

Los glosados de Antonio de Cabezón: Una interpretación desde el clave y el arpa ibérica de dos órdenes

Laura Puerto Cantalejo ¹
Universidade de Aveiro, Portugal

Abstract: As a keyboard and ancient harp instrumentalist, and a passionate performer of 16th century music, the works of Antonio de Cabezón have been among my main interests. His son, Hernando, published *Obras de música para tecla, harpa y vihuela* (Musical pieces for keyboard, harp and vihuela) in 1578. This compilation includes great variety of genres, among them the *canciones glosadas* – re-elaborations of other composers' polyphonic pieces-, which are some of Antonio's most beautifully crafted pieces. As the title suggests, the instrumental destination of the pieces is variable. In this paper, we will discuss the interpretation of these *canciones glosadas* on the harpsichord and on the harp, searching for new interpretative resources adapted to both instruments, taking as a point of departure the words written by Hernando himself: [...] *harp is so similar to keyboard that all that is to be played on it can be played on the harp without much difficulty.*

Keywords: Cabezón; harp; harpsichord; glosados

Resumem: Como instrumentista de tecla y arpa histórica, y apasionada intérprete del repertorio del s. XVI, la obra de Antonio de Cabezón ha sido uno de mis principales intereses. Su hijo, Hernando, publica *Obras de música para tecla, harpa y vihuela* en 1578. Esta compilación incluye gran variedad de géneros, entre ellos las *Canciones glosadas* – reelaboraciones sobre composiciones polifónicas de otros compositores –, las cuales son algunas de las piezas más bellamente creadas por la mano de Antonio. Como el título sugiere, el destino instrumental de estas piezas es variable. En el presente artículo abordaremos la interpretación de estas *canciones glosadas* en el clave y el arpa, buscando nuevos recursos interpretativos adaptados a ambos instrumentos, tomando como punto de partida lo que el propio Hernando escribe: [...] *El instrumento del harpa es tan semejante a la tecla que todo lo que en ella se tañe se tañerá en el harpa sin mucha dificultad.*

Palabras clave: Cabezón; arpa; clave; glosados

Obras de música para tecla, harpa y vihuela es una de las colecciones más importantes aparecidas en la península Ibérica en el siglo XVI. Esta publicación contiene mayoritariamente obras de Antonio de Cabezón², recopiladas y puestas en cifra por su hijo Hernando en Madrid en 1578. Con esta edición póstuma, Hernando pretende honrar a su padre, dando una muestra de su exquisita música, que por ser ciego desde niño, y por no disponer de la suficiente “quietud y tiempo” debido a su servicio a Felipe II, no se ocupa personalmente de dejar nada escrito. Es por esto que Hernando nos ofrece lo que define como “migajas que cayan de su mesa”, y que dice “no son mas que las lecciones que el dava a sus discipulos: las quales no eran conforme a lo que sabia el Maestro, sino a la medida de lo que ellos podían alcançar y entender” (Cabezón, 1578). Y no sólo parece cumplir una función de homenaje, también hay una intención pedagógica³, a decir por la estructura de la publicación, comenzando por obras para principiantes, a los que dice “han de començar a tañer los primeros duos, que son faciles, y entender el compas, y ansi poco a poco poner obras a tres y a quatro, que vean no llevan mucha glosa, hasta que tengan las manos sueltas” (Cabezón, 1578). Así, de modo ordenado, podemos recorrer una gran variedad de géneros de dificultades varias, ofreciendo por tanto una interesante panorámica

¹ Email: laurapuerto@ua.pt

² Aunque también del propio Hernando y Juan de Cabezón.

³ La orientación pedagógica es una característica común a otras fuentes, como Gonzalo de Baena en 1540, Juan Bermudo en 1550 y 1555, Venegas de Henestrosa en 1557 y Tomás Luis de Santa María en 1565.

de los diferentes estilos de composición de la música instrumental de la época.

