

# La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI

JOHN GRIFFITHS

Si en las últimas décadas ha habido un cambio en nuestra concepción de la vihuela, en parte se debe a lo que hemos aprendido de la imprenta musical en España en el siglo XVI. Junto a las muchas novedades sobre vihuelas, vihuelistas y violeros, es la documentación recientemente descubierta sobre la imprenta musical la que afirma de forma incontrovertible que el instrumento gozaba de una divulgación mucho más amplia de lo que se entendía. En efecto, han sido estos descubrimientos documentales los que nos han permitido apreciar la vihuela no solamente como un instrumento cortesano, sino como una constante en las casas de las clases acomodadas urbanas, en manos de poetas, soldados, mercaderes, religiosos y en un sinnúmero de lugares anteriormente no contemplados por los historiadores de la música<sup>1</sup>.

El presente estudio se centra en estos documentos que iluminan la imprenta de libros relacionados con la vihuela, principalmente los contratos entre autores e impresores, pero también en varios escritos referentes a los libreros que hacían llegar el producto a sus consumidores, y en inventarios de bienes de aficionados musicales. En su conjunto, proporcionan una riqueza de información sobre la joven industria tipográfica musical que amplía considerablemente nuestra comprensión de la presencia de la vihuela en la vida cotidiana de la sociedad española de aquel entonces. Contribuyen de forma notable a la imagen moderna de la vihuela como un utensilio común y un instrumento de amplia difusión. Los importantísimos contratos de impresión afirman la magnitud de las tiradas de libros de música instrumental y su amplia divulgación, no solamente en las ciudades donde se editaron, sino por toda España, en otros centros europeos y también en las colonias americanas. El presente estudio contempla el proceso de impresión, desde el momento en que el autor termina la preparación de su manuscrito hasta su salida al mercado. En esta ocasión no pretendemos detenernos en los otros aspectos de la confección de los libros musicales, anteriores y posteriores a su edición, como el proceso de su ideación, la recopilación de materiales, la preparación del manuscrito o la divulgación de los libros después de ser editados<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Véase J. GRIFFITHS: «At Court and at Home with the vihuela de Mano», *Journal of the Lute Society of America* 22 (1989), pp. 1-27.

<sup>2</sup> Véase J. GRIFFITHS: «Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain» en I. Fenlon y T. Knighton (eds.): *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, *De Musica* 11 (Kassel: Edition Reichenberger, 2006), pp. 181-214.

La música en cifras para instrumentos polifónicos fue un invento ingenioso tanto para los estudiosos como para los aficionados y principiantes. Como sistema de notación se destaca por su sencillez y economía, ante todo por ser una notación que se basa en la práctica más que en la teoría, en la descripción gráfica de las posturas y los movimientos de las manos en vez de en la representación del sonido en el espacio y el tiempo. Esta sencillez significaba que cualquier tañedor podría tocar de la cifra, incluso si no tuviera apenas conocimientos musicales. Bajo estas circunstancias, la música publicada en los libros de los vihuelistas cumplía así una diversidad de funciones sociales en cuanto a su uso. La notación en cifras facilitó el acceso a la música más refinada y elegante de su época por parte de personas sin formación musical, ya fueran cortesanos queriendo ostentar un elevado nivel cultural, o individuos de otras capas sociales que quisieran participar en el disfrute de una música anteriormente fuera de su alcance. Dado el número elevado de arreglos de polifonía vocal que contienen los libros, es perfectamente posible que la vihuela representase la manera principal de divulgar la música polifónica. Este fenómeno resalta el papel social de los instrumentos como la vihuela en la divulgación de la música culta<sup>3</sup>. Efectivamente, la polifonía vocal se transmitió en gran medida a través de adaptaciones instrumentales. Al mismo tiempo, la naturaleza de la notación en cifra —*intavolatura* según los italianos— bien sea para vihuela o para otros instrumentos polifónicos, ofreció por primera vez al músico profesional una manera económica y sencilla de escribir en partitura, y convirtió la vihuela y demás instrumentos polifónicos en las herramientas fundamentales del compositor polifónico. En su conjunto, la unión de dos innovaciones, la notación en cifras y la tecnología tipográfica, produjo un «cóctel social» de fuertes repercusiones. La música en cifras amplió enormemente el acceso a música anteriormente limitada a una minoría muy restringida y esencialmente cortesana o eclesíástica. Las acomodadas clases burguesas se convirtieron no solamente en consumidores de música de tradición cortesana, sino también en partícipes en la creación de arte musical de alta categoría. Los efectos de la mezcla se manifiestan también en la diversidad social de los autores de los libros en cifra: músicos, cortesanos, clérigos y aficionados urbanos sin vínculos musicales profesionales. Aunque

---

<sup>3</sup> Véase J. GRIFFITHS: «The transmission of Secular Polyphony in Renaissance Spain: Esteban Daza and Rodrigo de Ceballos», en D. Crawford & G. Wagstaff (eds.): *Encomium Musicae: A Festschrift in Honor of Robert J. Snow*, *Festschrift series*, 17. Nueva York: Pendragon, 2002, pp. 321-340.



es difícil de medir, estos cambios deben ser comparables a la facilitación del acceso a la información que ha brindado Internet en nuestros tiempos.

No era fácil editar un libro de música en España en la época de los vihuelistas. Los impresores se dedicaban principalmente a los aspectos mecánicos de su oficio y participaban poco en la gestión y distribución de libros. En cambio, solía corresponder al propio autor toda una serie de procesos burocráticos y comerciales antes de convertir su manuscrito en un libro impreso. Este proceso empezaba con suplicar al monarca licencia para imprimirlo, justificando la necesidad de su impresión y presentando un argumento para el beneficio que brindaría a sus lectores. Una vez otorgada la licencia, el autor corría con la responsabilidad de organizar la financiación de su obra, contratar a un impresor, supervisar la impresión para asegurar su calidad, gestionar la tasación oficial del libro terminado para fijar el precio de venta y, finalmente, organizar su distribución y venta. Por ser una industria de reciente creación, también faltaban vías establecidas y procesos normalizados, sobre todo en el área musical, que nunca logró establecerse en España de una forma comparable con Italia, Francia o los Países Bajos<sup>4</sup>. El hecho de que en España no se desarrollase una gran industria de imprenta musical se atribuye, en gran medida, a la política administrativa de la corte. El factor determinante fue la centralización gubernamental del proceso de concesión de privilegios. A través de este mecanismo se concedían las licencias para la impresión de libros y el privilegio real que ofrecía protección al autor en cuanto a su propiedad in-

telectual. El resultado inevitable de esta situación fue el de convertir a los autores, obligatoria y automáticamente, en sus propios editores, por la ausencia de otros mecanismos que permitirían traspasar estos derechos a terceros. Este fue el obstáculo insuperable que imposibilitó la creación de una industria editorial. Los impresores seguían siendo artesanos, incapaces de convertirse en editores o empresarios. Por consiguiente, fueron los mismos autores quienes corrían con los riesgos económicos, mientras que los libreros, los intermediarios mercantiles, fueron los que más oportunidad tuvieron de enriquecerse a costa de los demás interesados. Es difícil saber qué otros factores podrían haber influido, pero es evidente que fue la falta de incentivos y oportunidades comerciales lo que explica la baja producción de música impresa en España durante el siglo XVI.

Los nueve libros de música para vihuela e instrumentos de tecla impresos entre 1536 y 1578 constituyen el componente más significativo de toda la producción de la imprenta musical en España durante el siglo XVI, quizás con la excepción de la música contenida en libros litúrgicos<sup>5</sup>. Todos estos libros son bien conocidos y no requieren descripción aquí<sup>6</sup>. La falta de impresores especializados en música implica que la producción de estos libros instrumentales se realizase por impresores generales, en talleres sin experiencia previa en la tipografía musical y todas sus particularidades. En este sentido, es notable que cada uno de los libros de cifra impresos en España en todo el siglo XVI fue el primer experimento musical de su impresor y, en la gran mayoría de los casos, el único. Este parece ser el caso de Francisco Díaz Romano en Valencia, de Joan de Brocar en Alcalá de Henares, de Guillermo Millis en Salamanca<sup>7</sup>, y de Francisco Sánchez en Madrid<sup>8</sup>, respectivamente,

<sup>4</sup> Sobre la imprenta musical en general, véase D. W. KRUMMEL y S. SADIE (eds.): *Music Printing and Publishing*, Londres: Macmillan, 1990; y H. LENNEBERG: *On the Publishing and Dissemination of Music, 1500-1850*, Nueva York: Pendragon, 2003. En cuanto a la imprenta italiana, los siguientes estudios sobre determinados impresores o casas editoriales son fundamentales: R. AGEE: *The Gardano music printing firms, 1569-1611* (Rochester: University of Rochester Press, 1998); J. BERNSTEIN: *Music printing in Renaissance Venice: the Scotto Press, 1539-1572* (Nueva York: Oxford University Press, 1998); J. BERNSTEIN: *Print culture and music in sixteenth-century Venice* (Nueva York: Oxford University Press, 2001); S. BOORMAN: *Ottaviano Petrucci: catalogue raisonné* (Nueva York: Oxford University Press, 2006); S. CUSICK: *Valerio Dorico, Music printer in Sixteenth-Century Rome* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981); M. LEWIS: *Antonio Gardano, Venetian Music Printer 1538-1569: A Descriptive Bibliography and Historical Study* (Nueva York y Londres: Garland Publishing, 1988). Sobre Francia y los Países Bajos, véase D. HEARTZ: *Pierre Attaignant: Royal Printer of Music* (Berkeley: University of California Press, 1969); S. POGUE: *Jacques Moderne: Lyons Music Printer of the Sixteenth Century* (Ginebra: Droz, 1969); H. VANHULST: *Catalogue des éditions de musique publiées a Louvain par Pierre Phalèse et ses fils 1545-78* (Bruselas: Academie Royale de Belgique, 1984); R. L. WEAVER: *Waelrant and Laet: music publishers in Antwerp's golden age*, Detroit monographs in musicology, 15 (Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 1995).

<sup>5</sup> Sobre la impresión de libros religiosos véase E. ROS-FÁBREGAS: «Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI», *Revista de Musicología*, 24 (2001): pp. 39-66; V. BÉCARES: «Aspectos de la producción y distribución del Nuevo Rezado», en I. Fenlon y T. Knighton (eds.): *Early Music Printing and Publishing in The Iberian World*, Kassel: Edition Reichenberger, 2006, pp. 1-22.

<sup>6</sup> Por orden cronológico: L. MILÁN: *El maestro* (Valencia, 1536); L. DE NARVÁEZ: *Los seys libros del Delphin* (Valladolid, 1538); A. MUDARRA: *Tres libros de música* (Sevilla, 1546); E. DE VALDERRÁBANO: *Silva de sirenas* (Valladolid, 1547); D. PISADOR: *Libro de música* (Salamanca, 1552); M. de FUENLLANA: *Orphenica lyra* (Sevilla, 1554); E. DAZA: *El Parnasso* (Valladolid, 1576); más los dos libros para tecla, arpa y vihuela: L. VENEGAS DE HENESTROSA: *Libro de cifra nueva* (Alcalá de Henares, 1557); A. DE CABEZÓN: *Obras de musica*, editado por su hijo Hernando (Madrid, 1578).

<sup>7</sup> Aunque el *Libro de música* de Pisador no especifica el nombre de su impresor, la presencia del emblema de Guillermo Millis en su última página implica su posible participación en el proyecto.

<sup>8</sup> Sobre estos y los demás impresores mencionados aquí,



impresores de los libros de Luis Milán, Luis Venegas de Henestrosa, Diego Pisador y Hernando de Cabezón. Los únicos que volvieron a imprimir música después de realizar libros de cifras para vihuela fueron los impresores sevillanos Martín de Montesdoca, responsable del *Orphenica lyra* de Fuenllana, y Juan de León. Éste, tras imprimir los *Tres libros de música* de Mudarra en 1546 y habiéndose trasladado a Osuna, se hizo cargo del tratado *El arte tripharia* de Juan Bermudo en 1550, y de la colección polifónica de *Villancicos y Canciones... a tres y a quatro* de Juan Vásquez en 1551. Por su parte, Martín de Montesdoca también experimentó con la impresión de notación mensural, produciendo una edición de 750 ejemplares de *Sacrae cantiones, vulgaris motteta* de Francisco Guerrero (en 1555, el año después de terminar *Orphenica lyra*), el único de los once libros musicales de Guerrero impreso en España.

