peroratio resume y enfatiza lo ya expuesto²⁰. Este tipo de divisiones en la retórica ha tenido una importante influencia en la retórica, es lo que podemos denominar en análisis retórica en la macroforma, es decir, en cómo se estructuran las secciones del texto musical. Nosotros, en el tipo de análisis retórico de la macroforma no nos centraremos, ya que en cuanto a la forma de la fantasía —y dada su libertad en la inventiva— no siempre están claras las divisiones discursivo-retóricas. Lo que sí establece una relación bastante clara es en cuanto a la decoratio, que es un nivel más pequeño de análisis retórico, y en la que encontramos una teorización y usos extendidos ya desde el Renacimiento.

La decoratio se refiere al uso de las figuras retóricas, análogas a las usadas en la literatura, tal es así, que figuras como la anáfora, el pleonismo o la paronomasia son extrapoladas al discurso musical. Realmente, la relación retórica en esta microforma se da de manera “más diáfana” en la música vocal, ya que la relación entre el texto y la música quedaba totalmente clara; por tanto:

“el contenido o la elaboración retórica de los textos determinaban las alteraciones retóricas del discurso musical”²¹

Consecuentemente, la decoratio parece forjar su empleo en la música instrumental a partir de la relación entre el texto literario y el texto musical (texto y música). En todo caso, sabemos de esta relación por las fuentes, que son principalmente de dos tipos: las teóricas (de vertiente predominantemente alemana) y las prácticas (predominantemente italianas). Las primeras teorizan y explican el concepto de cada recurso, las segundas aplican (sin teorizar) los recursos en la praxis. En el siguiente apartado veremos un análisis de las figuras empleadas en el género y autor escogido.

3. Figuras retóricas empleadas

Para esta investigación, y como ya hemos comentado en la Introducción, se han escogido 3 fantasías de Alonso Mudarra. De esta manera, tenemos una muestra característica de este género instrumental en este autor en concreto. Las fantasías analizadas fueron las siguientes:

²⁰ López, Rubén (2000). *Música y retórica en el Barroco*. México: UNAM. p. 84

²¹ López, Rubén (2000). *Música y retórica ...* p. 116

- Fantasía X
- Fantasía XVII
- Fantasía XXIV

La razón por la que se han trabajado estas tres fantasías es, por un lado, por la necesidad de acotar la investigación (para así servir de punto de partida), y por otro, porque creemos que pueden ser representativas en este autor. La primera se titula Fantasía X, que contrahace la harpa en la manera de luduvico. Este último músico era un arpista al servicio de los Reyes Católicos, por el cual Fernando tenía gran devoción²²; se decía que:

“con extraordinaria habilidad lograba cromatizar el sonido natural de cada cuerda y con tal recurso, clausular no solamente en tonos naturales sino también en los accidentales” Pujol, E²³.

Más estudios profundizan en torno a este arpista de gran destreza, podemos consultar estas cuestiones en varios estudios musicológicos²⁴.

Esta fantasía emplea recursos idiomáticos de otro instrumento, en este caso del arpa, con esa sonoridad de cuerdas al aire —llamada en la guitarra, por cierto, “campanelas”. Esto, ya es en sí mismo un recurso retórico llamado *assimilatio*, que es la simulación que un instrumento realiza de otro instrumento o cosa. Este recurso lo veremos en pasajes específicos, aunque la obra en su totalidad nos recuerda a los recursos sonoros del arpa.

Las fantasías XVII y la XIV emplean algunos recursos típicos de otras formas musicales (del tiento) como son los llamados redobles o las glosas, que son escalas ascendentes y descendentes con valores pequeños; en la retórica, a este recurso —y dependiendo del contexto— se le denomina fuga hypotiposis. Pasamos a continuación a analizar los recursos retóricos más característicos de cada una de las fantasías; el manual usado para el análisis retórico ha sido el libro de Rubén López²⁵, y, además, hemos empleado algún apoyo procedimental con el artículo de María Elena Cuenca²⁶. Igualmente, es importante añadir que el análisis establecido va recogiendo las figuras retóricas sin repetir las y explicarlas de nuevo, por eso, si en la primera fantasía aparecen 10 figuras, en la segunda ya no las explicitaremos, ya que una de las finalidades de esta investigación es saber qué tipos de figuras se emplean en la fantasía de este autor.