De todo este “corpus” me centro en el presente artículo en las intabulaciones de obras vocales de otros compositores, fundamentalmente de la escuela franco-flamenca, denominadas en la propia publicación como “canciones glosadas”. Estas composiciones, que constituyen más de la mitad⁴ de la colección, ofrecen todo un alarde de imaginación y fantasía a la hora de glosar las *chansons* originales. A pesar de su gran belleza, estas canciones glosadas han recibido menos atención que el resto de obras de la publicación por los intérpretes y estudiosos actuales; de hecho fueron transcritas y publicadas en el año 1974 por Ester Sala, ocho años después de la publicación de Higinio Inglés. Howard Schott (1978) hace referencia a esta cuestión diciendo que:

Except for a few printed in editions of selected works of Cabezón revised by the Portuguese scholar M. S. Kastner, these pieces remained unknown until his pupil, Maria Ester, edited the entire group of *glosados*. The ostensible reason for dismissing these pieces from the canon of Cabezón's works was that they were merely transcriptions of other composers' music and not entitled therefore to be considered authentically of this composition. (p. 303)

Jacobs publica otra edición de las obras de Cabezón (1967-1986) en la cual sólo incluye los *incipits* de los glosados. Una de las últimas ediciones⁵ aparecidas de la obra del organista ciego es la editada por el C.S.I.C y la Institución Fernando el Católico en 2010, en la cual la totalidad de los glosados a cinco y seis voces están transcritos en tantas pautas como voces, argumentando que “por los cruces de voces, frecuentes unísonos, etc., son sólo comprensibles cuando se ejecutan por un conjunto de instrumentos” (Pina et al., 2010, p. 8). Los autores se basan para tomar esta decisión en lo que dice el mismo Hernando⁶.

A tenor de lo expuesto se puede decir que las canciones glosadas no están incluidas dentro del repertorio habitual de un teclista dedicado al repertorio del siglo XVI, por un lado a causa de la escasez de ediciones⁷ y, por otro, por la evidente dificultad interpretativa que conllevan.

Para Tecla, Arpa y vihuela

El destino instrumental de la obra de Cabezón es variado. A decir por el propio título, la recopilación de Hernando de Cabezón está designada a la tecla, arpa y vihuela. Esto no es un hecho aislado, Venegas de Henestrosa, en el año 1557, titula su publicación como *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*. Fray Tomás de Santamaría (1565) destina su obra a cualquier instrumento polifónico: *Arte de tañer fantasía, assí para tecla como para*

⁴ Andrés Cea anota que “las intabulaciones de obras vocales constituyen todavía una parte muy importante del impreso, alrededor del 57%” (Cea, 2014, p. 113).

⁵ También en el 2010 aparece una edición a cargo de Miguel Bernal y Gerhard Doderer en la editorial Bärenreiter, incluyendo una selección de estos glosados.

⁶ “También se podran aprovechar del libro los curiosos menestresiles, en ver invenciones de glosas tratadas con verdad sobre lo compuesto, y ver la licencia que tiene cada voz, sin perjuizio de las otras partes, y esto toparan en muchos motetes canciones y fabordones que ellos tañen (...)” (Cabezón, 1578).

⁷ Las ediciones de este repertorio son necesarias, ya que, tal como dicen los editores Pina, Parra, Esteban Marín, Uriol y Valle, “la lectura directa de la cifra está, hoy día, fuera del alcance de la mayoría de los intérpretes de música de tecla, habituados a la partitura” (Pina, et al., 2010, p. 8).

vihuela, y todo instrumento en que se pudiere tañer a tres y a quatro voces y a más. Otras publicaciones incluyen estos instrumentos aunque no están indicados en el propio título, es el caso de *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo, en el año 1555, cuyo libro cuarto contiene “la verdadera intelligencia del organo, de todo genero de vihuela, y de la harpa, y el modo de cifrar, y tañer en estos instrumentos, con grandes apuntamientos, antiguallas, y novedades, (...)” (Bermudo, 1555). También Alonso Mudarra (1546) incluye un tiento para órgano o arpa en los *Tres libros de música en cifra para vihuela*.

La designación tecla se refiere a cualquier instrumento de teclado, incluyendo el órgano, *monacordio* y todos los instrumentos de tecla de cuerda pinzada, denominados en las fuentes de forma genérica *clavicordio*. Luis Antonio González Marín y José Luis González Uriol hacen referencia a esta cuestión (Marín y Uriol, 2014):

Como es sabido, hasta tiempos muy recientes no ha existido la especialización propiamente dicha de los instrumentistas tal como hoy la entendemos: no había “clavecinistas” o “clavicordistas”, sino tañedores de tecla, que en el siglo XVI podían tener a su disposición una amplia variedad de instrumentos, desde los grandes órganos de las iglesias hasta realejos y órganos portativos, claviórganos, monacordios y clavicordios (utilizando la terminología de la época, esto es: monacordio equivale a lo que hoy llamamos clavicordio, y clavicordio a los diversos instrumentos de pluma o plectro – claves, espinetas, virginales). (p. 296)