El caso de los Fernández de Córdoba en Valladolid resulta más complicado debido a la falta de conocimientos precisos sobre la identidad de cada miembro de esta dinastía de impresores<sup>9</sup>. No se sabe su parentesco exacto, ni las fechas y los lugares de su actividad, ni el nivel de colaboración entre sí. También es fácil confundirse entre los diferentes impresores del mismo nombre debido a su costumbre de bautizar a sus hijos en repetidas ocasiones con los mismos nombres, especialmente Diego y Francisco<sup>10</sup>. Hay que ser consciente, por ejemplo, de que el Diego Fernández de Córdoba que imprimió *Los seys libros del Delphín de música de cifras* de Narváez en 1538 no es el mismo Diego Fernández de Córdoba que produjo *El Parnasso* para Esteban Daza en 1576, aunque no sabemos si fueron padre e hijo, tío y sobrino, abuelo y nieto, o con otro parentesco menos cercano. Para mayor claridad vamos a referirnos a ellos como Diego (I) y Diego (II). La actividad del mayor

véase J. DELGADO CASADO: *Diccionario de impresores españoles (siglos xv-xvii)*, 2 vols., Madrid: Arco Libros, 1996; L. RUIZ FIDALGO: *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid: Arco Libros, 1994; K. WAGNER: *Martín de Montesdoca y su prensa: contribución al estudio de la imprenta y bibliografía sevillana del siglo xvi*, Sevilla: Universidad, 1982.

<sup>9</sup> La historia de la imprenta de los Fernández de Córdoba en Valladolid durante casi un siglo no se ha aclarado completamente todavía. El fundador parece ser Diego Fernández de Córdoba (activo a partir de 1535). Su relación familiar y profesional con Francisco Fernández de Córdoba (activo entre 1541 y 1570) todavía no ha sido establecida. Sucesor de éste fue el segundo Diego Fernández de Córdoba (activo entre 1578 y 1603), seguido por sus herederos (1603-1609) y después su hijo, el segundo Francisco Fernández de Córdoba (activo entre 1600 y 1621) y finalmente por su viuda (1621-1629). Véase J. DELGADO CASADO: *Diccionario de impresores españoles...*, vol. 1, pp. 219-232.

<sup>10</sup> El estudio que mejor relaciona la actividad de los Fernández de Córdoba con los libros de vihuela es A. CORONA-ALCALDE: «The Fernández de Córdoba Printers and the Vihuela Books from Valladolid», *LSA Quarterly*, 40, n.º 2 (mayo de 2005): pp. 20-30.

de ellos oscila entre documentos breves como una *Bula* del papa Paolo III (1536) o su edición en castellano de *El Decamerón* de Boccaccio (Valladolid, 1539) hasta el *Summa de varones ilustres* de Juan Sedeño (Valladolid, 1551). El siguiente en la cronología, Francisco Fernández de Córdoba imprime libros entre, al menos, 1545 y 1565. Aparte de *Silva de sirenas* de Valderrábano (Valladolid, 1547) y el *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María (Valladolid, 1565), los libros realizados por este impresor incluyen libros técnicos sobre navegación y diversas materias comerciales, legales, y lingüísticas<sup>11</sup>. De forma parecida, aparte de *El Parnasso* de Esteban Daza, la producción de Diego Fernández de Córdoba (II) durante las últimas tres décadas del siglo incluye los tratados musicales de Martín de Tapia y Francisco Montanos, tanto como libros sobre historia, derecho, medidas, farmacéuticos, y literatura<sup>12</sup>.

Una de las preguntas que surge naturalmente al contemplar las escasas fuentes españolas de música en cifra, y la ausencia casi completa de manuscritos anteriores a los libros impresos, se refiere al desarrollo de los sistemas de notación y los modelos empleados por los impresores. La notación empleada en los libros de vihuela es notablemente uniforme. El variante más evidente es el sistema empleado únicamente por Milán en *El maestro* en el que las cuerdas del instrumento están representadas de forma inversa a la empleada por los demás autores, según el uso napolitano y francés, y con símbolos rítmicos encima de cada nota o acorde en el hexagrama, en vez de la práctica de los demás autores de señalar nada más que los cambios de un signo rítmico a otro. Todos los autores menos Mudarra emplean una cifra «2» en forma de «Z», otro detalle que los distingue inmediatamente de las *intavolaturas* italianas con las cuales comparten sus principios fundamentales. Algunos autores —Milán, Narváez, Valderrábano, Pisador y Fuenllana— emplean cifras coloradas para indicar voces a cantar, mientras Mudarra y Daza emplean puntillos al lado de las cifras correspondientes, para evitar la

<sup>11</sup> Pedro DE MEDINA: *Arte de Navegar* (Valladolid, 1545); Cristóbal DE VILLALÓN: *Provechoso Tratado de cambios y contrataciones de mercaderes y reprouacion de usura* (Valladolid, 1546); Fray Domingo DE SANTO THOMÁS: *Grammática o Arte de la lengua general de los indios del Reyno del Perú* (Valladolid, 1560); Gabriel DE ALVARADO Y MONTEROSO: *Pratica ciuil y criminal e instruction de scriuanos* (Valladolid, 1563).

<sup>12</sup> Martín DE TAPIA: *Vergel de Musica spiritual speculativa y activa* (Burgo de Osma, 1570); Francisco DE MONTANOS: *Arte de Musica theorica y pratica* (Valladolid, 1592). Sobre otros temas: Juan DE ARFE DE VILLAFANE: *Quilatador de la plata oro y piedras* (Valladolid, 1572); Alonso DE JUBERA: *Dechado y reformation de todas las medicinas compuestas usuales* (Valladolid, 1578); Gregorio LÓPEZ DE TOVAR: *Repertorio de las leyes y glosas de las Partidas y concordancias de los derechos civil y canónico del Reino* (Valladolid 1587); Gregorio LÓPEZ MADERA: *Excelencias de la monarchia y reyno de España* (Valladolid, 1597).



necesidad de una segunda impresión en color. Narváez, Mudarra y Valderrábano también adaptan claves o signos de congruencia de la notación polifónica —canto de órgano— para indicar el *tempo* de sus obras, y Mudarra emplea un circunflejo encima de determinadas cifras para indicar que el intérprete mantenga el dedo para aumentar la duración de esas notas.

Por su semejanza visual, el sistema de cifra para instrumentos de tecla inventado o codificado por Venegas de Henestrosa parece derivarse de la notación para vihuela, aunque por la manera de mantener la separación de las voces también hay un paralelismo con la *Tablatur* alemana para instrumentos de tecla que se desarrolló durante el último tercio del siglo xv<sup>13</sup>. Como reza el título del *Libro de cifra nueva* y como se expone en su prólogo, Venegas tenía la esperanza de que su nuevo formato eficaz y práctico también sirviera a los arpistas y vihuelistas, convirtiéndose en una notación instrumental universal. A pesar de sus esperanzas, y aunque su notación mantuviera la independencia de las voces polifónicas, no logró suplantar la forma de cifra ya bien establecida para los instrumentos de cuerda pulsada. Lo que se ganaba en claridad polifónica se perdía en la aplicación directa a la vihuela, ya que la cifra de vihuela fue concebida desde el principio como una representación gráfica de las posturas de la mano izquierda<sup>14</sup>. Entre otros factores que probablemente limitaron la aceptación de la nueva notación de Venegas por parte de vihuelistas y laudistas, hay que reconocer que ya había una proliferación por toda Europa de ediciones impresas de música en cifra para laúd. Venegas, consciente de la escasez de ediciones para tecla y de la abundancia de música para laúd editada sobre todo durante la década de los cuarenta, explica que:

Atento a los muchos y eminentes músicos que ay de vihuela, así extranjeros como Españoles de diferentes aires y maneras de tañer, me pareció que sería bien abrir a los músicos de tecla y arpa la puerta de toda la música de vihuela que hay impresa de cifra en esta declaración.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> La notación empleada en Gonzalo DE BAENA: *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger* (Lisboa, 1540), por ser una variante del sistema usado por Venegas, nos haría pensar que su nuevo sistema fuera más una codificación de una práctica ya existente entre músicos ibéricos que una invención completamente nueva. Sobre el libro de Baena, véase T. KNIGHTON: «A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena's *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, Lisboa 1540): a preliminary report», *Plainsong and Medieval Music*, 5 (1996): pp. 81-112.

<sup>14</sup> Para mayor información, véase J. GRIFFITHS: «Venegas, Cabezón y las obras 'para tecla, harpa y vihuela'», en Luisa Morales (ed.): *Cinco siglos de música de tecla española -Five Centuries of Spanish Keyboard Music-*, Garrucha: Asociación Cultural Leal, 2007, pp. 153-168.

<sup>15</sup> Venegas DE HENESTROSA: *Libro de cifra nueva*, fol. 9v, citado en H. Anglés: *La música en la corte de Carlos V con la transcripción del «Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela»*

Su propósito, entonces, no era principalmente el de convencer a los vihuelistas para adoptar la nueva notación que había inventado, sino el de ofrecer a los organistas e intérpretes de otros instrumentos de tecla una manera de acceder rápidamente y directamente al gran repertorio laudístico, de otro modo fuera de su alcance. Las fantasías que incluye de autores como Francesco da Milano, Narváez, Mudarra y Valderrábano sirven para ejemplificar la calidad de la música de estos instrumentistas y la facilidad con que se adaptan para tecla<sup>16</sup>. Visto de esta manera, la ausencia de obras originalmente concebidas para «harpa y vihuela» entre las *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, editado en Madrid veintiún años más tarde, parecería contradictoria si no supiéramos del uso como modelo del libro de Venegas por parte de Hernando de Cabezón y su impresor<sup>17</sup>.

Obviamente, los sistemas de notación ya existentes suelen ser los modelos que se adaptan para la creación de sistemas nuevos. La versión de cifras para tecla que elabora Cabezón es poco más que una versión más precisa y refinada de la *cifra nueva* de Venegas. Sobre todo, refleja el beneficio de veinte años de uso y experiencia, y es uno de los pocos casos en el que el contrato entre autor e impresor aclara sin lugar a dudas que uno sirvió como modelo para el otro. Se ve que Cabezón retiene los principios fundamentales del sistema de Venegas, pero añade los símbolos rítmicos de los que carece el libro pionero, y el autor especifica al impresor varios cambios en el diseño tipográfico que requería para mejorar la lectura. En cumplimiento del contrato entre Cabezón y Francisco Sánchez, el impresor fue requerido a firmar un ejemplar del *Libro de cifra nueva* para indicar que lo había visto y así entendía, por ejemplo, la especificación en el contrato de que:

los números y letra de los dichos libros han de ser del tamaño, suerte y forma de la en que está impreso un libro de Henestrosa de tecla y vihuela impreso en Alcalá, que queda en poder del dicho Hernando de Cabezón firmado del dicho Francisco Sánchez.<sup>18</sup>

(*Alcalá de Henares, 1557*) compilado por Luys Venegas de Henestrosa, Monumentos de la Música Española 2, Barcelona: CSIC, 1944, reimp. 1965, vol. 1, p. 161.

<sup>16</sup> Véase John WARD: «The Editorial Methods of Venegas de Henestrosa», *Musica Disciplina*, 6 (1952): pp. 105-113.

<sup>17</sup> En nuestro reciente estudio sobre estos libros, mantenemos que la retención de la frase «para tecla, arpa y vihuela» por parte de Hernando de Cabezón se debe a su deseo de emular el libro de Venegas y de captar la atención del mismo sector del mercado. Es posible que tampoco supiera de la procedencia de las obras de vihuela editadas por Venegas. Véase J. GRIFFITHS: «Venegas, Cabezón y las obras 'para tecla, harpa y vihuela'»...

<sup>18</sup> Todas las citas de este contrato proceden del artículo de C. PÉREZ PASTOR: «Escrituras de concierto para imprimir libros», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3ª época, 1 (1897): pp. 363-371.