²² Suárez-Pajares, Javier (2012). “La música instrumental: vihuelas, arpas y tecla”. En *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los Reyes Católicos a Felipe II*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. p. 87

²³ Pujol, Emilio (1984). *Alonso ...*, p. 85

²⁴ Uno de los estudios más representativos es Bermúdez, Egberto (1994). “Sobre la identidad de Ludovico”. Nasarre. *Revista Aragonesa de Musicología*, X, 1. 9-16

²⁵ López, Rubén (2000). *Música y retórica...*, p.116

²⁶ Cuenca, María (2013). “Música y retórica en el tratado de Musica poetica (1606) de Joachin Burmeister”. *Sineris: revista de musicología*. Nº 12

También, indicar que hemos optado por el uso de los términos en latín, ya que, aunque muchos de ellos tienen traducción, creemos que es un ejercicio de rigor emplearlos todos en el mismo idioma.

Por último, y como ya inferimos en los anteriores párrafos, esta investigación intentará demostrar las siguientes hipótesis, las cuales se establecen en gran medida en un aspecto retórico, son las siguientes:

- La música instrumental se esfuerza en recrear figuras retóricas propias de la música vocal
- La música de vihuela del repertorio español encaja en los postulados teórico-prácticos de la retórica musical propia del Renacimiento.
- Los compositores españoles para vihuela del s. XVI emplean pocos elementos y los desarrollan, fomentando así el concepto de “menos es más” a nivel compositivo

3.1 Fantasía X

Como ya mencionábamos anteriormente, la Fantasía X emplea a *assimilatio*. En la Figura 1 podemos ver cómo emplea una cuerda al aire a distancia de semitono, ya que el 4 es un *fa#* y el 0 es la cuerda al aire de *sol*.

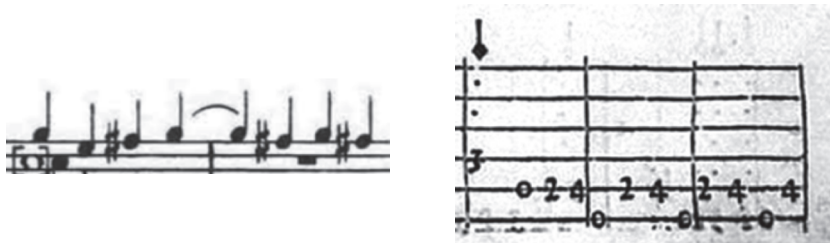


Figura 1: notas reales y tablatura en la vihuela²⁷

En todas las fantasías de esta época, aparece de modo recurrente la nota de paso y el retardo (en este caso resuelto en parte débil), elementos denominados como *transitus notae* y *syncope*; podemos ver un ejemplo de ambos en la Figura 2.



Figura 2: compases 126 y 127 de la Fantasía X (*transitus notae* y *syncope*)

²⁷ Todas las partituras están extraídas de Pujol

Otro recurso recurrente en la Fantasía X es la pallilogia, que es la repetición exacta de un fragmento musical. En los compases del principio encontramos este recurso (también más adelante, por ejemplo en los compases del 60 al 66); véase la Figura 3.



Figura 3: ocho primeros compases de la Fantasía X (pallilogia)

La siguiente figura retórica se basa en una línea melódica que oscila alrededor de una nota: la circulatio. En esta composición encontramos un empleo obstinado de este recurso; véase la Figura 4.



Figura 4: compases 10-12 de la Fantasía X (circulatio)

Esta misma circulatio se repite en diferentes niveles, de tal manera que el autor propone una subida del do al fa (compás 1 al 40). Ese modo de repetir el motivo de la circulatio en distintos niveles se denomina synonymia; véase la Figura 5.