El arpa comparte con la tecla la misma notación⁸ y el mismo repertorio, tal como se ve en las citadas publicaciones. Esto demuestra la transversalidad del sistema notacional en cifra entre diversas familias instrumentales (Cea, 2014, p. 83) y la posible intercambiabilidad y transferencia de dicho repertorio. Este hecho queda reflejado en las propias fuentes:

El instrumento del harpa es tan semejante a la tecla que todo lo que en ella se tañe se tañerá en el harpa sin mucha dificultad. (Cabezón, 1578)

La tecla y el arpa comparten el mismo ámbito diatónico, y en el caso de las arpas con dos órdenes, también cromático. A su vez, todos estos instrumentos son aptos para tocar repertorio polifónico. Higinio Anglés fue uno de los primeros estudiosos en hacer notar esta intercambiabilidad entre instrumentos (Ángels, 1964, p. XI-XII), sin embargo John Griffiths (2007) argumenta que en realidad podría haber una intención más bien comercial en la inclusión del arpa y de la vihuela en las publicaciones de Venegas y Cabezón:

Dentro de la consideración de las razones por haber designado su libro (Venegas) “para tecla, arpa y vihuela”, deberíamos considerar las comerciales ya que sin una amplia difusión de su edición, Venegas no alcanzaría a realizar los demás tomos anunciados en su prólogo. (p. 160)

Griffiths afirma también que “hay una meditada imitación del libro de Venegas por parte de Cabezón” (Griffiths, 2007, p. 161), preguntándose si el libro está pensado para tecla exclusivamente o está compuesto de forma que se puede tocar también en arpa y vihuela, llegando a la conclusión de que se trata realmente de un repertorio destinado al órgano

⁸ Esta notación es la cifra, que es “un sistema alternativo a la notación polifónica, notación de canto de órgano o notación figurada, ya que utiliza números o letras sobre pautas de posición en lugar de figuras de valor sobre pautas de altura” (Cea, 2014, p. 17).

apoyándose en lo que dice el propio Hernando de Cabezón en su prólogo en el cual alaba al órgano como instrumento por antonomasia dejando como instrumentos menores los llamados *monacordios* y *clavicordios*, sin citar siquiera al arpa o la vihuela (Griffiths, 2007, p. 164). Griffiths, además, hace una serie de observaciones⁹ que “refutan cualquier argumento de que el libro de Cabezón sea un intento serio de proporcionar un repertorio para arpa o vihuela” (Griffiths, 2007, p. 165).

Interpretando desde la tecla y el arpa

Llegados a este punto cabe preguntarse si el hecho de adaptar lo indicado en la notación de las obras implica “traicionar” la idea original del compositor o es un factor determinante para descartar un instrumento. Investigando el repertorio de Cabezón desde la propia interpretación es fácil apreciar que estas modificaciones resultan necesarias en ocasiones en cualquier instrumento empleado. Por tanto, el hecho de que la escritura no resulte “idiomática” no significa que no debamos adaptar el repertorio en función del instrumento utilizado. Algunas fuentes han anotado brevemente esta cuestión:

(...) Y es de saber, que ay diferencia del monacordio al organo: en que quando viene una cifra o cifras al principio del compás, y pasan algunos compases en blanco en el organo, ha de tener quedos los dedos en las dichas cifras: mas en el monacordio ha de golpear en cada compás de aquella cifra de breve o longo. También se ha de hazer abito en el quiebro, que sera en esta manera. (Henestrosa, 1578)

(...) Harpa; porque como no es permanente, la anima el duplicar los golpes, o usar de trinados, para la armonia incesable, y lo mismo se ha de observar en el clavicordio. (Huet, 1702)

Estas dos citas hacen referencia a la finitud del sonido en la cuerda, es necesario repetir la nota o realizar ornamentos para evitar que el sonido se extinga, cosa que no sucede en el órgano. El hecho de repetir las notas en un instrumento cuyo sonido se extingue después de su ejecución, o añadir adornos, no supone realmente una modificación sustancial en lo indicado en la notación; sin embargo, en obras de más complejidad contrapuntística, como es el caso de los glosados, se vuelve necesario realizar modificaciones sobre la notación en algunos puntos concretos en función del instrumento.