De forma parecida, la notación del propio Venegas debería proceder de sistemas anteriores, o de una serie de notaciones relacionadas, entre ellas la que empleó Gonzalo de Baena en 1540. Si intentamos buscar modelos parecidos para los libros de vihuela, el hilo es más difícil de seguir, sobre todo en cuanto a los primeros intentos. Los posibles modelos serían libros anteriormente publicados —en este caso tendrían que ser italianos— o manuscritos ahora desconocidos, incluso en formatos establecidos por los propios autores de los nuevos impresos. Hasta el momento, no hemos localizado ningún libro o manuscrito musical que pudiera ser un posible modelo para Luis Milán o su impresor para la confección de *El maestro*. En cambio, *Los seys libros del Delphín* editado dos años después, en 1538, por Luis de Narváez, muestra una clara influencia italiana en su tipografía y diseño, notablemente de la antología intitulada *Intabolatura de Leuto de diversi Autori*, editada por Giovanni Antonio Casteliono en Milán en 1536. Suponiendo, como propone Ruiz, que Narváez hubiera viajado a Italia ese mismo año en el séquito de Francisco de los Cobos, fácilmente podría haber regresado a España con el ejemplar que luego serviría a Diego Fernández de Córdoba (I) para diseñar el libro del *Delphín*. Los dos libros comparten varias características que apoyan esta hipótesis, específicamente el formato apaisado en octavo, el empleo de figuras rítmicas mensurales (en vez del sistema italiano basado en las plicas de las notas), el hecho de no reiterar las figuras rítmicas hasta el próximo cambio de valor, y la producción de la *intabolatura* en dos impresiones con las cifras superpuestas encima de las pautas. En los libros españoles posteriores, es más fácil observar la influencia de sus antecesores españoles en el diseño tipográfico y formatos de paginación. Juan de León emula el formato del libro de Narváez para los *Tres libros de música* de Mudarra, pero con tipos que permiten una sola impresión. En 1547, para la impresión de *Silva de sirenas* de Valderrábano, Francisco Fernández de Córdoba sigue en términos generales el estilo de cifra empleado en el libro de Narváez, pero cambia el formato de la página y emplea nuevos tipos que combinan las cifras y el hexagrama. Este libro es el primero en Europa en editar música para cuerda pulsada en formato grande, en cuarto —pero notablemente más grande que *El maestro* de Milán— y ofrece la novedad de invertir las páginas para la segunda vihuela en las obras para dos instrumentos<sup>19</sup>. Cinco años más tarde, los tipos fundidos para este libro fueron utilizados por Pisador, y en 1576 para *El Parnasso* de Esteban Daza. Este último libro para vihuela se basa en el formato de *Los seys libros del Delphín* de Narváez, apropiando no solamente el formato sino también reciclando hasta el texto de su prólogo.

<sup>19</sup> VALDERRÁBANO: *Silva de sirenas*, Libro quinto, fol. 63-72.

## Licencias

Para trazar el proceso de la impresión de los libros para vihuela e instrumentos de tecla, volvemos a las licencias de impresión. Concedidas a los autores por el rey, estos documentos atestiguan la legitimidad del libro y reconocen su contenido como algo beneficioso para sus súbditos. También conceden privilegio y protección al autor en cuanto a su propiedad intelectual, de forma equivalente a los modernos derechos de autor, y especifican las sanciones y penas aplicables a los que cometieran infracciones. Aunque la concesión de privilegio fue practicada casi desde los comienzos de la imprenta en España en el siglo xv, no sería hasta 1558 que se hizo obligatorio imprimir la licencia dentro del libro a que se refería. Entre los libros que aquí nos interesan, solamente los de Milán, Narváez y Mudarra no incluyen su licencia: todos a partir del *Silva de sirenas* de Valderrábano (1547) la reproducen en sus páginas preliminares. Sobrevive la licencia que corresponde al *Delphín* de Narváez, otorgada por Carlos V el 18 de mayo de 1537 y sacada a la luz por Juan Ruiz Jiménez en 1993<sup>20</sup>. Las condiciones especificadas son típicas: se concede privilegio durante diez años en todo el reino, con sanciones para ediciones ilegales que comprendían la confiscación de la tirada, junto con los aparatos y maquinaria de impresión, más una multa:

...Por ende por la presente vos doy licencia y facultad y mando que por tiempo y espacio de diez años que se cuenten desde el día de la fecha desta nuestra Cédula en adelante vos y las personas que tuvieran vuestro poder y no otras algunas podáis y puedan imprimir e impriman en estos nuestros reinos de la Corona de Castilla las dichas obras de canto de órgano y vihuela así las que vos habéis compuesto como las que habéis corregido y copilado de los dichos otros autores so pena que cualquier persona o personas que sin tener para ello vuestro poder durante el tiempo de los dichos diez años lo imprimieren o hicieren imprimir y vender en estos nuestros reinos o traer a vender de fuera dellos pierdan la impresión que hicieren y los moldes y aparejos con que la hicieren e los libros que de las dichas obras imprimieren siendo impresos y hechos durante el dicho tiempo y incurran cada uno dellos en pena de diez mil maravedíes cada ves que lo contrario hicieren la cual dicha pena mando que sea repartida en esta manera: la tercia parte para el Juez que lo sentenciare y la otra tercia parte para nuestra Cámara y la otra tercia parte para la persona que lo acusare.<sup>21</sup>

Cuatro décadas más tarde, cuando Esteban Daza publicó *El Parnasso*, las condiciones eran básicamente iguales. El privilegio se extendía durante diez años en todo el reino, pero la multa se había incrementado cinco veces, hasta 50.000 maravedíes, sin duda debido

<sup>20</sup> Este documento está estudiado a fondo en J. RUIZ JIMÉNEZ: «Insights into Luis de Narváez and music publishing in 16th-century Spain», *Journal of the Lute Society of America*, 26 (1993): pp. 1-12.

<sup>21</sup> Archivo General de Simancas, Cámara de Castilla, Libro de Cédulas n° 99, fol. 74-75, reimp. en J. RUIZ JIMÉNEZ: «Insights into Luis de Narváez»..., p. 4.



en parte a la inflación de los precios<sup>22</sup>. Una multa de este importe representaría algo parecido a dos años de sueldo de un cantor eclesiástico profesional de la época. El cambio más significativo es que ahora no se paga al juez toda la multa, sino la mitad al autor, a modo de indemnización.

Para solicitar la licencia, el autor era requerido, en primera instancia, a entregar un ejemplar del libro en manuscrito para la aprobación del Consejo Real. Refiriéndonos nuevamente al libro de Daza, la licencia indica que el libro había sido visto y aprobado, debido a su cumplimiento con la ley:

Lo cual visto por los del nuestro Consejo, por cuanto en el dicho libro se hizo la diligencia que la pragmática por nos ahora nuevamente sobre ello fecha dispone, fue acordado que debíamos mandar dar esta nuestra Cédula en la dicha razón, y tuve lo por bien, por la cual vos damos licencia para que vos o la persona que para ello vuestro poder hubiere, y no otra persona alguna, podáis hacer imprimir y vender el dicho libro...<sup>23</sup>

Las licencias también solían especificar las condiciones para futuras reimpressiones. Según la normativa de la época, la licencia concedida para *El Parnasso* también especifica que sería necesario enviar el manuscrito original «rubricada cada plana, y firmado al fin del de Alonso de Vallejo nuestro Escribano de Cámara» junto con un ejemplar de la nueva impresión, aunque no tenemos noticias de ningún libro de música de esta época que alcanzase una segunda edición en España.

La protección legal a través de las licencias, evidentemente, no era solamente una formalidad legal, sino una necesidad. A pesar de la reciente creación de la imprenta, uno de los primeros casos de piratería musical en España se encuentra en torno a la vihuela, con ejemplares fraudulentos de *Orphenica lyra* de Fuenllana en circulación en enero de 1555, solamente tres meses después de su publicación. El pirata parece haber sido el impresor Martín de Montedoca, y el 14 de enero de 1555 Fuenllana autorizó a su criado Juan Ruiz ante el notario Mateo de Almonacid «para que venda su Libro de música para vihuela y recoja los ejemplares de una edición fraudulenta haciendo cumplir lo establecido en el privilegio de impresión que posee» y «si son por mi mandado impresos o de estampa por ellos hecha»<sup>24</sup>. El estudio pormenorizado de Klaus Wagner sobre los ejemplares conservados los divide en dos grupos a base de variantes en su imprenta y argumenta que una de estas versiones pueda ser la fraudulenta. Las variantes se encuentran exclusivamente en la portada y en el texto

preliminar: toda la parte musical es idéntica, incluso los errores y correcciones manuales.

## Contratos

Sobreviven contratos de impresión para cuatro de los diez libros que ahora nos interesan: las *Obras* de Cabezón (1578), el *Arte de tañer fantasía* de Santa María (1565), y los libros de vihuela de Fuenllana y Daza, editados en 1554 y 1576<sup>25</sup>. Concuerdan en demostrar que los mismos autores desempeñaron un papel importante en el proceso de impresión de sus libros, y establecen que los libros instrumentales se imprimían en tiradas grandes en relación con las normas de la época. Los contratos obligan a la vigilancia de los autores en cuanto a la calidad y fidelidad de los libros y aclaran la dimensión económica de la imprenta musical.

Las ediciones oscilan entre 1.000 ejemplares en el caso de *Orphenica lyra*, 1.225 ejemplares de las *Obras* de Cabezón —incluso 25 ejemplares de lujo en papel especial— y 1.500 ejemplares de *El Parnasso* de Daza y el tratado de Santa María. Con pocas excepciones, notablemente libros litúrgicos, estas tiradas son dos o tres veces la norma española de la época<sup>26</sup>. De las pocas ediciones de música polifónica de que se tiene conocimiento, la tirada de las *Sacrae cantiones* (1555) de Guerrero se limitó a 750 ejemplares, y las ediciones italianas de polifonía española producidas predominantemente para un mercado doméstico fueron normalmente inferiores a esta cifra<sup>27</sup>. En Roma, Dorico solamente imprimió 525 ejemplares del *Missarum liber secundus* (1544) de Morales, siendo comprados 250 de ellos por los libreros Antonio de Salamanca y Giovanni della Gatta, supuestamente para venta en España, y el mis-

<sup>25</sup> El contrato que corresponde a las *Obras* de Cabezón está reproducido en PÉREZ PASTOR: «Escrituras de concierto»...; los que corresponden respectivamente al *Arte de tañer fantasía* de Santa María, *Orphenica lyra* de Fuenllana y a *El Parnasso* de Daza están en J. GRIFFITHS y W. E. HULTBERG: «Santa Maria and the Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain», en Maria Fernanda Cidrais Rodrigues et al. (eds.): *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 345-360; WAGNER: *Martín de Montedoca...*, pp. 110-111; y GRIFFITHS: «The Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain», *Revista de Musicología*, 16 (1993): pp. 3309-3321.

<sup>26</sup> WAGNER: *Martín de Montedoca...*, p. 18, indica «que hasta la fecha se ha tenido muy poco en cuenta la realidad del volumen de las tiradas que sólo en contadas ocasiones sobrepasa los mil ejemplares, siendo habitual las de 300, 500 o 750 copias», aunque presenta como excepción la edición sevillana de Pedro de Luján (1554) de mil ejemplares de *Las Trescientas* de Juan de Mena.

<sup>27</sup> C. J. GOSÁLVEZ LARA: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995, p. 25.

<sup>22</sup> El precio de la moneda casi se duplicó durante este periodo. Véase B. BENASSAR: *Valladolid au siècle d'or*, París: Mouton & Cie, 1967, pp. 279-280.

<sup>23</sup> DAZA: *El Parnasso*, fol. [1v]

<sup>24</sup> WAGNER: *Martín de Montedoca...*, p. 112.



mo Morales se empeñó con la venta de la otra mitad<sup>28</sup>. A finales del siglo, los *Missae, Magnificat, psalmi, motecti* (1600) de Victoria fue editado en una tirada más pequeña, de 200 ejemplares<sup>29</sup>. En cambio, las grandes tiradas de las ediciones de música instrumental subrayan las expectativas de sus autores de una circulación amplia, sobre todo visto en términos demográficos: Valladolid y Sevilla tenían, respectivamente, 8.000 y 20.000 vecinos aproximadamente, quizás entre 25.000 y 80.000 habitantes<sup>30</sup>. En este contexto, es difícil imaginar que el destino de estas ediciones fuera solamente el mercado local, pudiendo intuirse de la evidencia fragmentada que estos libros se editaban con vistas a mercados nacionales e internacionales europeos, tanto como a las colonias americanas.