Figura 5: compases 21-42 de la Fantasía X (synonymia)

El elemento imitativo parece ser un recurso habitual en la escritura de este género, por eso, además de encontrar este tipo de imitaciones, encontramos también recursos canónicos más sutiles como puede ser la inversión de un motivo, o lo que es lo mismo, la hypallage. Si nos fijamos en el motivo principal (Figura 1) veremos que las dos primeras notas son descendentes y el resto un arpeggio descendente; en la Figura 6 vemos la hypallage en las dos primeras notas, que en lugar de ser descendentes son ascendentes.

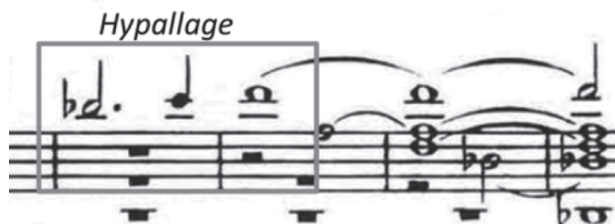


Figura 6: compases 47-49 de la Fantasía X (hypallage)

Siguiendo con esa cabeza del motivo principal, vemos que esa blanca con puntillo-negra se desgrana en figuras más pequeñas y que además se añade un compás más, se intenta, pues, darle énfasis a ese pasaje, por eso, estaríamos hablando de la variatio, que es la enfatización de un texto por medio de elementos añadidos como ornamentos; es una figura que opera por adición (Figura 7).



Figura 7: compás 53-55 de la Fantasía X (variatio)

Un recurso semejante a la variatio, pero distinto en el sentido de una simple disminución de un evento, es la llamada diminutio, la cual puede ser encontrada en esta composición, usando la cabeza del motivo como el elemento a ser transformado; véase la Figura 8, la cual muestra la cabeza del motivo no disminuido y disminuido.



Figura 8: compás 81-85 de la Fantasía X (diminutio)

Como decíamos anteriormente, es frecuente encontrar en este género pasajes rápidos a modo de redobles o glosas, este recurso se denomina en retórica fuga hypotiposis. Además, este tipo de figuraciones rápidas y de corta duración emplean otro recurso dentro de ella, que es la catabasis (contorno melódico descendente) y anabasis (contorno melódico ascendente). Este tipo de figuras, predominantemente descriptivas, se han usado también en la música vocal para ejemplificar momentos de ascenso y descenso en el aspecto metafórico; véase la Figura 9.

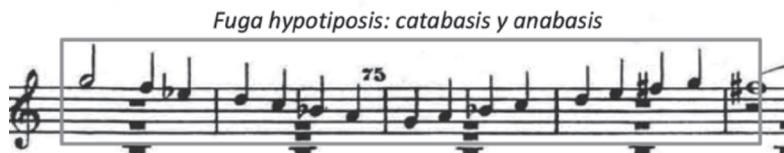


Figura 9: compás 74-77 de la Fantasía X (Fuga hypotiposis)

Del compás 96 en adelante encontramos dos figuras retóricas muy interesantes; por un lado, encontramos la gradatio, que es un recurso que se basa en la progresión melódica, bien sea ascendente o descendente. Además, esta sección es un tránsito hacia un segmento armónicamente más estable, en el cual se emplea la repetición; este segmento transitorio responde a una figura llamada transitus, la cual se define como un pasaje que une dos segmentos retóricos distintos; véase la Figura 10.