Algunos desafíos performativos en las canciones glosadas

Las canciones glosadas de Antonio de Cabezón están compuestas con un complejo entramado polifónico, cada voz está profusamente elaborada con glosas. Las principales dificultades que se encuentra un intérprete de tecla a la hora de interpretar estos glosados son, por un lado la extensión abarcada entre la voz inferior y la superior, la cual obliga a modificar las octavas¹⁰ y suprimir algunas notas concretas (figura 1¹¹), y por otro, mantener los valores largos de las voces que en muchas ocasiones comparten nota con otra voz que está glosando (figura 2). Esto último implica ciertos problemas performativos; resulta

⁹ Griffiths afirma que muchas obras resultan imposibles en una vihuela de siete órdenes y que los arpistas consultados afirman que “el número de obras que se trasladan al arpa sin omisiones o modificaciones es igualmente reducido” (Griffiths, 2007, p. 165).

¹⁰ En muchos casos este problema se soluciona interpretando en instrumentos de teclado con octava corta.

¹¹ Las transcripciones son de la autora.

imprescindible para mantener estas notas, buscar digitaciones¹² que permitan seguir manteniendo la tecla bajada mientras se tocan las glosas que interfieren esa nota larga. A veces nos encontramos con el dilema de que si somos fieles a la ejecución del valor total de esa nota larga, estamos sacrificando claridad en la interpretación de la glosa. Esta cuestión ya ha sido anotada por algunos intérpretes; Ilton Wjuniski nos habla de una interesante conversación que tuvo con Cremilde Rosado, la cual habla de su propia experiencia diciendo que las notas largas son simplemente un hábito de escritura siguiendo el estilo severo de composición y que no hay obligación de mantenerlas, primando la conveniencia de la digitación y la mano con el fin de realizar las glosas con gracia y fluidez (Wjuniski, 2008, p. 92).



Figura 1. A. Cabezón: Ultimi miei sospiri.



Figura 2. A. Cabezón: Ultimi miei sospiri.

Buscando soluciones como instrumentista de arpa y tecla

Como intérprete de tecla y arpa puedo decir que, a pesar de que se haya mantenido que en el arpa es más necesario modificar y adaptar las obras, es en este último instrumento donde estos problemas no se producen, porque en el caso de aquellas notas que por su extensión no podemos mantener en un teclado, en el arpa se tocan, siguen resonando y las manos quedan libres para seguir tocando (figura 1), y en el caso de las notas colocadas en voces intermedias de larga duración, la cuerda sigue resonando y no necesita la acción continuada del dedo (figura 2). Se pueden escuchar los ejemplos interpretados en el arpa en los enlaces siguientes:

Figura 1: <https://youtu.be/ZC5fVeeLTCGE>

Figura 2: https://youtu.be/oRwN1cbOO_o

Aunque el arpa ofrezca algunas ventajas también es cierto que el hecho de que tenga los dos órdenes cruzados supone una dificultad a la hora de tocar ciertos pasajes. Por lo tanto, en la misma medida en que es necesario adaptar el repertorio a las características del teclado, también lo es en el arpa, buscando aquellos recursos que se adapten mejor al instrumento.

¹² El propio Hernando de Cabezón dice con respecto a las digitaciones, en el capítulo que habla del “orden que se ha de tener para subir y bajar en la tecla”, que “después toparan glosas que no se podrá tener esta orden de dedos, cada uno los haga con los dedos que mejor se amañare”.

De todos los instrumentos de tecla mencionados, he elegido el clave como medio para dar vida a esta bella música. Así mismo me he dejado inspirar por el arpa y las cualidades que este instrumento posee de forma natural y que son trasladables al clave por ser también propias de él. Tanto con el clave como con el arpa, es posible atender aspectos más verticales relacionados con intervalos armónicos que resultan del complejo entramado polifónico. Estas armonías¹³ pueden ser resaltadas gracias a un uso consciente del arpegiado, control del sonido sobre la cuerda y otros recursos. En la figura 3 se puede observar como se produce una disonancia de segunda menor entre el fa sostenido y el fa natural como resultado de la convergencia de dos voces a la vez; por un lado la resolución del ornamento en la voz superior y por otro la entrada de la tercera voz. Este ejemplo puede escucharse a continuación con el arpa y con el clave. Como se puede observar en el vídeo, en el arpa es posible hacer el tiple con la mano derecha y en una zona de la cuerda más aguda que la mano izquierda. Por otra parte, es posible tocar el fa sostenido más suave y a su vez destacar más la entrada del fa natural. En el clave es posible emular el mismo efecto adelantando ligeramente el fa natural, así se puede conseguir resaltarlo como entrada de la tercera voz.