Según los contratos, al autor le correspondía la responsabilidad de vigilar la impresión, inspeccionar cada nuevo pliego en cuanto salía de las prensas y así mantener el control de calidad. Los requisitos de que el autor presentara su manuscrito al impresor limpio y sin errores, que estuviese presente para la impresión, y que firmara cada pliego para mostrar su acuerdo con su calidad nos indican que los impresores no querían ejercer responsabilidades editoriales sobre sus productos y por consiguiente podemos considerar los textos musicales como fiables *Urtexts*, libres de intervención editorial extraña. Estas circunstancias marcan una diferencia entre impresores españoles y editores extranjeros como Petrucci en Venecia o Attaignant en París que eran, en vez de los autores, los que mantenían el privilegio para los libros que editaban y asumían el control editorial de sus publicaciones<sup>31</sup>.

Sabemos poco del proceso de negociación entre autores e impresores antes de firmar los contratos. Los documentos mismos nos indican que las áreas principales que precisaban su concierto eran los costes, la calidad de la impresión y el tiempo que tardaría el trabajo. La única evidencia que tenemos de este proceso se refiere a la impresión de *Orphenica lyra* de Fuenllana. Evidentemente, antes de firmar el concierto, Martín de

Montesdoca había hecho una prueba, tanto para resolver los problemas técnicos como para satisfacer al autor del formato y calidad de lo que le iba a imprimir. El pasaje siguiente del contrato se refiere a esta prueba, a cuestiones de calidad identificadas a través de la prueba, y a la ayuda prestada en las negociaciones por Juan de Salazar, médico, suegro y mecenas del ciego vihuelista:

Y que la dicha impresión deste dicho libro y volúmenes susodichos sea conforme a la letra y cifra de una proba, que os tengo dada y, reparando el compás, que vaya más parejo y las pautas que vayan derechas e con todos los demás reparos que en bondad de la dicha impresión se pudieren hacer, a vista y contento del dicho Miguel de Fuenllana o de quien pusiere de su parte; y que si la cifra, y letra y pautas o otra cualquier cosa tocante al dicho libro no fuere tal que le contente, que sea obligado yo, el dicho Martín de Montesdoca, a tornar a hacer a mi costa, y hasta tanto que esté de dar y recibir a vista de quien lo entienda, puesto por el dicho Miguel de Fuenllana o por vos el dicho licenciado Juan de Salazar

Claramente, la prueba ofrecida por Montesdoca fue de una calidad inferior a las expectativas de sus clientes. Sus críticas se refieren explícitamente a la necesidad de que «el compás» —es decir, las figuras rítmicas— «... vaya más parejo y las pautas... vayan derechas», en ambos casos cuestiones técnicas que se refieren no a la claridad de la tipografía, sino a la imprecisión de la alineación de los tipos rítmicos y a problemas relacionados con la orientación vertical y horizontal de la música en la página. Quizás este problema no iba a ser fácil de resolver, debido al diseño o fabricación de los tipos, lo que requería gastos adicionales para corregir la falta. Esto explicaría el pago adicional de veintidós ducados «para ayuda de costas demás de los dichos dos maravedíes de cada pliego», la fórmula empleada por Montesdoca para calcular los costes de la impresión. Si no gastos reales, los veintidós ducados suplementarios podrían representar, como propone Wagner, un tipo de incentivo para asegurar que el impresor lograra la calidad deseada por sus clientes<sup>32</sup>. En cualquier caso, Montesdoca no resolvió el problema técnico totalmente y la alineación de la música en la página se destaca como el defecto técnico más notable del libro<sup>33</sup>.

El contrato para las *Obras* de Cabezón trata solamente de forma indirecta de cuestiones de control de calidad. No quiere esto decir que a Hernando de Cabezón no le preocupase tanto como a Fuenllana, más bien que las circunstancias eran diferentes. Cabezón ya tenía el *Libro de cifra nueva* de Venegas como modelo, lo había mostrado a Francisco Sánchez, y lo consideraba tan importante en todo el proceso de negociación y concierto que obligó al impresor a firmar su ejemplar en reconocimiento del hecho. La siguiente cláusula del contrato muestra claramente que éste fue el modelo

<sup>28</sup> CUSICK: *Valerio Dorico...*, pp. 297-301.

<sup>29</sup> El contrato está reproducido en VICTORIA: *Opera Omnia*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902-1913, vol. 8, lxxv. Véase también J. BERNSTEIN: «Financial Arrangements and the Role of the Printer and Composer in Sixteenth-Century Italian Music Printing», *Acta Musicologica*, 63 (1991): pp. 39-56, nota 67.

<sup>30</sup> BENASSAR: *Valladolid au siècle d'or...*, p. 166, emplea un coeficiente de cuatro para calcular el número aproximado de habitantes, ya que los documentos suelen limitarse al número de vecinos (los que pagaban impuestos). También indica que había 2.400 estudiantes matriculados en la Universidad de Valladolid durante el año académico de 1584-1585 (p. 358) y que el número total de libros editados en Valladolid durante el periodo 1481-1600 asciende a 352 (p. 516).

<sup>31</sup> Véase BOORMAN: *Ottaviano Petrucci...* y HEARTZ: *Pierre Attaignant...*

<sup>32</sup> WAGNER: *Martín de Montesdoca...*, p. 36.

<sup>33</sup> Véase el ejemplo 7.



para el nuevo libro. Especifica que «los números y letra de los dichos libros han de ser del tamaño, suerte y forma de la en que está impreso un libro de Hinestrossa de tecla y vihuela impreso en Alcalá, que queda en poder del dicho Hernando de Cabezón firmado del dicho Francisco Sánchez»<sup>34</sup>. Cabezón, entonces, no fue obligado específicamente a revisar las pruebas, sino que le correspondía al impresor «tener muy particular cuenta y cuidado de que, como dicho es, la impresión se haga conforme al dicho original» y de que «todos los dichos libros han de ir impresos a plana y renglón con el dicho original sin remitir ni pasar cosa alguna de una plana a la otra»<sup>35</sup>.

Los contratos de Fernández de Córdoba establecen la responsabilidad con una precisión más legalista. El siguiente pasaje del concierto entre Diego Fernández de Córdoba y Esteban Daza estipula la responsabilidad del autor de entregar su manuscrito corregido, de revisar las pruebas pliego por pliego durante la impresión, y de asumir la responsabilidad de pagar para correcciones no ocasionadas por el impresor<sup>36</sup>.

... el dicho Esteban Daza le ha de dar el original correcto de la dicha cifra y que las pruebas que le diere firmados de su nombre esté obligado a dárselas correctas y el dicho Diego Fernández de Córdoba esté obligado a dárselas conforme a la muestra que el dicho Esteban Daza le diere firmado de su nombre que se entiende que ninguna enmienda o falta de punto o letra que saliere falta en los dichos libros y impresión no sea obligado el dicho Diego Fernández a pagarle y ha de ser a cargo del dicho Esteban Daza.

En caso de negligencia en la impresión o montaje del libro, u otro tipo de defecto técnico, el impresor reconoce sus obligaciones de rectificación:

... y si impresos los dichos libros y no estuvieren bien impresos y acabados por la orden que dicha es, todo lo que estuviere mal hecho lo tornará luego hacer a su costa y no lo cumpliendo consiente e quiere que lo torne hacer a su costa y todo lo que costare se lo pagará...

Para asegurar la vigilancia del autor, sobre todo porque no residía habitualmente en Valladolid, Tomás de Santa María «residente en el monasterio de Santo Domingo en la ciudad de Guadalajara» tuvo que pasar el tiempo que duró la impresión en Valladolid<sup>37</sup>:

Primeramente el dicho fray Tomás de Santa María se obligó de entregar al dicho Francisco Fernández de Córdoba el registro del dicho libro para el tiempo que se hubiere de imprimir bueno e corregido sin faltar cosa alguna y a de asistir a la impresión y lo a de corregir sin que el dicho Francisco

Fernández de Córdoba sea obligado a corregirlo y que si por culpa de no estar bien corregido se perdieren algún pliego o forma sea cuenta de lo pagar de el dicho padre fray Tomás de Santa María mostrando la prueba señalada de su mano.

## Producción

Una vez firmado el contrato y entregado el manuscrito, un autor no tenía por qué estar en contacto con el impresor hasta que las primeras pruebas estaban listas para corregir. La excepción a esta norma, entre los libros que nos interesan aquí, es el *Libro de música* de Diego Pisador que, según su colofón, se imprimió en la casa de su autor, aunque actualmente se cree que no fue impreso por el propio Pisador, sino por el impresor Guillermo Millis cuyo emblema figura debajo del colofón en la última página del libro. Ruiz Fidalgo propone como más probable que solamente ensamblaron las formas en la casa de Pisador, ya que habría sido una operación demasiado complicada montar todo un taller para imprimir un solo libro. El experto en la imprenta salmantina propone como más probable que Millis llevara las formas a imprimir en un taller establecido como el de su recién difunto colaborador, Pedro de Castro. Millis había mantenido una relación profesional cercana con Castro hasta la muerte de éste en 1550 y no cree imposible que su viuda le hubiera permitido volver a abrir su taller para este trabajo específico<sup>38</sup>.

Mientras Pisador tuvo que seguir trabajando en la impresión de su libro, posiblemente como ayudante de Millis, en el caso de otros autores, la parte principal de su trabajo terminaba al contratar a un impresor. Para los impresores, por otro lado, este era el momento de comienzo de su trabajo: hacía falta comprar el papel, obtener o fundir los tipos que no poseían, y realizar o encargar los grabados técnicos o decorativos que hacían falta. Los autores generalmente no tenían por qué participar en el proceso hasta que salieran las primeras pruebas. Para lograr una aproximación del tiempo que hacía falta para la realización de estos trabajos, podemos comparar las fechas en que se otorgaban las licencias de impresión con las de los contratos y las de los colofones al final de cada libro, que indican la fecha en la que el trabajo se acabó. De los libros que aquí nos interesan, es el *Silva de sirenas* de Enríquez de Valderrábano el que se realizó con mayor rapidez. Solamente ochenta y tres días separan la concesión de licencia para su impresión, el 6 de mayo de 1547, y el fin de su impresión, el siguiente 28 de julio. *Silva de sirenas* es uno de los libros de vihuela más grandes, no solamente por su tamaño cuarto, sino también por su foliación de 103 folios de cifras más varios de material preliminar. Al otro extremo, el *Libro de música* de Pisador es de dimensiones parecidas, pero transcurrieron

<sup>34</sup> PÉREZ PASTOR: «Escrituras de concierto»..., p. 366.

<sup>35</sup> PÉREZ PASTOR: «Escrituras de concierto»..., p. 365.

<sup>36</sup> Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Protocolos, leg. 562, fols 173-75, transcrito en GRIFFITHS: «The Printing of Instrumental Music»...

<sup>37</sup> Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Protocolos, leg. 278, fols 376-377v, transcrito en GRIFFITHS y HULTBERG: «Santa Maria and the Printing of Instrumental Music»...

<sup>38</sup> RUIZ FIDALGO: *La imprenta en Salamanca...*, vol. 1, pp. 73-75.



unos dos años entre la concesión de la licencia, el 28 de mayo de 1550, y el fin de la obra, en algún momento del «año del nacimiento de nuestro redemptor Iesu Christo, De mil & quinientos y cinquenta y dos Años», según reza el colofón. Aunque esta imprecisión inusual no nos permite calcularlo con exactitud, su impresión podría haber durado entre diecinueve y treinta y un meses. Quizás este periodo más largo se debe a las circunstancias particulares de la impresión doméstica de este libro, ya que un año y medio suele ser un plazo más representativo. Este es el caso de *Los seys libros del Delphín* de Narváez, para el que fue otorgado licencia el 18 de mayo de 1537 y terminado de imprimir el 30 de octubre de 1538, y de *Orphenica lyra* de Fuenllana, terminado el dos de octubre de 1554, diecisiete meses después de la concesión de su licencia, el dos de agosto del año anterior. *El Parnasso* de Daza tardó algo menos, pues sólo algo más de nueve meses separan la fecha de la licencia, el 28 de junio de 1575, y la del colofón, el 12 de abril de 1576. Aunque no se conserva el documento de privilegio para *El maestro* de Milán, la discrepancia entre la fecha de 1535 en su portada y la fecha de su colofón, el 4 de diciembre de 1536, también supone un periodo similar para su impresión. Estos cálculos, no obstante, deben entenderse más bien como el tiempo requerido para preparar la impresión, que como el tiempo de la impresión misma, ya que hay que tener en cuenta otros factores, desde la compra de papel hasta la financiación de la edición.

