

John Griffiths

Javier Suárez-Pajares (editores)

Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II

Estudios sobre la música en España, sus
instituciones y sus territorios en la segunda
mitad del siglo XVI

Separata



Colección
MÚSICA HISPANA
TEXTOS. Estudios

LA VIHUELA EN LA ÉPOCA DE FELIPE II

EL casi medio siglo que permanece Felipe II en el trono español corresponde al periodo en el que la vihuela llega al apogeo de la popularidad que había gozado ya desde principios del s. XVI. El instrumento experimenta su mayor difusión, y es la época en la que se concibe su repertorio más sofisticado, basado en la estética dominante de la polifonía vocal. Los testimonios más conocidos y accesibles de este periodo son las tablaturas de Miguel de Fuenllana (*Orphénica lyra*, 1554) y Esteban Daza (*El Parnasso*, 1576)¹. Éstos forman el centro del presente estudio y el punto de partida para un examen del contexto más amplio a que pertenecían. Manifestaciones de una misma tradición, los dos libros comparten muchas características pero son productos de contextos notablemente diferentes: uno se edita en Andalucía, el otro en Castilla; uno es obra de un profesional, el otro de un aficionado; uno representa la cultura cortesana y el otro refleja el ambiente burgués urbano. Comprender estos libros como representantes de diferentes franjas geográficas, sociales y musicales nos permite contemplar la vihuela desde múltiples perspectivas para evaluar la medida en que estos textos centrales representan la realidad de la época, tanto en términos de las instituciones dominantes de la corte y la iglesia como del espacio urbano menos perfilado en los estudios histórico-musicales. Aunque el reinado de Felipe coincide con el período del máximo esplendor de la vihuela, también es el que corresponde con el comienzo de su decadencia, y este estudio no reflejaría adecuadamente ni la época ni la historia del instrumento y su práctica si no nos dedicáramos a considerar las condiciones que condujeron a la suplantación de la vihuela por la guitarra durante las últimas décadas de su reinado.

EMBLEMA Y REALIDAD

La vihuela es una constante indudable en el panorama musical español a lo largo del s. XVI, presente en un sentido emblemático tanto como en su función práctica. La investigación de los

¹ Miguel de Fuenllana: *Libro de Musica de Vihuela, intitulado Orphénica lyra*, Sevilla: Martín de Montedoca, 1554; reimp. Ginebra: Minkoff, 1981; edición moderna, Miguel de Fuenllana: *Orphénica Lyra*, ed. Charles Jacobs, Oxford: Oxford University Press, 1978. Esteban Daza: *Libro de Musica en cifras para Vihuela intitulado el Parnasso*, Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1576; reimp. Ginebra: Minkoff, 1979; ediciones modernas: Esteban Daza: *The Fantasias for Vihuela*, ed. John Griffiths, *Recent Researches in Music of the Renaissance*, 54, Madison: A-R Editions, 1982; Esteban Daza: *Los vihuelistas. Esteban Daza*, ed. Rodrigo de Zayas, Colección Opera Omnia, Madrid: Alpuerto, 1983.

últimos años ha ampliado enormemente los horizontes respecto a la historia social de la vihuela con el resultado de cambiar dramáticamente su imagen. Efectivamente, el instrumento que habitualmente se describía como "cortesano" en la literatura musicológica se ha revelado como un instrumento burgués que frecuentaba la vida de varias capas de la sociedad española². Es significativo que entre sus tañedores hubiera muchos individuos que, a través de publicaciones como *El Cortesano* de Castiglione (1528), aspiraban a los niveles culturales superiores encajados en el concepto humanista del "renacimiento"³. Para ellos, la asociación entre la vihuela y la Antigüedad, por ser el accesorio musical de los héroes mitológicos, jugaba un papel fundamental en su aprecio de ella. La vihuela, en este sentido, era un auténtico emblema de la época y un símbolo importante del conjunto de valores estéticos, espirituales y filosóficos que representan el *Zeitgeist*. No es necesario buscar más allá que los títulos de aquellos libros de vihuela que invocan la Antigüedad para comprender la identificación entre el instrumento y el mundo clásico⁴. La vihuela se consideraba la lira de Orfeo y seguramente muchos tañedores buscaban en su práctica los mismos efectos anímicos prometidos por los filósofos antiguos en las nuevas traducciones que circulaban ampliamente en España. La propia repuesta intuitiva de estos tañedores a la música que tocaban seguramente encajaba con todo lo que representaba la tradición órfica, y lo que afirmaba la enseñanza de la tradición platónica.