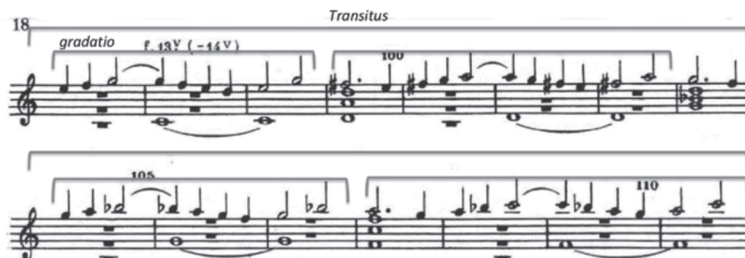


Figura 10: compás 96 en adelante de la Fantasía X (transitus y gradatio ascendente)

Esa sección de tránsito, como vemos, está planteada a modo de secuencia melódica; todo ello deriva en una sección con más repeticiones a modo de gradatio, pero descendente, tanto en esa propia circulatio (melodía circular que es progresión) como en un bajo que a partir de la nota fa propone una caída frigia (fa, mib, re). En la Figura 11 vemos este pasaje, el cual culmina con otro recurso retórico: el parenthesis, un elemento retórico que sirve de unión entre dos secciones, pero breve, no como ocurre con el transitus, que es más un puente que una codeta.



Figura 11: compás 112 en adelante de la Fantasía X (gradatio descendente y parenthesis)

El siguiente ejemplo (Figura 12) enlaza con los anteriores compases, podemos ver recursos que demuestran un desarrollo motivico muy creativo; estos elementos son los siguientes²⁸:

- Anabasis: línea melódica ascendente.
- Palilogia: repetición exacta.
- Parrhesia: fuertes e inusuales disonancias como consecuencia del movimiento natural de la línea melódica de cada una de ellas. Si nos fijamos en la Figura 12, veremos que aparece un choque entre el fa y el fa sostenido.
- Diminutio: hay una disminución en valores de la anabasis del bajo.
- Paronomasia: en esa misma anabasis del bajo aparece una adición del mi (interpolación). Aunque el desarrollo no es muy abundante —tal y como se afirma en López²⁹— si encajaría en la idea de la adición.

Habría otros recursos que no hemos mencionado porque ya han sido tratados en anteriores ejemplos (tales como la *circulatio*, *assimilatio*, *syncope* o *transitus notae*).



Figura 12: compás 126 en adelante de la Fantasía X (varias figuras)

Como también podemos ver en la Figura 12, el músico ya indica que esas parrhesias se han de interpretar de un modo especial, ya que si esas notas falsas

²⁸ López, Rubén (2000). Música y retórica..., p. 137

²⁹ López, Rubén (2000). Música y retórica..., p. 137

“se tañen bien” (acentuadas en su lugar y con un uso específico en el fraseo) “no parecen mal”; esto ya da a entender el atrevimiento y la originalidad del autor³⁰.

Acercándonos al final de la fantasía, y en esa búsqueda de la cadencia resolutoria, encontramos —además la fuga hypotiposis, tratada ya anteriormente— dos elementos comunes en la música de esta época: la suspensio y el pleonasmus. La primera se define como “la interrupción, retardación o detención del discurso”³¹. Si nos fijamos en la Figura 13, veremos que después de esas líneas melódicas rápidas el discurso se interrumpe por medio de tres elementos, el elemento rítmico, el elemento temático (lo que era una circulatio y a posteriori fuga hypotiposis pasa a ser un acorde) y por último, la cadencia, una cadencia que rompe con las expectativas del oyente, la cadencia V-vi, también llamada cadencia rota. La segunda —el pleonasmus— se suele dar en las cadencias finales, ya que se combinan dos parámetros retóricos, la syncope y la symblema, la primera ya la hemos definido anteriormente (el retardo), la segunda, se basa en el empleo de disonancias en partes fuertes; en este caso, si nos fijamos en el penúltimo compás, veremos que el sol agudo es disonancia y que se establece en la primera parte del compás, resolviendo en la débil (fa#), es lo que se denomina symblema directa. La unión de la syncope, que está en el mismo grupo cadencial, junto con la symblema, forman el pleonasmus; véase la Figura 13.

Figura 13: compás 147 en adelante de la Fantasía X (suspensio y pleonasmus)

Derivado de lo anterior, vemos el uso de apoyaturas sin implicar pleonasmus, es lo que se denomina symblema —tal y como acabamos de comentar—. Suelen darse en partes semifuertes (tercera negra del compás de dos por dos); podemos ver este recurso en la Figura 14.