Los contratos localizados permiten calcular el tiempo requerido para la impresión de los libros con más precisión aun. *El Parnasso* se imprimió dentro del plazo de tres meses, pues la firma del contrato se produjo el 13 de enero y la finalización de la impresión el 12 de abril de 1576, un tiempo más comparable con *Silva de sirenas*. En el caso de Daza, Diego Fernández de Córdoba:

...obligó su persona y bienes muebles y raíces derechos y acciones habidos y por haber que para principio de la cuaresma primero de este dicho año comenzará a imprimir los dichos libros bien impresos y ha de echar muy buen papel grueso numerado bueno y no alzará la mano de la dicha impresión hasta lo acabar y lo dará hecho y acabado para mediada cuaresma ocho días más o menos sin poner en ello excusa ni inconveniente alguno.

Martín de Montedoca se comprometió de forma parecida a:

los comenzar a hacer desde hoy día de la fecha desta carta y de no alzar la mano dello ni entremeter ni entender en otra ninguna obra que lo impida, hasta ser acabados de imprimir los dichos mil volúmenes del dicho libro de música, y de vos los dar todos impresos en fin del mes de julio deste año de la fecha desta carta y antes, si antes los pudiere acabar.

En realidad, Montedoca no terminó *Orphenica lyra* hasta dos meses después de la fecha concertada, seis meses después de firmar el contrato el 29 de marzo de 1554. Aunque este periodo sea el doble del tiempo

que necesitó Diego Fernández de Córdoba para *El Parnasso*, el libro de Fuenllana tiene una extensión de más del doble. Para libros de mayores proporciones, o los que presentaban nuevos problemas técnicos para la imprenta, el tiempo de impresión parece dilatarse. Hernando de Cabezón firmó el contrato para su libro el 29 de mayo de 1576, pero el libro tardó más de dos años y no fue acabado hasta el 2 de agosto de 1578, la fecha de su tasación. El *Arte de tañer fantasía* de Santa María fue un trabajo aun más extenso que requirió un buen número de grabados especiales para ilustraciones y ejemplos musicales. Según el contrato firmado el 5 de julio de 1563, la impresión del libro debía comenzar en enero de 1564, y se acabó el 20 de mayo de 1565, dieciséis o diecisiete meses después, pero realmente ocho años después si calculamos desde la concesión inicial de su licencia el 28 de noviembre de 1557. La nueva licencia del 11 de abril de 1563 afirma que una de las razones principales para el retraso fue la escasez de papel<sup>39</sup>.

## Tipografía

Las técnicas fundamentales de la imprenta de música en cifra musical se deducen directamente de los libros conservados. Todos fueron impresos de tipos móviles, en su mayoría de matrices que incluían las cifras junto con el segmento del hexagrama correspondiente. La mayoría de los libros fueron realizados utilizando múltiples impresiones, la principal en tinta negra con otra impresión en tinta colorada para adornos, iniciales, y cifras musicales dentro de la parte de la vihuela, normalmente correspondiendo a la melodía para cantar, si no a un *cantus firmus* que el compositor deseaba destacar. Por razones de claridad, estas cifras coloradas se solían imprimir antes de la impresión de tinta negra<sup>40</sup>. Desde un punto de vista técnico, quizás el más elegante de todos los libros para vihuela es *Los seys libros del Delphín* de Narváez debido a la técnica empleada por Diego Fernández de Córdoba (I), posiblemente basada en la de Ottaviano Petrucci, patriarca de la imprenta musical y de las *intabaturas* impresas, aunque más seguramente en el ya mencionado *Intabolatura de leuto* (1536) de Giovanni Antonio Casteliono. Para conseguir el resultado de refinada elegancia que luce el *Delphín*, Fernández de Córdoba lo realizó en tres impresiones: cifras coloradas, cifras negras y figuras rítmicas, y finalmente los tres hexagramas de cada página en una impresión independiente. Este proceso es también casi igual al método tradicional de preparar los manuscritos musicales, aunque al revés. Para conseguir que las cifras

<sup>39</sup> En palabras del mismo Santa María: «por haber habido gran falta de papel, & por otras muchas y evidentes causas», *Arte de tañer fantasía*, fol. 1v.

<sup>40</sup> Agradecemos a Francisco J. Roa esta aportación.

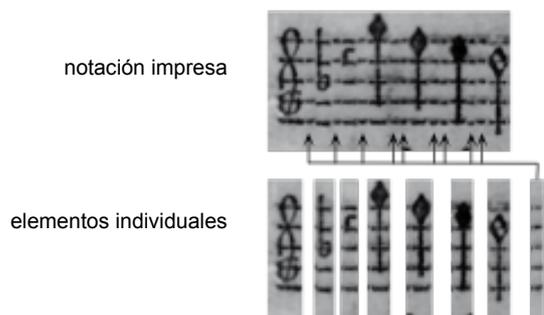


rojas y negras estuviesen perfectamente superpuestas, incluyó pequeños indicadores entre las cifras coloradas, en forma de pequeñas barras de compás, para guiar la colocación correcta de la estampa siguiente. Estas guías están visibles en cualquiera de las páginas en las que la alineación no es absolutamente perfecta. En el ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, por ejemplo, los indicadores se ven muy claramente en los folios 67v-68<sup>41</sup>.

Los demás libros de vihuela y de tecla se imprimieron con el nuevo sistema desarrollado en París por Pierre Attaignant y utilizado por primera vez en su *Très brève et familière introduction* de 1529. Adaptado del sistema de tipos móviles que había inventado para notación mensural, fue rápidamente adoptado por impresores en toda Europa convirtiéndose en la norma para las publicaciones de todo tipo de música hasta bien entrado el siglo XVII. Los primeros libros italianos en utilizar este sistema aparecieron en 1536, el mismo año que la *Intabolatura de leuto* de Casteliono, y *El maestro* de Luis Milán<sup>42</sup>. La gran ventaja de este nuevo sistema fue la de eliminar la necesidad de impresiones múltiples, aunque ya hemos observado que cinco de los siete libros de vihuela requirieron que algunas de sus páginas tuviesen una segunda impresión. Solamente Mudarra y Daza evitaron el problema sustituyendo las cifras coloradas por cifras negras con puntillos o apóstrofes para conseguir el mismo propósito. Otra manera de evitar la necesidad de dos colores fue la utilización de notación mensural para las melodías de canciones acompañadas, en lugar de incluirlas dentro de la música cifrada. Páginas combinando cifras y música mensural figuran en los libros de Mudarra, Valderrábano, Pisador, y Fuenllana. La organización de los libros por géneros ayudó a restringir el porcentaje del libro que requería dos colores o la combinación de las dos formas de notación. Solamente los motetes incluidos en el Libro segundo de *Silva de sirenas*, por ejemplo, emplean dos colores y solamente el Libro tercero contiene canciones profanas editadas con las melodías en notación mensural. El formato más novedoso de este libro es el que Valderrábano usó para la música para dos vihuelas que comprende su Libro cuarto. Aquí encontramos la parte de la segunda vihuela puesta al revés en el lado recto de cada folio para permitir que dos instrumentis-

tas tocasen leyendo de un solo ejemplar, sentados en los lados opuestos de una mesa.

La técnica de imprimir música instrumental con tipos móviles se deriva del sistema empleado para la música mensural, aunque con una tipografía mucho más compleja, debido a la naturaleza polifónica de la vihuela y los instrumentos de tecla. Los tipógrafos responsables de las innovaciones en la impresión de *canto de órgano* habían diseñado un sistema en el que cada nota, cada silencio, u otro símbolo se fundía en una sola pieza junto con un segmento del pentagrama. Como se observa en el Ejemplo 1, extraído de una edición veneciana de Antonio Gardane de 1580, el conjunto notacional comprende elementos discretos —la clave de sol, la signatura de si bemol, el silencio inicial y las notas que siguen— separados por pequeñas piezas de pentagrama para aumentar la distancia entre si, a fin de conseguir un resultado más agradable a la vista.



Ejemplo 1. Tipografía móvil, *Il primo libro di madrigali* de Luca Marenzio. Venecia: Gardane, 1580, Canto, fol. 14.

En los libros polifónicos en el formato habitual de octavo apaisado con cinco o seis pentagramas en cada página, el trabajo de componer la tipografía era bastante sencillo, mucho más fácil que una página de texto de un libro normal. Cada renglón de música ocuparía unos setenta matrices: una página de seis pautas comprendería unos 420, más la letra a cantar a cincuenta caracteres, el total sería alrededor de un promedio de 720 tipos. En cambio, en una página de texto en prosa, fácilmente de veinticinco renglones de noventa caracteres cada uno, el tipógrafo tendría que componer unos 2.250 caracteres. Como veremos más adelante, la tipografía de música en cifras requería el uso de cantidades de piezas individuales entre estos dos extremos.

Efectivamente, la música para vihuela y tecla requería una labor tipográfica igualmente minuciosa, como la composición de textos en latín o castellano, pero con menos caracteres por página. Lo que principalmente diferencia la tipografía de *canto de órgano* de la de cifra musical es que aquella requería varios renglones de tipos para cada pauta musical, dada la variabilidad entre cada evento musical, bien sea acorde o nota sencilla. En la música para vihuela, cada pauta se componía de siete renglones: uno para los símbolos rítmicos y uno para

<sup>41</sup> Un facsímil de este ejemplar está disponible en el CD-rom preparado por G. ARRIAGA, C. GONZÁLEZ y J. SOMOZA (eds.): *Libros de música para vihuela, 1536-1576*, Córdoba: Música Prima, 2003.

<sup>42</sup> Entre ellos se incluye: Francesco DA MILANO: *Intabolatura di liuto de diversi*, Milán: Francesco Marcolini da Forlì, 1536; Philippe VERDELOT: *Intavolatura de li madrigali*, Venecia: Ottaviano Scotto, 1536; Francesco DA MILANO: *Intavolatura de viola o vero lauto cio e Recercate, Canzone Francese, Mottete... Libro primo della Fortuna*, Nápoles: Joannis Sultzbachii, 1536.



cada línea del hexagrama. En los libros de Mudarra y Daza, de octavo apaisado y comparables con los ejemplos que acabamos de dar, cada pauta comprende aproximadamente 170 matrices, un promedio de veinticinco por renglón, unos diez símbolos rítmicos, y otras diez barras de compás. El formato de estos libros solamente permitía tres pautas por página, así una página se componía de alrededor de quinientos elementos. Además, para crear atajos, los tipógrafos encontraban maneras ingeniosas de fundir caracteres combinados basados en los tipos de la música mensural: barras de compás, claves y otros símbolos que atraviesan todo el hexagrama, más trozos de pautas vacías de longitudes y anchuras diversas. El juego básico probablemente rondaba unas veinticinco matrices diferentes: 0 a 9 en guarismos, una x (10 en números romanos) para representar el décimo traste, los valores rítmicos, trozos de pauta vacía equivalente a uno, dos y tres caracteres de largo. Según el número de matrices combinadas, signos especiales, barras de compás para pautas de seis, cinco y cuatro líneas —para obras de vihuela común, vihuela de cinco órdenes y guitarra— el juego podría haber ascendido hasta unos setenta y cinco elementos. En el ejemplo 2 se ve el conjunto tipográfico elemental empleado por Martín de Montedoca para *Orphenica lyra* de Fuenllana, que comprendía veintitrés matrices: las diez cifras, siete figuras rítmicas, dos barras de compás distintas para usar en medio de la pauta o a su final, trozos de los renglones del hexagrama en blanco correspondiendo a uno, dos o tres caracteres, más un trozo del mismo con puntillo como guía para la vista:



Ejemplo 2. Juego tipográfico básico para *Orphenica lyra*

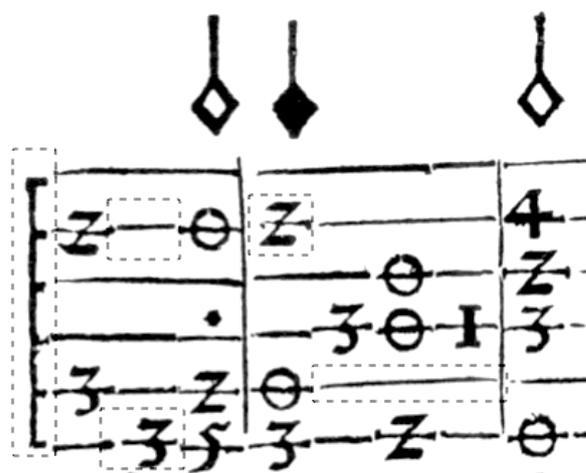
Los tipos empleados por Diego Fernández de Córdoba (II) para *El Parnasso* comprendían un juego parecido al de Montedoca, pero de treinta y cinco elementos si añadimos cada una de las cifras con su puntillo:



Ejemplo 3. Números con puntillo de *El Parnasso*

Trabajando con estas piezas, la preparación tipográfica suponía armar el conjunto de matrices sobre una

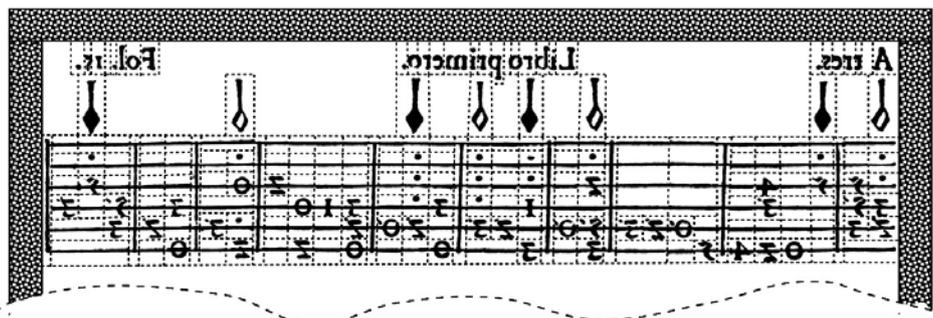
tabla y dentro de una forma ajustable que mantendría los tipos en su sitio bajo una ligera presión lateral. El objetivo del impresor fue naturalmente ensamblar las piezas con la máxima perfección posible para que el ensamblaje fuese imperceptible al ojo. En general, la precisión lograda por los impresores en cuestión es admirable, sobre todo recordando su falta de experiencia previa con el género de música en cifra. No obstante, son los pasajes menos perfectos los que nos permiten ver con claridad la técnica empleada. En el fragmento siguiente, por ejemplo —del folio 58r de *Orphenica lyra* (ejemplo 4)—, se detectan con facilidad las matrices individuales: la barra inicial, las cifras, y los trozos de línea en blanco:



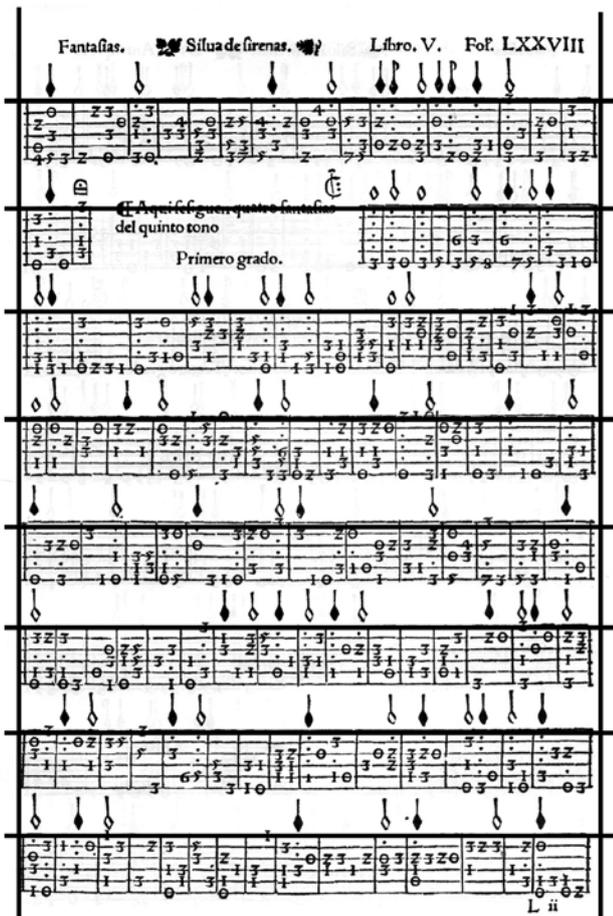
Ejemplo 4. Fuenllana, *Orphenica lyra*, fol. 58r, fragmento

En el ejemplo 5 analizamos la primera pauta del folio 15 de *El Parnasso* para mostrar su tipografía detalladamente. En el ejemplo vemos la pauta en su forma impresa junto con la reconstrucción del conjunto de matrices utilizado para la impresión dentro de su forma. Como es evidente, la mayoría de las matrices son de símbolos individuales, aparte de algunas secciones de renglones en blanco de dos y tres caracteres de ancho. Descartando el texto que encabeza la página, comprende 167 piezas individuales de tipo.

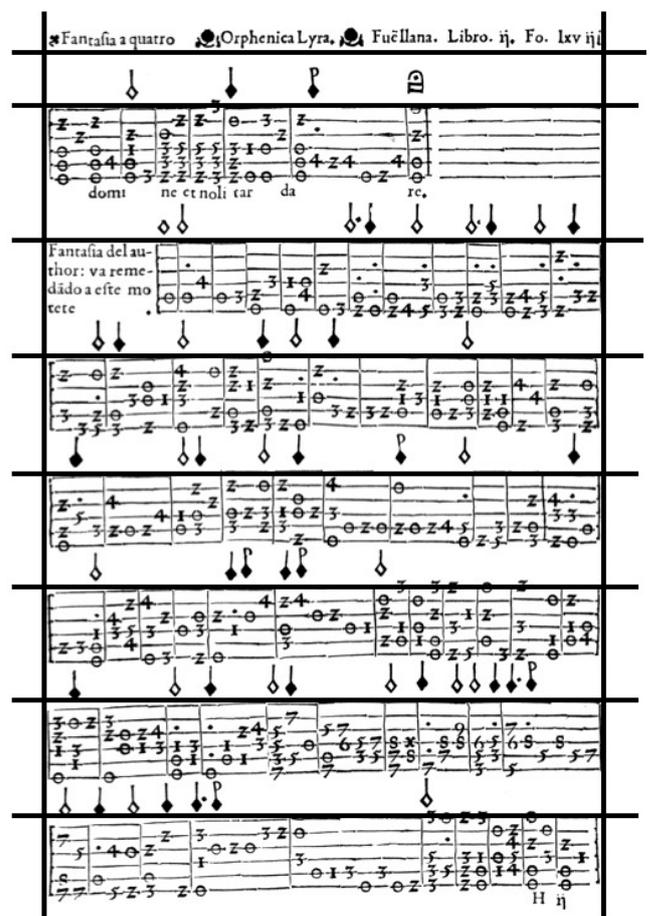
La calidad de un libro de cifra dependía en gran medida de la calidad de la tipografía, desde la fundición de los tipos hasta el montaje de los moldes. Para conseguir un óptimo resultado final, los tipos precisaban ser todos de la misma altura y exactamente rectangulares para mantener cada línea paralela a la siguiente. En este sentido, la mayoría de los libros de vihuela muestran una exactitud notable, aunque tal extremo parece haber sido la causa de cierta inquietud por parte de Juan Salazar a la hora de concertar la impresión de *Orphenica lyra* con Martín de Montedoca, como ya hemos observado. De hecho, y a pesar de los ducados suplementarios, es evidente que Montedoca no tenía los medios



Ejemplo 5. Daza, *El Parnasso*, fol. 15r, indicación hipotética de la tipografía



Ejemplo 6, Valderrábano, *Silva de sirenas*, fol. 78.



Ejemplo 7, Fuenllana, *Orphenica lyra*, fol. 58



técnicos suficientes para evitar completamente el problema que Salazar había identificado. La comparación de *Orphenica lyra* con *Silva de sirenas* de Valderrábano, otro libro en formato grande, pone el problema en evidencia. En el ejemplo 6, se ve la exactitud de la tipografía de Francisco Fernández de Córdoba comparada con la de Montedoca en el ejemplo 7. En esta página representativa de Fernández de Córdoba, se advierte la precisión con la que se encaja cada tipo, la falta de espacios en blanco entre tipo y tipo, y la manera en que las pautas están perfectamente alineadas y paralelas con el papel. En cambio, en el ejemplo de Montedoca los espacios entre tipos son notables, y se puede observar como las pautas van saliendo progresivamente fuera de su alineación cuadrícula.

El mayor conocimiento de las técnicas de la imprenta también permite entender con más claridad las tareas que ocupaban a los impresores, bien sea la fabricación y fundición de los tipos, el ensamblaje de los moldes, la compra de papel, y la impresión o la encuadernación de los libros. Refiriéndonos específicamente a la parte mecánica de estampar cada página, es posible calcular de forma aproximada el tiempo que duraba el trabajo manual de imprimir un libro. La composición de los tipos y el ensamblaje de los moldes previo a la impresión ya representaba un trabajo sustancial, pues solían imprimir en pliegos grandes, generalmente de ocho folios a la vez, que luego serían doblados en cuadernillos. El rastro más obvio de este procedimiento es la numeración que solían añadir los impresores al pie de la página, a mano derecha, para asegurar el ensamblaje correcto de cada pliego o cuadernillo, y del libro entero. Los cuadernillos se numeraban alfabéticamente, y generalmente los cuatro primeros folios de cada cuadernillo en romanos, como vemos en los ejemplos 6 y 7, respectivamente numerados Lii (segundo folio del undécimo cuadernillo) y Hii (segundo folio del octavo cuadernillo)<sup>43</sup>. El ensamblaje de un pliego requería orientar diferentes planas en sentidos opuestos para obtener la imposición correcta. El ejemplo 8 reconstruye las dos caras del pliego del que se hizo el primer cuadernillo de *El Parnasso*. Sabiendo que las prensas de la época eran capaces de realizar hasta 250 impresiones por hora, y que las tiradas de *Orphenica lyra* y *El Parnasso* eran, respectivamente, de 1.000 y 1.500 ejemplares, calculamos que la impresión de ambas caras de cada cuadernillo representaría dos o tres días de trabajo, después de haber acabado la tipografía. Al final de la impresión de cada pliego, mientras las páginas se secaban —no solamente la tinta sino también la hoja entera, ya que solían imprimir sobre papel humedecido— se deshacían los moldes y guardaban los tipos listos para componer el cuadernillo siguiente. Para

completar el ciclo solamente faltaba recoger y guardar las hojas secadas en espera de la encuadernación. Si intentamos relacionar este proceso con lo que hemos podido deducir del tiempo que tomó cada impresor para la producción de cada libro, en base a los contratos que sobreviven, podemos empezar a entender el funcionamiento diario de la imprenta. En el caso de *El Parnasso*, por ejemplo, la impresión de sus quince cuadernillos en sesenta días representa un promedio máximo de seis días para realizar la tipografía e impresión de cada cuadernillo, y el mismo promedio en el caso de *Orphenica lyra* es de ocho días por cuadernillo. Estas cifras, obviamente, suponen que el trabajo fuera continuo y que el taller no estuviera realizando más de un proyecto a la vez. Lo que no sabemos es el número de operarios empleados en los talleres de Montedoca o Fernández de Córdoba.

No existe un número suficientemente elevado de impresos musicales españoles de la época para poder generalizar sobre la durabilidad de los tipos o las prácticas de reciclaje. Obviamente, la posibilidad de imprimir más de un tomo de los mismos tipos ofrecía ventajas de tiempo y dinero, y mientras ha sido posible detectar el uso de los mismos tipos una segunda y tercera vez en la cadena vihuélica Valderrábano–Pisador–Daza, el contrato entre Hernando de Cabezón y Francisco Sánchez específicamente prohíbe al impresor usar los tipos empleados por Juan de Brocar para el libro de Venegas de Henestrosa en 1557. Conciertan:

que para la impresión del dicho libro el dicho Francisco Sánchez ha de hacer de nuevo los punzones de los números, reglas, espacios, puntos y compases de la música y fundir por ellos las matrices y letras sin ocupar en la dicha impresión las con que se imprimió el dicho libro de Hinesstrossa ni otra alguna aunque sea buena.

Cabezón también especifica al impresor el estilo de cifras que desea para facilitar la lectura. Conciertan:

que los números que ha de llevar la dicha impresión en las reglas los ha de hacer fundir el dicho Francisco Sánchez más corpulentos que los que están en el dicho libro de Hinesstrossa, de manera que queden más gruesos y cubiertos de tinta que los del dicho libro, y se pueden leer y entender con más claridad.