La otra vertiente espiritual que obviamente no se puede dejar fuera de cualquier consideración de la época es la fe cristiana, y en esta dimensión las coincidencias naturales entre la religión, la filosofía humanista y la música de vihuela eran perfectamente compatibles y complementarias. Tanto entonces como ahora, la música de vihuela provoca reflexión, tranquilidad y paz espiritual, las mismas calidades que busca la contemplación cristiana, tan importante para el bienestar del alma humana, y tan constante en la conciencia colectiva de una sociedad tan fuertemente y obligatoriamente católica. La vihuela seguramente ofrecía al tañedor a través de la abstracción de su música un nivel de contemplación que coincidía perfectamente con toda su formación cristiana, y que se podía explicar a través de la filosofía humanista. El humanismo ofrecía, precisamente y sin conflictos morales, la explicación de la conexión entre la música y el infinito. Según la mentalidad de la época, la lira de Orfeo se había resucitado en forma de vihuela para edificar el intelecto y apaciguar el alma, moviendo los afectos según las razones pitagóricas y permitiendo a sus practicantes entender la armonía celestial y ascender a esferas superiores cuyo misterio revela la fe cristiana. A un nivel mucho más superficial, pero vinculado con los mismos valores estéticos, la vihuela funcionaba como un símbolo externo para la proyección de la imagen personal. La persona que quería mostrar socialmente su "cultura" re-

² Véase John Griffiths: "At court and at home with the vihuela de mano", *Journal of the Lute Society of America*, 22 (1989), pp. 1-27, y también, John Griffiths: "Esteban Daza a gentleman musician in Renaissance Spain", *Early Music*, 23 (1995), pp. 437-49.

³ Véase Luis Robledo: "La música en el pensamiento humanista español", *Revista de Musicología*, 21 (1998), pp. 385-430, y más específicamente, del mismo autor, "Una taxonomía ética de la música: el *Libro primero del espejo del príncipe cristiano* (1544) de Francisco de Monzón", en Louis Jambou (ed.), *De la lexicographie à la théorie et à la pratique musicales. Actes du colloque tenu en Sorbonne le 16 de juin 2001*, Paris: Éditions Hispaniques, 2002, pp. 31-42.

⁴ Véase Isabel Pope: "La Vihuela y su música en el ambiente humanístico", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), pp. 395-402, y Jack Sage: "A new look at humanism in 16th-century lute and vihuela books", *Early Music*, 20 (1992), pp. 633-43.

nacentista lo hacía a través de la vihuela, conforme con las recomendaciones de Castiglione quien seguramente era partidario del mismo sistema de valores. Muchas de las referencias a la vihuela que se encuentran en la literatura y poesía de la época invocan al instrumento precisamente como un emblema más de la indumentaria simbólica con la que se viste un individuo merecedor de nuestra estima.

Paralelamente con esta noble concepción filosófica, la vihuela fue considerada sencillamente como un instrumento portátil y accesible, apto para cumplir distintas funciones musicales y sociales desde pasar el rato, participar en convites amistosos o acompañar canciones, hasta distraer a los cortesanos en el caso del tañedor profesional. En el sentido funcional era un instrumento de ocio para tocar composiciones originales o adaptadas del repertorio polifónico, un medio didáctico para aprender técnicas compositivas e improvisatorias, y un instrumento para acompañar el canto o la danza. Su naturaleza permitía que se tocara en conjunto o como solista, y su ámbito social se extendía desde el uso particular y privado, en varios contextos sociales –desde tertulias amistosas hasta veladas, banquetes–, hasta otras situaciones que se aproximan a lo que hoy se entiende por concierto. Al comienzo del reinado de Felipe II el instrumento mismo había alcanzado, según se entiende por los pocos datos, una forma estable que no cambia de forma significativa durante el resto de su existencia.