³⁰ Otro elemento que nos lleva a pensar en el atrevimiento de esta composición es en el principio de la fantasía, en la que ya advierte el autor de que “es difícil hasta ser entendida”

³¹ López, Rubén (2000). *Música y retórica...*, p. 185

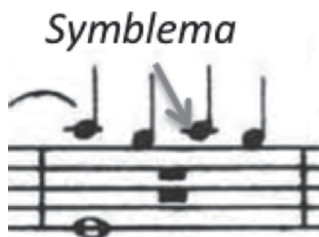


Figura 14: compás 137 de la Fantasía X (symblema)

3.2 Fantasía XVII

En esta composición, escrita en segundo tono, encontramos recursos coincidentes con respecto a la fantasía X, tales como el pleonasmus, catabasis, transitus notae, syncope, etc. Un elemento que no hemos visto en la fantasía X, por ejemplo, es la llamada fuga realis, una imitación fugada del motivo principal que forma parte de un elemento estructural; podemos ver ese recurso en la Figura 15.

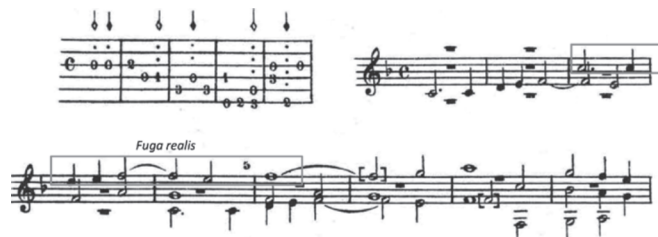


Figura 15: principio en adelante de la Fantasía XVII (fuga realis)

A lo largo de la primera página, aparecen otros elementos ya tratados en la anterior pieza, como por ejemplo el pleonasmus, la catabasis o la nota de paso retórica (transitus notae). Como estas figuras ya han sido explicitadas en el anterior análisis y nuestra intención es establecer un análisis acumulativo (y no repetitivo) pasaremos a definir el polysyndeton, que es una figura que aparece en el compás 16, y que según Jacobson³² se basa en la repetición de una célula o motivo; véase la Figura 16

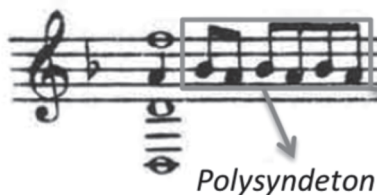


Figura 16: compás 16 de la Fantasía XVII (polysyndeton)

³² López, Rubén (2000). *Música y retórica...*, p. 191

La figura retórica llamada mimesis se define como una imitación en una voz superior; en el caso de la Fantasía XVII encontramos una mimesis que podría llamarse “invertida”, ya que la imitación no es en la voz superior, sino en la inferior (a la octava); podemos ver este recurso en la Figura 17.



Figura 17: compás 16- 18 de la Fantasía XVII (mimesis invertida)

La siguiente figura que hemos analizado es la anticipatio notae, una anticipación en la armonía tonal; en el primer caso (Figura 18) usada de un modo más sutil, ya que anticipa y es nota real, fijémonos que el do# debería resolver en la parte fuerte del compás (tercera negra) y resuelve en la parte débil. En la Figura 19, en cambio, vemos una anticipatio notae superior mucho más fuerte, ya que se da en toda la blanca, semejándose a una resolución de una syncope.



Figura 18: compás 35 de la Fantasía XVII (anticipatio notae)



Figura 19: compás 62 de la Fantasía XVII (anticipatio notae)

Después de una clara sinonimia en el compás 48 (no indicada porque es un recurso ya visto en la Fantasía X) aparece la llamada cuarta superflua, un intervalo armónico de cuarta aumentada, véase la Figura 20.