Debió ser Guillermo Millis el que compró o alquiló los tipos probablemente fundidos por Francisco Fernández de Córdoba y utilizados en *Silva de sirenas* de Valderrábano para el *Libro de música* de Pisador. Aparte del emblema de Millis debajo del colofón, todos los demás detalles tipográficos son idénticos, incluso algunas de las matrices decorativas empleadas como adornos. Según Ruiz Fidalgo, Francisco Fernández de Córdoba mantenía un taller en Medina del Campo durante los años 1550 a 1552 y postula que habría sido durante este periodo cuando Millis —que también operaba prensas en la misma villa entre 1551 y 1555— consi-

<sup>43</sup> Se omitía la *jota* para no crear confusión con la *i* latina.



Ejemplo 8. Daza, *El Parnasso*, primer cuadernillo (reconstrucción)

guiera los tipos del impresor vallisoletano<sup>44</sup>. Es también evidente que Diego Fernández de Córdoba (II), sucesor de Francisco y probablemente su hijo, utilizó los mismos tipos nuevamente —por lo menos en parte— para *El Parnasso* en 1576. Aunque las figuras rítmicas sean de nuevo diseño, las cifras en muchas páginas son idénticas, aunque otras son algo más gruesas y posiblemente pertenecen a una nueva fundición basada en el diseño de los tipos antiguos, pero es imposible distinguir si se trata realmente de nuevos tipos o si las leves diferencias se deben al desgaste de las matrices, a una presión distinta en la estampa, o a diferencias entre papeles.

Igual que la tipografía, la calidad editorial de los libros de cifras es también alta y, por consiguiente, los libros contienen pocos errores. La mayoría de los que figuran en *El maestro* son de poca trascendencia y fácilmente rectificables a la vista, pero obviamente son el resultado de prestar poca atención en la corrección de las pruebas. En cambio, abundan errores en el *Libro de música* de Pisador, atribuibles hasta cierto punto a la misma desatención en la corrección de las pruebas, tanto como a las limitaciones musicales del autor. Aun en los libros más meticulosos, el error humano es

inevitable y, probablemente, algunos errores sólo fueron detectados después de terminar de imprimir, o durante el curso de la impresión. Para remediar esta situación, la mayoría de los libros incluyen una fe de erratas. La ubicación de este elenco constituye una indicación de cuál fue el último cuadernillo en imprimirse: en algunos casos la fe de erratas aparece al final del libro, pero en otros la inclusión de este listado se realiza al final de las páginas preliminares, lo que indicaría que fue éste el último cuadernillo en imprimirse. Otros errores, quizás detectados después de imprimir, se corregían a mano. El uso de lo que parece ser la misma tinta hace pensar que estas correcciones se realizaban dentro del taller, si no por un corrector, efectuadas por el mismo autor. En *Orphenica lyra* algunas de las correcciones están realizadas por medio de parches impresos y pegados encima de las cifras defectuosas.

Pequeñas diferencias entre los ejemplares conservados del *Arte de tañer fantasía* de Santa María indican que algunos errores fueron detectados ya empezada la impresión y que el impresor «levantó la mano» en varias ocasiones —cuatro, al menos— para efectuar cambios tipográficos<sup>45</sup>. Los errores, evidentemente, no se

<sup>44</sup> RUIZ FIDALGO: *La imprenta en Salamanca...*, vol. 1, pp. 73-75.

<sup>45</sup> Las correcciones están catalogadas y estudiadas en GRIFFITHS y HULTBERG: «Santa María and the Printing of Instrumental Music»...



consideraron de una magnitud suficiente para volver a imprimir lo que ya se había impreso, sino solamente para parar la impresión, corregir los errores y seguir. Una vez terminada la impresión, el ensamblaje de los cuadernillos en libros no debió hacerse de forma sistemática, según el orden de impresión, sino de tal forma que no hay dos ejemplares iguales entre los doce que hoy se conservan. Tampoco es posible estimar el número de ejemplares defectuosos entre los 1.500 impresos. Las variantes entre los ejemplares conservados incluyen varios cambios tipográficos en la Dedicación del libro, cambios en el grabado del monacordio (lib. I, fol. 56), la sustitución de un nuevo grabado de la vihuela usando la cifra común en vez de la forma invertida que emplea Luis Milán (lib. I, fol. 56v), la rectificación de numeración errónea de capítulos (lib. II, fol. 82v), y la corrección de un ejemplo musical (lib. II, fol. 122v). Suponemos que estas modificaciones se deben a la intervención del autor, quizás por no haber corregido las pruebas antes de comenzar la impresión de los cuadernillos en que se encuentran. En reconocimiento de estas diferencias, Santa María comenta al final de su libro: «Adviértase que algunos hierros destos no están en todos los libros, porque se corrigieron a su tiempo»<sup>46</sup>.

### Costes y beneficios

En cada contrato de impresión conservado se explica la fórmula empleada para calcular los costes de producción, basándose principalmente en el papel que utilizaría el impresor. Tomando esta información junto con otras cifras respecto al número de ejemplares, el número de páginas y los precios de venta, podemos acercarnos a entender y aclarar más detalles sobre cuestiones económicas relacionadas con la imprenta musical. Para establecer el marco en que situamos estas breves observaciones comparativas, debemos entender que, para el consumidor, los precios de venta de los libros —oficialmente establecidos— caían dentro de la capacidad adquisitiva del sector del mercado al que iban destinados. Para el autor —siempre y cuando se vendieran los libros a su precio oficial— la venta de la cuarta parte de la tirada recuperaría los gastos de impresión. Por consiguiente, la venta de la edición entera produciría un beneficio sustancial. Desde el momento en que el Consejo Real empezó a fijar los precios de los libros, también —y sin que fuese necesariamente su propósito— comenzó a regular los potenciales beneficios de los autores. Las licencias de impresión declaran que «... se tase el precio en que se hubiere de vender cada volumen so pena de caer e incurrir en las penas contenidas en la dicha pragmática y leyes de nuestros reinos...»<sup>47</sup>

<sup>46</sup> *Arte de tañer fantasía*, lib. II, fol. 123.

<sup>47</sup> DAZA: *El Parnasso*, fol. [1v].

Conforme con los requisitos legales, en cuanto se terminaba la impresión de un libro nuevo, se remitía un ejemplar a la corte para su tasación por el Consejo Real. La certificación de su tasación se incluye en las *Obras* de Antonio de Cabezón al final de sus textos introductorios, después de la fe de erratas:

Yo Alonso de Vallejo, secretario del Consejo de su Majestad, doy fe que, habiéndose visto por los señores del Consejo un libro intitulado de Música, fecho por Hernando de Cabezón, que con licencia de su Majestad se imprimió, se tasó el precio en que cada volumen se ha de vender en papel a ducado y medio. Y mandaron que esta tasa se ponga en principio de cada libro y no se venda sin ella, para que se sepa el precio en que se ha de vender... Y para que dello conste, de mandamiento de los dichos señores del Consejo y pedimento del dicho Hernando Cabezón, di esta fe. Que es fecha en Madrid, a dos días del mes de agosto de mil y quinientos y setenta y ocho años. Alonso de Vallejo<sup>48</sup>

El libro, obviamente, se enviaba a ser tasado en un estado incompleto, por lo menos faltando la versión definitiva de los folios preliminares donde figura este pasaje. Otros libros, *Orphenica lyra* por ejemplo, tienen su precio impreso en la portada, también añadido después de la tasación. Otros impresores acabaron su trabajo completamente antes de pedir la tasación y agregaron el precio después en la portada. Algunos ejemplares del *Libro de música* de Pisador tienen el precio de 629 maravedíes escrito a mano en el espacio dejado a propósito en la portada, *El Parnasso* tiene el precio de 136 mrs añadido de la misma manera, mientras la portada de *Silva de sirenas* luce «Están tassados en dos ducados» escrito en la parte inferior de la portada por una mano profesional. El precio de cada uno de los libros de los cuales se conserva el contrato es aproximadamente cuatro veces lo que costó su producción, lo que nos lleva a la conclusión de que esa fue la fórmula utilizada por el Consejo Real, pero redondeando el precio a la moneda más cercana, ducados o reales. En el caso de *El Parnasso*, el precio de la unidad multiplicado por cuatro es 142,8 mrs, y esta cifra parece haberse redondeado en un 5 por ciento a 136 mrs, precio equivalente exactamente a cuatro reales de plata. De forma parecida, la producción del *Arte de tañer fantasía* de Santa María costó 171,5 mrs por ejemplar, lo que, multiplicado por cuatro, nos da 686 mrs, una cifra obviamente redondeada a 16 reales (680 mrs) para la venta.

Los impresores establecían lo que iban a cobrar sus clientes en base al papel que necesitaban emplear, expresado en un precio por página, o basándose en un cálculo de las resmas de papel que ocuparía la edición completa. Martín de Montedoca le cobró a Fuenllana dos maravedíes por pliego para *Orphenica lyra*, lo que es equivalente a un maravedí por folio, 185 mrs por libro, y 185.000 mrs por toda la tirada. Aunque no especifica el total en el contrato, sí indica que había gastado

<sup>48</sup> CABEZÓN: *Obras*, fol. 13v.



68.068 mrs en veintidós resmas de papel para realizar el trabajo. En efecto, el cobro fue aproximadamente el doble del gasto, quizás reflejando el coste de la mano de obra. Para dar comienzo a la obra, Juan de Salazar le avanzó 104 ducados (39.000 mrs) al firmar el contrato, además de firmar como fiador para la compra del papel, que Montesdoca también estaba pagando por cuotas. Como ya hemos comentado, Wagner explica los 22 ducados adicionales que Salazar acordó pagarle a Montesdoca «para ayuda de costas demás de los dichos dos maravedíes de cada pliego», como un posible incentivo para asegurar la calidad deseada<sup>49</sup>.

El contrato entre Francisco Sánchez y Hernando de Cabezón para las *Obras* expresa el coste como una cantidad fija de 5.110 reales (173.340 mrs). Es posible que Sánchez utilizara una fórmula como la de Montesdoca para calcular el precio. A diferencia de lo que sucedió con el libro del vihuelista, es probable que Sánchez pudiera calcular un precio exacto, ya que su cliente le había dado un ejemplar preciso que permitía saber de antemano el número total de páginas, si recordamos que el contrato especifica que el impresor tenía que producir el libro conforme «plana y renglón» con el modelo, «sin remitir ni pasar cosa alguna de una plana a la otra».

Los contratos de los Fernández de Córdoba emplean una fórmula diferente, basada en la cantidad de papel que utilizaría la tirada completa. En efecto, es una fórmula parecida, pero pensada en una escala diferente. Comparada con los dos modelos anteriores, su eficacia depende de la capacidad del impresor de estimar correctamente de antemano el número de páginas del libro, en sí un producto de la exactitud del ejemplar que el autor le había provisto de modelo. El pasaje correspondiente del contrato para *El Parnasso* indica que

los cuales dichos libros ha de tener cada uno una mano que son veinticinco pliegos de muy buena impresión, letra clara, porque le ha de dar y pagar por cada libro un real que sale cada resma a veinte y un reales que monta en todos los dichos libros que son setenta y cinco resmas, mil quinientos y setenta e cinco reales y si hubiere más de los dichos mil quinientos libros se le ha de pagar al respecto y si menos se ha de desfaltarlos...

En este caso concreto creemos que el impresor no calculó bien y el precio debía incluir un cierto margen, porque si hubiese sido muy ajustado habría terminado el trabajo con pérdidas sustanciales. De hecho, el cálculo parece haber tenido en cuenta casi un 20 por ciento menos del papel que finalmente se consumió. Si no nos equivocamos, la cantidad de papel habría sido de alrededor de noventa resmas y no las setenta y cinco que especifica el impresor. Veinticinco pliegos de tamaño folio darían un libro de 100 folios en octavo, y no los 119 que tiene *El Parnasso*. Quizás Diego Fernández de

Córdoba pudo absorber esta diferencia, ya que estimó un precio inicial de un real por libro, pero al trasladarlo en resmas el coste se multiplicó en 1.575 reales, en vez de 1.500 (el número de libros en la tirada). A 21 reales por resma, el coste del papel habría sido de 1.890 reales, aunque el precio total no está constituido simplemente por el coste del papel, sino por el importe de los materiales, herramientas, y mano de obra.