Si la asociación humanista de la vihuela con la lira de Orfeo define su ámbito espiritual, la situación de la vihuela en el pensamiento musical se define por su proximidad a la polifonía vocal. Aunque el instrumento perteneciera en el s. XV a una tradición de ministriles improvisadores, la música de vihuela publicada durante el reinado de Felipe II se muestra ya alejada de la creación basada fundamentalmente en improvisación instrumental. Las formas antiguas como las glosas sobre *cantus firmus* y las variaciones sobre esquemas armónicos cedieron ante géneros definidos por la polifonía vocal. La tradición del instrumentista improvisador fue integrada dentro de la nueva corriente, sobre todo en el glosar motetes o madrigales, y en una práctica más sofisticada de improvisación polifónica, definido por Tomás de Santa María en el título de su famoso tratado *El arte de tañer fantasía*⁵. El estudio cuantitativo del repertorio conservado, sobre todo en los libros de Fuenllana y Daza muestra una singular preferencia por arreglos de polifonía vocal y fantasías, mientras las diferencias presentes en libros de la primera mitad del siglo en la obra de Narváez, Mudarra y Valderrábano, y otras formas más ligadas a la tradición oral están notablemente ausentes en los de la época filipina. Éstas son las tendencias centrales pero no las únicas: los fragmentos manuscritos contemporáneos indican que también había vihuelistas, quizás más ligados a una tradición popular, que mantenían vivas estas mismas prácticas ausentes en la obra de Fuenllana y Daza. Estos fragmentos sugieren una diversidad musical cuya extensión todavía desconocemos.

TIEMPOS DE FELIPE II

Como hemos comentado, la vihuela no experimentó grandes cambios durante el reinado de Felipe II, bien si se refiere a la estética musical, al instrumento mismo, o a su función social. Lo que sí se nota es una sofisticación musical más elevada, y una mayor difusión y empleo del ins-

⁵ Tomás de Santa María: *Libro llamado arte de tañer fantasía*, Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1565.

trumento dentro de una burguesía cada vez más consciente de la cultura renacentista en la que vivía. No obstante, es la música de este período lo que hoy menos se conoce a pesar de ser relativamente accesible en facsímiles y ediciones modernas publicadas durante los últimos veinticinco años. Aunque los primeros estudios de esta música y las primeras transcripciones de una selección de obras datan de mucho antes⁶, la ignorancia de este repertorio se debe a la dificultad técnica e interpretativa que presenta para el vihuelista y, por consiguiente, a una difusión mínima a través de conciertos y grabaciones. No obstante, e independientemente de la historia reciente de esta música, se debe considerar la vihuela de la época de Felipe II como el vehículo más habitual para la difusión musical, la minicadena portátil de su tiempo. Era un instrumento que servía para el ocio y deleite personal, para agrandar los sentidos, aliviar los pesares y edificar el espíritu. También, la vihuela jugaba un papel muy importante y subestimado en la difusión de la música polifónica vocal entre la burguesía y otras capas de la sociedad urbana de la época.

La corte y la nobleza

La clasificación tradicional de la vihuela como instrumento cortesano está bien fundamentada, aunque la investigación reciente haya confirmado un uso del instrumento mucho más extenso y diverso. La vinculación de la vihuela con Felipe II comienza con las afirmaciones —quizás erróneas— de la formación musical del monarca. La revisión histórica de los últimos años ha cuestionado seriamente si realmente el monarca aprendió el instrumento como parte de su educación⁷. No obstante la vihuela seguramente formó parte del ambiente sonoro de su mundo desde joven, aunque quizá de una manera más indirecta, desde lo que se sabe de la educación musical de sus hermanas hasta la presencia de Luis Narváez en su séquito durante el largo viaje que hizo al extranjero a partir de 1548 y antes de subir al trono. Aunque oficialmente estaba inscrito en la capilla real con el cargo específico de enseñar a los niños cantóricos, Narváez debe haber sido uno de los vihuelistas —ignoramos los nombres de otros— que Felipe escuchaba desde muy joven, sobre todo debido a la proximidad entre el secretario de Carlos V y Francisco de los Cobos, probable mecenas anterior de Narváez.

Posteriormente, es el largo empleo de Miguel de Fuenllana en la corte lo que vincula a Felipe con la vihuela. Nombres de otros vihuelistas, menos el de Juan Pietro, todavía se nos escapan a pesar del recién publicado libro de Robledo *et al.* que finalmente ofrece un estudio documental paralelo al que realizó Anglés respecto a la música cortesana en la época de Carlos V⁸.