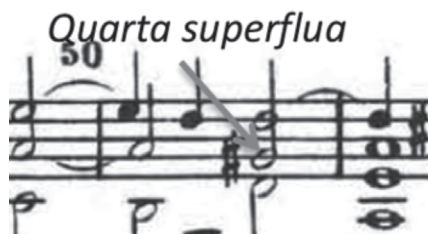


Figura 20: compás 50 de la Fantasía XVII (cuarta superflua)

En el compás 73 vemos un recurso que aparece de un modo muy evidente: el noema. Esta figura se basa en el empleo de una secuencia de acórdicas consonantes en valores relativamente largos (pasaje homofónico)³³; véase la Figura 21.



Figura 21: compás 72 de la Fantasía XVII (noema)

El cromatismo es empleado en estas fuentes, tal es así, que en la Figura 22 vemos una falsa relación cromática³⁴ que produce en una de las voces la sonoridad do-do# (no hay diferencias en el timbre por voces); este recurso se denomina *passus duriusculus*.

³³ Cuenca, María (2013). "Música y retórica...", p.11

³⁴ La falsa relación cromática se define como una nota que se cromatiza pero que ese cromatismo no concurre en la misma voz, sino en la relación con otra; por ejemplo, si en una obra a 4 voces, el tenor hace sol# y el bajo a continuación hace un sol natural suena sol#-sol natural en voces distintas; ese cromatismo, para que no fuera falsa relación debería estar en la misma voz.



Figura 22: compás 75 de la Fantasía XVII (falsa relación que produce un passus duriusculus)

En el siguiente ejemplo encontramos una prolongación considerable de la disonancia, en este caso, sobre un acorde de la *se* ejecuta el *re* (la cuarta como intervalo disonante en la época); esa figura se denomina *prolongatio* y la podemos ver en la Figura 23.



Figura 23: compás 89 de la Fantasía XVII (prolongatio)

Por último, y de modo bastante evidenciado hemos visto un recurso armónico fuertemente idiomático en esta época, se basa en componer con terceras y sextas superpuestas y paralelas: el *faux bourdon*. Aunque en algunas ocasiones no aparece una recurrencia de ir a tres voces, ya que una de ellas se mantiene tenida; podemos ver este recurso en el compás 46 (Figura 24)



Figura 24: compás 46 de la Fantasía XVII (faux bourdon)

En esta fantasía hemos encontrado recursos ya vistos en la anterior fantasía —como ya hemos advertido—, entre esas figuras encontramos la *synonimia*, numerosas notas de paso y retardos (*transitus notae* y *syncope*), fuga *hypotiposis*, *hypallage*, *pleonasmus* y escalas ascendentes y descendentes (*catabasis* y *anabasis*).

3.3 Fantasía XXIV

Es interesante advertir al lector que en esta fantasía hemos visto recursos semejantes a los vistos con anterioridad; de modo novedoso solamente hemos visto dos elementos nuevos: la llamada *syncopatio invertida* (que es un retardo ascendente) y la quinta superflua (intervalo armónico de quinta disminuida). Veamos ambos recursos en las figuras 25 y 26.



Figura 25: compás 25 de la Fantasía XXIV (*syncopatio invertida*)

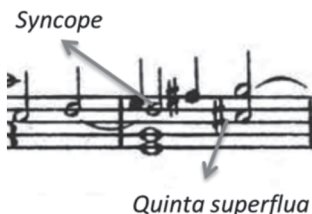


Figura 26: compás 23 de la Fantasía XXIV (*syncope* y *quinta superflua*)

Para concluir con la parte analítica, y como decíamos anteriormente, mostramos recursos como la *gradatio*, el *parenthesis* o la *hypallage* ya vistos en anteriores fantasías (Figura 27)

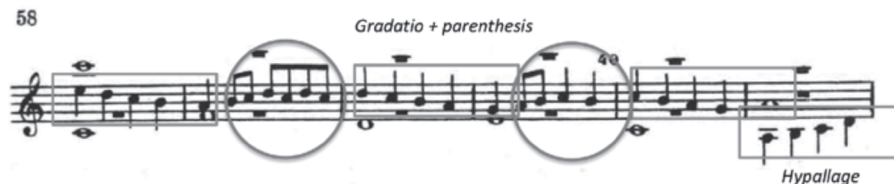


Figura 27: compás 46 en adelante de la Fantasía XXIV (varias figuras retóricas)

Resulta convincente ver la mezcla de parenthesis con gradatio en dos de las fantasías, recurso notablemente personal del propio autor (compárese la Figura 10 con la 27).