Todos los contratos conservados estipulan que los autores debían pagar a los impresores por cuotas, comenzando con un avance pagado al firmar el contrato. En cuanto a este pago, ya hemos mencionado la cifra elevada de 1.250 reales que Juan de Salazar pagó a Martín de Montesdoca. En el caso del *Arte de tañer fantasía*, Santa María pagó un anticipo de 220 reales, 1.100 al terminar la impresión, y los 6.247 reales restantes de las ventas. Daza pagó 300 reales al firmar el contrato, otros 300 a mitad del trabajo, 400 al terminar, y los restantes 575 de las ventas, equivalente a las ganancias de los primeros 144 libros vendidos. El contrato estipula:

... otros trescientos reales se le han de pagar al medio del tiempo que ha de imprimir la dicha impresión y los cuatrocientos reales restantes luego que haya acabado la dicha impresión y los quinientos setenta y cinco reales restantes se los ha de pagar como se fueren vendiendo los dichos libros con que habiendo vendido el número de libros que montare en los dichos quinientos setenta y cinco reales se los ha de pagar luego y confesó que los dichos mil quinientos setenta y cinco reales es supuesto precio de la dicha impresión y con ello se contenta y satisface y no quiere otra cosa alguna...

La venta de toda la tirada al precio oficial habría ascendido a 6.000 reales, cifra un 381 por ciento superior a los gastos de producción. Esta situación es similar a la de los demás libros aquí estudiados. El contrato para el *Arte de tañer fantasía* estipula un mecanismo parecido de 23 reales por resma de papel, y pagos por cuotas: 20 ducados (220 reales) al firmar el contrato, 100 ducados (1.100 reales) al terminar la impresión, y el saldo (6.247 reales) de la venta de los libros. Aplicando la fórmula de los Fernández de Córdoba al caso de Hernando de Cabezón, no hay una gran diferencia. El precio fijo de 5.110 reales —5.000 reales para el trabajo más otros 110 reales para comprar los tipos y formas— es equivalente a 19,4 reales por resma, una cifra poco inferior a la de los otros libros aquí estudiados. Por otro lado, los gastos de impresión de *Orphenica lyra* fueron notablemente superiores. Al cobrar a Fuenllana dos maravedíes por pliego, Montesdoca le estaba cobrando más de 32 reales por resma, una cifra notablemente superior al precio de los demás impresores. La tabla 1 presenta una comparación detallada de los cuatro libros, indicando sus costes de producción, precios de venta y beneficios. Exceptuando el libro de Fuenllana, que fue más caro que los demás, las cifras de los otros libros son muy parejas, sobre todo en lo que respecta al precio del papel, el precio de producción de cada folio y el margen de beneficio.

<sup>49</sup> WAGNER: *Martín de Montesdoca...*, p. 36.



		FUENLLANA: <i>Orphenica Lyra</i> (1554)	SANTA MARÍA: <i>Arte de tañer</i> <i>fantasía</i> (1565)	DAZA: <i>El Parnasso</i> (1576)	CABEZÓN: <i>Obras</i> <i>de música</i> (1578)
	<b>El libro</b>				
A	Tirada (ejemplares)	1.000	1.500	1.500	1.225
B	Nº de folios en el libro	185	219	119 [en 8º] (= 60 en 4º)	215
	<b>Producción</b>				
	Mecanismo de establecer los costes	2 mrs por pliego + 22 ducados	23 reales por resma	21 reales por resma	5.110 reales precio fijo
C	Papel (reales/resma)	3.225	23	21	194
D	Papel (mrs)	1.000	782	714	660
E	Resmas requeridas para la edición [=AxB/1000]	185	329	75	264
F	Total de los gastos de la impresión (mrs) [=DxE]	193.250	257.278	53.550	174.240
G	Coste neto por libro (mrs) [=F/A]	193,25	171,5	35,7	142,25
H	Coste por folio (mrs) [F/(AxB)]	1,04	0,78	0,6	0,66
	<b>Mercado</b>				
	Precio oficial (según las portadas)	28 reales	20 reales	136 mrs	1,5 ducados
I	Precio oficial de venta (mrs)	868	680	136	563
J	Valor comercial de la tirada (mrs) [=AxI]	868.000	1.020.000	204.000	689.675
	<b>Beneficios</b>				
K	Beneficio neto por libro (mrs) [=I-G]	675 (19,85 reales)	509 (15 reales)	100,3 (2,95 reales)	421 (12,4 reales)
L	Beneficio relativo a costes [=J(100)/F]	449%	396%	381%	396%

Tabla 1. Producción, costes y beneficios

A pesar de su apariencia de ciencia exacta, todas estas proyecciones de beneficios a los autores por la venta de sus libros son puramente hipotéticas, ya que suponen la venta de la tirada entera al precio oficial. De hecho, la evidencia tiende a indicar que la realidad era muy diferente. Se presume que la razón que motivó el establecimiento de precios oficiales en la venta de libros fue fundamentalmente la protección de los intereses comerciales de los autores, para evitar la deshonestidad por parte de libreros sin escrúpulos, y quizás también para contener cualquier tendencia hacia la inflación de los precios. Entre los documentos que iluminan aspectos del comercio del libro relacionados con los libros de nuestro estudio, observamos que en el año posterior a la publicación de *Orphenica Lyra*, el librero sevillano Gregorio de la Torre tenía ejemplares en venta a 578 mrs, o sea a 17 reales en lugar del precio oficial de 28 reales. Décadas después, se compraba el mismo libro

a un precio parecido: 16 reales en Valladolid, en 1596, aunque Wagner también ha encontrado ejemplares en venta en Sevilla a menos de la mitad de esta cifra, 255 mrs o 7,5 reales<sup>50</sup>.

Aunque sea escasa la información referente a las ventas, no parece reforzar el optimismo de los autores reflejado en el gran tamaño de las tiradas de sus libros. No hay evidencia de segundas ediciones de ninguno de los libros para vihuela o tecla, aunque el motivo de la edición pirata de *Orphenica lyra* debió ser comercial, y basado en alguna noción de demanda. La venta en lote de lo que quedaba de las *Obras* de Cabezón en 1581 es interesante en este sentido, por ser el único

<sup>50</sup> WAGNER: *Martín de Montesdoca...*, pp. 18 ss. El ejemplar vallisoletano, perteneciente a la librera Ana Vélez (mujer de Francisco Fernández de Córdoba), fue tasado en 16 reales en 1596.



caso que hemos encontrado hasta ahora. Por lo visto, las *Obras* de Antonio de Cabezón de 1578 no lograron ser un éxito comercial, quizás por ser ya música anticuada —su autor había muerto hacía más de veinte años—, o bien por la falta de experiencia comercial de Hernando de Cabezón. En mayo de 1581, apenas tres años después de su publicación y presumiblemente habiendo vendido o regalado 425 ejemplares, Hernando consignó los 800 ejemplares restantes al librero Blas de Robles en 8.000 reales, o sea, 10 reales por tomo<sup>51</sup>. Robles concertó pagarle a Cabezón 1.000 reales al año durante ocho años, anticipando unas ventas de 100 ejemplares al año. Este acuerdo suponía una reducción sustancial en los beneficios que le correspondían a Cabezón, aunque el precio de venta era aún más del doble del precio neto del libro y la venta de los primeros 310 ejemplares habría cubierto todos los gastos de impresión. Descontando la posibilidad de engaño por parte del librero, Robles tampoco consiguió un resultado mucho mejor que Cabezón. En 1586, solamente le había pagado 2.000 reales, una venta de 200 ejemplares en cinco años. Toda esta evidencia tiende a subrayar lo precario que era editar libros de música en España en el siglo XVI.

Todavía nos falta información suficientemente clara y fiable para poder establecer un contexto para este estudio de la impresión de libros y los aspectos monetarios de su producción, pero muchas dimensiones del mercado del libro nos siguen eludiendo, y abunda evidencia contradictoria. Como afirma Clive Griffin, los precios parecen variar enormemente, aun para un mismo libro, y existen muchas discrepancias entre los precios oficiales de los libros y los precios reales a los que se vendían, hasta siete veces el valor en algunos de los casos que cita específicamente<sup>52</sup>. Al mismo tiempo, cualquier intento de relacionar los precios de los libros con los precios de otros bienes es complicado por factores como las diferencias regionales entre moneda, pesos y medidas, sin tener en cuenta el alto nivel de inflación en España durante el siglo XVI. Para dar una idea, según el análisis de Bennassar referido a la situación en Valladolid, los precios se multiplicaron por tres o por cuatro durante el periodo: el kilo de cordero, por ejemplo, subió de 19 a 38 mrs entre 1536 y 1590, el litro de vino de 4 a 14 mrs<sup>53</sup>. De forma parecida, los sueldos diarios de los artesanos, como los carpinteros o los albañiles, subieron de 65 a 125 mrs entre los años treinta y setenta. Aunque estas cifras den algún punto

de referencia, el análisis de Bennassar sobre los libros en inventarios de difuntos en Valladolid deja en claro que eran tres grupos principales —la nobleza, el clero, y los letrados— quienes contaban con libros entre sus pertenencias, y que los libros figuran entre los bienes de solamente una minoría de los mercaderes y artesanos más acomodados<sup>54</sup>.

En el caso más específico de los libros de música en cifras, la información disponible es todavía anecdótica y no permite conclusiones definitivas. La reimpresión de obras de Narváez, Valderrábano y Fuenllana en colecciones editadas en el norte de Europa muestra el tráfico internacional de la música y una percepción internacional de la calidad de la producción española<sup>55</sup>. También hay amplia evidencia de la exportación de libros de vihuela a las Américas<sup>56</sup>. Dentro de España, los libros de vihuela que figuran en los inventarios de difuntos dan algunas indicaciones, pero muy pocas, incluso en comparación con el número más elevado de vihuelas que citan las mismas fuentes. No obstante, todo forma parte del mismo cuadro con nobles, profesionales burgueses, autoridades cívicas, clérigos, profesores universitarios y mujeres de las mismas capas sociales, todos ellos dueños de vihuelas y libros de vihuela.

De la supervivencia de entre cinco y diez ejemplares de cada uno de los tomos que aquí nos interesan, solamente podemos reconocer que su deterioro habría sido casi inevitable desde el momento en que dejaban de usarse, salvo en el caso de aquellos ejemplares que lograsen la protección de una buena encuadernación o que se mantuviesen dentro de los gruesos muros de bibliotecas bien cuidadas. ❦

<sup>54</sup> BENNASSAR: *Valladolid en el siglo de oro...*, p. 469. Para múltiples ejemplos, véase F. REYNAUD: *La Polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*, París: CNRS, 1996.

<sup>55</sup> En total, casi treinta obras de los libros de vihuela de Narváez, Valderrábano y Fuenllana aparecen en varios tomos editados por Phalèse entre 1546 y 1571, y en Adrian DENSS: *Florilegium*, Colonia, 1594.

<sup>56</sup> La exportación a América incluye ejemplares de *Orphenica lyra* pedidos por el librero mexicano Alonso Lossa al sevillano Diego Mexía en 1576, y ejemplares de Narváez y Daza enviados a Martín Ibarra en México en 1600. Véase I. LEONARD: *Books of the Brave: being an account of books and of men in the Spanish Conquest and settlement of the sixteenth-century New world*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1949, reimp. Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 205-211, 247-256, 342-350; J. WARD: *The vihuela de mano*, tesis doctoral, New York University, 1953, p. 363; A. CORONA-ALCALDE: «La vihuela, el laúd y la guitarra en el Nuevo Mundo», *Revista de Musicología*, 16 (1993), pp. 1360-1372; O. SCHÖNER: *Die Vihuela de mano im Spanien des 16. Jahrhunderts*, Fráncfurt: Peter Lang, 1999, p. 47.

<sup>51</sup> PÉREZ PASTOR: «Escrituras de concierto»..., p. 370.

<sup>52</sup> C. GRIFFIN: *The Crombergers of Seville: the History of a Printing and Merchant Dynasty*, Oxford: Clarendon Press, 1988, pp. 137-138.

<sup>53</sup> B. BENNASSAR: *Valladolid en el siglo de oro: una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*, Valladolid: Ámbito, 1989, pp. 260-262.



# Hispanica Lyra

Revista de la Sociedad de la Vihuela



NÚMERO 12 NOVIEMBRE DE 2010