⁶ Aunque no sea el más antiguo, el estudio más penetrante y notable de esta música es la tesis de John Ward: "The 'Vihuela de mano' and its Music, 1536-1576", tesis, New York University, 1953. Entre los estudios pioneros, véase Hugo Riemann: "Das Lautenwerk des Miguel de Fuenllana, 1554", *Monatshefte für Musikgeschichte*, 27 (1895), pp. 81-91; Adolf Kocirz: "Die Gitarren Kompositionen in Miguel de Fuenllana's *Orphénica Lyra* (1554)", *Archiv für Musikwissenschaft*, 4 (1922), pp. 241-61. Entre transcripciones, hay una selección de obras de Fuenllana y Daza en la primera antología de música para vihuela de Guillermo Morphy: *Les Luthistes espagnols du XVIIe Siècle*, 2 vols., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902; reimpr. Nueva York: Broude Brothers, 1967. Quizás la primera transcripción de música de vihuela en notación moderna es por coincidencia una obra de Fuenllana, véase José Inzenga: "Fuenllana, A las armas, Moriscote" en Mariano de Soriano Fuertes (ed.): *Calendario Histórico Musical para el año de 1873*, Madrid: Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1872, pp. 30-31.

⁷ Véase Michael Noone: "Philip II and music: a fourth centenary reassessment", *Revista de Musicología*, 21 (1998), pp. 431-52.

⁸ Véase la sección sobre la casa de la reina en el capítulo de Luis Robledo en este libro, también Luis Robledo, Tess

En 1621, "doña Catalina de Fuenllana, viuda, y enferma, hija de Miguel de Fuenllana difunto" dirige una carta a Felipe IV en la que declara que "el dicho mi padre sirvió a los señores Reyes Don Felipe segundo y tercero, padre y abuelo de su majestad, más de cuarenta y seis años de músico de cámara con mucha asistencia y satisfacción así en la corte como en todas las jornadas y ausencias que hicieron fuera de ella..."⁹. A pesar del testimonio de su hija, hay documentación contradictoria que declara que el vihuelista había muerto ya en 1591 y quizás sus años de servicio no llegaron a los dichos cuarenta y seis¹⁰. No obstante, si se incluyen sus primeros ocho años a servicio de Isabel de Valois, tercera mujer de Felipe, como "músico de la Reina" (1560-1568) más una estancia que en la corte del rey Sebastián de Portugal entre 1574 y 1578, el vihuelista quizás pasara treinta o incluso más años en el ámbito real¹¹.

Llegar a ser vihuelista en la corte suponía haber alcanzado renombre como músico y como persona. Suponía también haber realizado anteriormente un aprendizaje –probablemente informal– y haber adquirido cierta experiencia profesional en puestos anteriores. En los pocos casos que conocemos, los instrumentistas que lograron empleo en la corte procedían de puestos en casas nobles. Narváez, como ya hemos citado, con toda probabilidad procedía de la casa de Francisco de los Cobos, Comendador de León, y Fuenllana evidentemente accedió a la corte después de haber estado a servicio de la marquesa de Tarifa desde, por lo menos, 1555 –Bermudo le describe como tal en su *Declaración*– supuestamente hasta el nombramiento de su marido Pedro Afán de Ribera, el duque de Alcalá, como Virrey de Nápoles en 1559. Visto como un vihuelista de la realeza, una de las posibles interpretaciones del libro de Fuenllana, *Orphénica Lyra*, es considerarlo como un documento que alumbra una faceta de la vida musical de la corte, sobre todo el desconocido papel de la música de cámara en el ámbito real. No obstante el hecho de que el libro fuera publicado seis años antes de que el vihuelista empezara a servir la casa real, una lectura alternativa sería interpretarlo como la obra de un músico de la nobleza. Dada la escasez de conocimiento del papel de la música en las casas nobles españolas, el libro de Fuenllana se presenta como una ventana para entrar en una relación más estrecha con este importante sector de la sociedad española. Por lo menos, se sabe que algunas familias nobles mantenían sus propias capillas musicales y probablemente músicos de cámara también. El código de ministriles del duque de Lerma, por ejemplo, es evidencia de una familia noble que celebraba sus servicios religiosos y ceremonias con música de gran esplendor¹². En la época de Felipe II, ¿cuál sería la situación de las importantes familias nobles españolas respecto a la música en sus capillas y cámaras? El famoso manuscrito de la casa de Medinaceli, con su parcialmente conocido repertorio musical, no debe ser un fenómeno aislado, sino parte de una tradición extendi-

Knighon, Cristina Bordas y Juan José Carreras: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid: Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, 2000. C.f. Higinio Anglés: *La música en la corte de Carlos V*, Monumentos de la Música Española II y III, Barcelona: CSIC, 1944; reimp, 1965.

⁹ Fuenllana: *Orphénica Lyra...* (ed. Jacobs), p. xxv.