4. CONCLUSIONES

Concluimos, por tanto, que el lenguaje retórico de Mudarra entra en consonancia con el espíritu renacentista de la época. Además, los recursos retóricos demuestran un interés particular en el desarrollo temático, ya que el empleo imitativo y recurrente era usual en los modelos instrumentales de esta época. En directa consonancia con lo anterior, vemos que en Italia —ejemplo pertinente por la gran influencia del género³⁵— el *ricercare* era una forma similar a la fantasía en contextos italianos contemporáneos y en esta forma se emplea la imitación como elemento estructural. Dentro de estos recursos imitativos encontramos la pallilogia, synonymia, hypallage, variatio, diminutio, gradatio, mimesis, fuga realis o polysyndeton.

Las figuras descriptivas (hypotiposis) son también empleadas en la escritura de la fantasía, estas figuras, por un lado (y en este análisis), se dividen en las melódicas, tales como la catabasis, anabasis, circulatio y la fuga hypotiposis; y por otro, hemos encontrado una que evoca personas o cosas: la assimilatio, que como ya hemos advertido en la Fantasía X, la vihuela quiere imitar al arpa.

Fuera de las figuras descriptivas, encontramos más recursos melódicos ligados a la armonía, nos referimos a movimientos melódicos que dependen del contexto armónico; encontramos la transitus notae, la syncope y syncopatio invertida, la asombrosa y expresiva parrhesia, pleonasmus, symblema, anticipatio notae, passus duriusculus, faux bourdon y la prolongatio.

En referencia a la armonía, encontramos tres figuras, el tritono materializado en cuarta y quinta superflua y el noema, todos ellos, elementos fuertemente expresivos y usuales en la escritura instrumental del s. XVI; en el Cuadro 1 podemos ver las figuras recogidas y organizadas que hemos encontrado en las fantasías.

³⁵ Recordemos, también, que Alonso Mudarra viaja a Italia con Carlos V en 1529

Melódicas	Armónicas	Armónico- melódicas	Otras
<i>Pallilogia</i>	<i>Quarta superflua</i>	<i>Transitus notae</i>	<i>Transitus</i>
<i>Circulatio</i>	<i>Noema</i>	<i>Syncope</i>	<i>Fuga realis</i>
<i>Synonimia</i>	<i>Quinta superflua</i>	<i>Parrhesia</i>	<i>Assimilatio</i>
<i>Hypallage</i>		<i>Pleonasmus</i>	<i>Parenthesis</i>
<i>Variatio</i>		<i>Symblema</i>	
<i>Diminutio</i>		<i>Anticipatio notae</i>	
<i>Catabasis</i>		<i>Passus duriusculus</i>	
<i>Anabasis</i>		<i>Prolongatio</i>	
<i>Fuga hypotiposis</i>		<i>Faux bourdon</i>	
<i>Gradatio</i>		<i>Syncopatio invertida</i>	
<i>Mimesis</i>			
<i>Paronomasia</i>			
<i>Polysyndeton</i>			

Cuadro 1: figuras retóricas empleadas en el género fantasía de Alonso Mudarra.
(Elaboración propia)

Con respecto a las fuentes manejadas, y teniendo en cuenta que ha sido la primera fantasía que hemos analizado, cabe decir que de las tres, la fantasía X contiene mayor cantidad de figuras retóricas que el resto; figuras como la parrhesia o la assimilatio no aparecen en las otras fantasías. Este hecho coincide con lo afirmado por Pujol:

“Esta composición de excepcional factura en la obra vihuelística en general, además de dar por sí sola idea de la extraordinaria habilidad que debió poseer el famoso artista, sorprende por su originalidad; por su vigorosa y ágil estructura rítmica; por su anticipado sentido de la modulación; por el trazado de las voces en osadas e inusitadas disonancias; por ese hálito de gracia y sentimiento popular que le da el tetracordo descendente del cuarto tono tan típico en la canción española, y por lo que significa, en fin, de libre, afirmativa y original personalidad artística del autor”³⁶.