Figura 3. A. Cabezón: Ultimi miei sospiri

Figura 3 en arpa: <https://youtu.be/5arXF45L26w>

Figura 3 en clave: https://youtu.be/kqayYOLYu_Q

Tomás de Santa María es el primer teórico español que aporta importantes recomendaciones sobre la técnica y la interpretación en los instrumentos de tecla. Entre sus “ocho condiciones para tañer con primor” encontramos una detallada descripción sobre la articulación, recomendando que “al herir de los dedos en las teclas, siempre el dedo que hiere primero se levante antes que hiera el otro que inmediatamente se siguiere tras el” (Santa María, 1565, p. 38v). Estas recomendaciones están destinadas al *monacordio*, instrumento que, siendo ligado por lo general, por sus propias características necesita un toque entre notas ligeramente separado, tal como sugiere el propio Santa María, para garantizar una limpieza en el sonido. En un instrumento de tecla de cuerda pinzada no es necesario articular de esta forma, podemos usar un toque ligado¹⁴, buscando inspiración en el arpa, en el cual los sonidos se enlazan por la propia naturaleza resonante del instrumento.

Por otro lado, una característica importante del arpa de dos órdenes es su capacidad de

¹³ Curiosamente dice Wjuniski que, a pesar de considerarse el *monacordio* uno de los instrumentos principales para tocar esta música, en los instrumentos ligados, los más frecuentes en la época, los intervalos armónicos de segunda resultantes del cruce de las voces son imposibles de tocar en este instrumento, planteando soluciones performativas más libres e idiomáticas para el mismo (Wjuniski, 2008, p. 92).

¹⁴ Y no sólo el toque ligado, sino todas las posibles articulaciones que ofrece el instrumento.

resonancia. También lo es del clave, es por ello que un exceso de articulaciones puede mermar esta capacidad. He buscado, por tanto, mayor capacidad de resonancia jugando con el mantenimiento de las notas, buscando digitaciones para tal fin, sin renunciar a interpretar con claridad las voces. En la figura 4 se puede observar la consecución de sextas paralelas, las cuales resultan muy naturales en el arpa. En los siguientes vídeos se podrán escuchar estas sextas paralelas con el arpa y posteriormente con el clave buscando una digitación que evite la articulación excesiva. Nótese que para poder encadenar las sextas paralelas de forma ligada en el clave me resulta muy útil colocar la mano ligeramente girada hacia la derecha. Esta posición es muy natural en el arpa.



Figura 4. A. Cabezón: Ancol que col partire

Figura 4 en arpa: https://youtu.be/oZ_09xk0K7U

Figura 4 en clave: <https://youtu.be/pJbOJR2hu9s>

Asimismo, la capacidad de resonancia puede condicionar el fraseo. En la figura 5 puede apreciarse la falsa relación entre el do sostenido y el do natural en el segundo compás. Con el arpa es necesario tocar un poco más tarde el do natural a causa de la resonancia resultante del do sostenido. Este efecto puede potenciarse arpegiando el fa y el do sostenido con el fin de resaltar esa disonancia y facilitando de esta forma la resolución del mi en la voz de tenor. Este ejemplo puede verse con el arpa y con el clave a continuación.



Figura 5. A. Cabezón: Duuiensela

Figura 5 en arpa: <https://youtu.be/BKS9HGhTmh0>

Figura 5 en clave: <https://youtu.be/fuy7Sssg-xl>

Otra interesante aportación de Santa María es el “tañer con buen ayre”. Este término es genuinamente español y está presente en la tratadística ibérica de los siglos XVI y XVII. Es un interesante concepto porque implica la modificación en la interpretación de los valores escritos buscando una mayor “gracia” o “ayre”. El intérprete tiene ante sí varias posibilidades a la hora de aplicar variantes rítmicas de las figuras y agrupamientos rítmicos, y, como ya advierte el propio Santa María, debe hacerlo con moderación porque “el mucho detenimiento causara desgracia y fealdad en la musica” (Santa María, 1565, p. 46f). En el arpa esta moderación surge de forma natural por las características propias del instrumento, por lo tanto se presenta como modelo ideal a seguir en la interpretación en el clave. De nuevo, la

capacidad de resonancia condiciona la forma de interpretar estas desigualdades. La interpretación en el arpa de la figura 6 sugiere que el segundo y cuarto pulso puede ser tocado un poco más tarde a causa de la resonancia resultante de los acordes del primer y tercer pulso. Esto mismo puede ser imitado en el clave, prestando atención al sonido de los citados acordes.