¹⁰ Higinio Anglés: "Per la Història de la Música Hispànica. Dades desconegudes sobre Miguel de Fuenllana", *Revista Musical Catalana*, 33 (1936), pp. 140-43.

¹¹ La estancia de Fuenllana en Lisboa posiblemente se atribuye a un intercambio familiar ya que don Sebastián estaba casado con doña Juana, hermana de Felipe.

¹² Véase Douglas Kirk: "Instrumental music in Lerma, c. 1608", *Early Music*, 23 (1995), pp. 393-409.

da¹³. Varios autores afirman, por ejemplo, que el palacio de los duques del Infantado en Guadalajara era uno de los más cultivados y resplandecientes ambientes musicales de la época. Alonso Mudarra se refiere indirectamente al ambiente musical en los años que corresponden a la juventud de Felipe II en sus *Tres libros de música*. Con respecto a su formación musical el vihuelista declara que se crió en la casa de Don Diego Hurtado de Mendoza (1461-1531) y Don Íñigo López de Mendoza (1493-1566), tercero y cuarto duques del Infantado, “a donde de toda Música avía excelentes hombres”¹⁴. Fue éste precisamente el lugar donde se celebraron los festejos nupciales de Felipe II con ocasión de su matrimonio con Isabel de Valois, futura mecenas de Fuenllana, en 1559¹⁵. De manera parecida, Bermudo cita a otros vihuelistas a servicio de casas nobles: uno llamado López “músico del señor Duque de Arcos” y Anrique, probablemente Enríquez de Valderrábano, “músico del señor Conde de Miranda”¹⁶.

Otros documentos que afirman la presencia de música y vihuelas entre la nobleza son los inventarios de pertenencias. Dos inventarios de los bienes del conde de Rivadabia, Luis Sarmiento de Castro, efectuados en Valladolid en 1572 y 1580 se prestan como un ejemplo instructivo. El primero, del 24 de diciembre de 1572, el menos específico de los dos, muestra claramente que la casa del conde contenía una extensa colección de instrumentos y partituras¹⁷. En el folio 657v el inventario especifica “cuarenta y siete piezas de música de diferentes órdenes”, “setenta y siete libros de música en lengua española, francesa e italiana” y “un clavecinvano que es instrumento de música”. La necesidad de clarificar la naturaleza del “clavecinvano” debe indicar una falta de familiaridad por parte del escribano con este instrumento, o que el instrumento no era común. Quizá la falta de conocimientos musicales explica por qué no entra en detalles con las cuarenta y siete “piezas”, supuestamente los instrumentos que pertenecían al conde. La colección de libros es grande para la época, y representa un amplio repertorio de obras profanas tanto en español como de los dos repertorios extranjeros de mayor relieve internacional, como se supone que son los madrigales italianos y las *chansons* francesas. En otra parte, el inventario lista dos cornetas, bien hechas y adornadas, pero utilizadas para la caza u otra actividad parecida. Una de éstas se describe como “Una corneta de cuerno de montería con sus guarniciones a los cabos de plata” (fol. 652v), y la otra una “corneta que parece ser de nácar guarnecida de ambas partes de plata” (fol. 653). Se trata claramente de una casa provista para una gran actividad musical, probablemente para el uso de músicos profesionales. El segundo inventario de 1580 es mucho más específico e incluye descripciones precisas de varios instrumentos, entre ellos dos laúdes, cinco vihuelas, un arpa y una guitarra¹⁸. En algunos casos el documento nombra a los constructores y brinda varios otros detalles de gran utilidad referentes a la construcción de vihuelas en la segunda mitad del s. XVI:

¹³ Miguel Querol: *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli*, Monumentos de la Música Española VIII y IX, Barcelona: CSIC, 1949. El contenido del manuscrito es mucho más amplio que las canciones profanas publicadas la citada edición.

¹⁴ Alonso Mudarra: *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Sevilla: Juan de León, 1546, fol. *1v

¹⁵ Una de las pocas referencias a instrumentistas asalariados de cuerda en el empleo de los duques es un pago en 1564 del cuarto duque a sus músicos de *viuela de arco* Marcos de Solís, Blas Serrano, el renombrado Hernando de Bejerano y su hijo. Véase Alonso Mudarra: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, ed. Emilio Pujol, Monumentos de la Música Española VII, Barcelona: CSIC, 1949, p. 29.

¹⁶ Juan Bermudo: *Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales...* (Osuna, 1555), ed. Macario Santiago Kastner, Documenta Musicologica, 11, Kassel: Bärenreiter, 1957, Lib. II, cap. 35, fol. 29v.