Con respecto al tratamiento temático de las obras, cabe decir que responden siempre al concepto de “menos es más”, es decir, pocos elementos en la obra,

³⁶ Pujol, Emilio (1984). *Alonso...*, p. 65

pero bien desarrollados. Un concepto análogo lo encontramos en las obras de referencia de la historia de la música; por ejemplo, la Quinta Sinfonía de Beethoven, en la cual, el incesante grupo temático inicial sirve de guía en todo el discurso sinfónico del primer movimiento. En Mudarra ocurre lo mismo, los elementos se desarrollan, se invierten, se aumentan, se disminuyen, se transforman... Lo mismo ocurre en la propia estructura, ya que los temas son recurrentes (pallilogia, synonymia o gradatio) con elementos que sirven de cohesión entre los diferentes bloques temáticos y discursivos (parenthesis, transitus o fuga hypotiposis).

Para terminar —y yéndonos hacia la prospectiva de esta investigación— es interesante que este trabajo tenga una continuidad en el vínculo entre la retórica y la fantasía. Este género —que ha gozado de gran salud en nuestra cultura— es fruto de la creatividad y de la inventiva de los músicos del s. XVI; es, además, donde se han depositado los pensamientos y el conocimiento —incluyendo la retórica— de la cultura musical del Siglo de Oro. Para ello, necesitamos contrastar y comparar esta música con otros autores para ver cuáles son las similitudes o diferencias entre ambos colectivos (por no hablar de la necesidad de contrastar estas fantasías con otras del mismo autor). Este tipo de análisis, a la vez, posibilitará conocer de un modo más específico si existe un lenguaje retórico común al género y cuáles son las figuras más o menos empleadas. El análisis retórico, por tanto, servirá de hoja de ruta para conocer de un modo más profundo y detallado este género.

BIBLIOGRAFÍA

- Bermúdez, Egberto. (1994). "Sobre la identidad de Ludovico". Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología, X, 1. 9-16
- Bermudo, Juan (1555). **Declaración de instrumentos musicales**. Juan de León: Sevilla
- Calvisius, Sethus (1592). **Melopeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poteicam vocant**. Erfurt
- Cuenca, María. (2013) "Música y retórica en el tratado de Musica poetica (1606) de Joachin Burmeister". *Sineris: revista de musicología*. N° 12
- Daza, Esteban (1576). **Libro de música de cifras para vihuela, intitulado El Parnaso**. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba
- De Fuenllana, Miguel (1554). **Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra**. Sevilla: Martín de Montedoca
- De Milán, Luis (1536). **Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro**. Valencia: Francisco Díaz Romano.
- De Narváez, Luis (1538). **Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela**. Valladolid: Diego Fernández de Córdoba
- Griffiths, John (1987). "La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico". *Actas del congreso internacional "España en la Música de occidente"*. Ed. Emilio Casares, José López-Calo and Ismael Fernández de la Cuesta. Vol.1, 315-322. Ministerio de Cultura: Madrid.
- Griffiths, John (2001). "Mudarra, Alonso". **Oxford Music Online**. Oxford University Press.
- López, Rubén (2000). **Música y retórica en el Barroco**. México: UNAM.
- Lippius, Johann (1612). **Synopsis musicae novae omino verae atque methodicae universae**. Estrasburgo.
- Mudarra, Alonso (1546). **Tres libros de música en cifra para vihuela**. Sevilla: Juan de León.
- Nucius, Johannes (1613). **Musices poeticae, sive de compositione cantus praeceptiones**. Neisse