Figura 6. A. Cabezón: Rogier, Glosado

Figura 6 en arpa: <https://youtu.be/uvXPFsKe0Rg>

Figura 6 en clave: <https://youtu.be/9mQJpt0F78o>

Conclusiones

Los glosados de Antonio de Cabezón pueden ser interpretados en instrumentos de tecla de cuerda pinzada y en arpa, adaptándolos a las posibilidades interpretativas que ofrece cada instrumento. Estas adaptaciones están sugeridas en las propias fuentes, aunque éstas se refieren únicamente a la posibilidad de repetir notas o añadir adornos en el caso de los instrumentos cuyo sonido se extingue poco después de su ejecución. Estas indicaciones abren la posibilidad de realizar adaptaciones de mayor envergadura para adaptar las piezas según el instrumento empleado y para sortear posibles dificultades performativas aparecidas. Se abre ante nosotros un posible campo de experimentación de este repertorio, buscando posibles adaptaciones en la tecla, evitando así la visión de éste como algo estanco y cerrado. Después de todo lo expuesto, es necesario replantearse si la tecla es realmente el destinatario “ideal”, tal como se ha defendido hasta ahora.

A través de la experimentación en ambos instrumentos he podido llegar a la conclusión de que mi visión desde el arpa me inspira una interpretación en el clave replanteándome el uso de articulaciones, digitaciones, mantenimiento de notas creando resonancias, arpegiados y desigualdades rítmicas¹⁵. El uso de todos estos recursos, inspirados en el uso de ambos instrumentos, ayudan a buscar propuestas performativas en aquellos casos que se plantean dificultades como la extensión entre las voces o mantenimiento de notas largas en un entramado polifónico complejo.

En definitiva, esta visión como doble instrumentista me proporciona la posibilidad de buscar nuevos recursos interpretativos en este repertorio.

Referencias

Anglés, H. (1965). *La música en la corte de Carlos V*. Barcelona, Spain: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Baena, G. de (1540). *Arte novamente inventada pera aprender a tãger*. Lisboa, Portugal.

¹⁵ Del llamado “Tañer con buen ayre” de Santa María.

Bermudo, J. (1550). *Arte Tripharia*. Osuna, Spain: Juan de León.

_____. (1555). *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Spain: Juan de León.

Cabezón, H. (1578). *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid, Spain: Francisco Sánchez.

_____. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Ed. Higinio Anglés. Monumentos de música española, 27-29. (1966) Barcelona, Spain: CSIC.

_____. *Collected Works*. 5 Vols. (1967-86). New York, USA: Ed. Charles Jacobs.

_____. *Glosados del libro "Obras de música para tecla, arpa y vihuela"*. Ed. Maria Ester Sala. (1974). Madrid, Spain.

_____. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Ed. Javier Artigas Pina et al. (2010). Zaragoza, Spain: CSIC y Institución Fernando el Católico.

Cea Galán, A. (2014). *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Spain.

Fernández de Huete, D. (1702). *Compendio Numeroso de zifras armonicas, con Theorica, y Practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo*. Madrid, Spain: Imprenta de Música.

Griffiths, J. (2007). Venegas, Cabezón y la música para tecla, harpa y vihuela. En L. Morales (Ed.), *Cinco Siglos de Música de Tecla Española* (pp. 153-167). Almería, Spain: Asociación Cultural LEAL.

Henestrosa, L. V. de (1557). *Libro de cifra nueva*. Alcalá de Henares, Spain: Juan de Brocar.

Marín, L. A., Uriol, J. L. (2014). "Práctica de tañedores, entre los siglos XVI y XXI". *Anuario Musical*, nº 69: 295-322. CSIC.

Mudarra, A. (1546). *Tres libros de música en cifras para vihuela*. Sevilla, Spain: Juan de León.

Santa María, T. de (1565). *Arte de tañer fantasía*. Valladolid, Spain: Francisco Fernández de Córdoba.

Schott, H. (1978). Glosados by Antonio de Cabezón. *Early Music*, 6(2), 303-305.

Wjiniski, I. (2007). Musical Manuscript MM. 41 at the library of Oporto: performing intricate polyphonic texture on the clavichord as compared to the organ and the harpsichord. En B. Brauchli, A. Galazzo, J. Wardman (Eds.) *De Clavicordio VIII, The clavichord on the iberian peninsula* (pp. 91-95). Magnano, Italy: Musica Antica a Magnano.