¹⁷ Archivo Histórico Provincial de Valladolid (E: Vah), protocolos, leg. 296, 2ª parte, fol. 649 ss.

¹⁸ E: Vah, protocolos, leg. 386, s. f.

Primeramente una dulzaina con sus fuelles y sus pesas de plomo

Item. Un laúd de marfil con sus varas de ébano en su caja

Item. Una arpa de dos órdenes

Item. Una vihuela de ébano con sus taraceas y su lazo en la misma tapa y arriba un letrero que dice Diego del Castillo sin puente.

Item. Otra vihuela de costillas de ébano con su lazo hondo sin puente

Item. Otra vihuela de costillas de ébano con el lazo de talla con un letrero que dice Diego de Portillo Mas una vihuela grande con las costillas de nogal y unas armas de los sarmientos y una taracea en las espaldas

Item. una guitarra de ébano con el lazo hondo con un letrero en la cabeza que dice Juan Rodríguez con su caja

Item un laudico con un caracol de nogal en la cabeza y un letrero que dice Juan de Villalpando

Item. Una vihuela de ébano alaudada con su lazo hondo y un letrero en la cabeza que dice Sebastián Rodríguez con su caja aforrada de fustán

Item una caja de vihuela vacía

La dulzaina que encabeza la lista, por tener fuelles y pesas, debe referirse a una especie de gaita, y el arpa de dos órdenes parece estar entre las primeras de las que se conservan noticias. De las cinco vihuelas, a una le falta el puente, y obviamente no se encontraba en buen estado. Tres de ellas y la guitarra son de costillas (aros y fondo) de ébano que, según otros inventarios que incluyen valoraciones o precios de venta, era la madera utilizada para las vihuelas más caras.¹⁹ La única vihuela aquí especificada de nogal, la madera más corriente, es un instrumento de probablemente mayores dimensiones, simplemente designada "grande" como era costumbre. Una de las vihuelas está descrita como "alaudada", supuestamente con el fondo abombado a la manera del laúd y de una construcción parecida a la conocida guitarra de Belchior Dias (Lisboa, 1581) conservada en Londres, y la vihuela conservada en el Musée de la Musique en París²⁰. Las descripciones de las cinco vihuelas y la guitarra hacen referencia específica a los adornos de sus tapas. Dos de ellas están adornadas con taraceas, los diseños labrados en la tapa –en un caso en las espaldas– del tipo que se ve en muchas representaciones iconográficas de vihuelas, como las famosas de *El Maestro* de Luis Milán, o como en el instrumento que se conserva en el museo Jacquemart André de París. Dos de las vihuelas y la guitarra tienen "un lazo hondo", lo cual interpretamos como un adorno cóncavo de pergamino en la boca como era costumbre en las guitarras barrocas. La vihuela descrita con un "lazo de talla" probablemente tenía su boca en forma de un rosetón labrado en la misma madera de la tapa como es habitual en los laúdes. De los dos laúdes listados, el primero corresponde al tipo más caro de construir, un instrumento de colección, con costillas de marfil separadas por varas de ébano. El diminutivo "laudico" con su clavijero en forma de caracol debe ser un instrumento tiple, quizás más relacionado con la cítara o la bandurria si no se trata de un derivado del rabel o de la guitarra medieval, pero de fabricación contemporánea y local. La vihuela grande parece estar hecha para los Sarmiento por encargo ya que lleva el escudo familiar, probablemente incrustado en la tapa. Los otros nom-

¹⁹ Véase François Reynaud: *La Polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris: CNRS, 1996, pp. 391-98.

²⁰ Joël Dugot: "Un nouvel exemplaire de *vihuela* au musée de la musique?" en *Luths et luthistes en Occident: Actes du Colloque 13-15 mai 1998*, Paris: Cité de la Musique, 1999, pp. 307-317.

bres propios que figuran en el inventario se refieren a los constructores de los instrumentos. Diego del Castillo, fabricante de una de las vihuelas, y Juan de Villalpando, constructor del laúdico, eran violeros activos en Valladolid al tiempo que se hizo el inventario. Diego de Portillo parece ser un artifice toledano activo en el último cuarto del s. XVI, miembro de una estirpe de violeros y pariente de Juan de Portillo quien parece haber pasado un tiempo en Valladolid a mediados del siglo. Los dos Rodríguez son más difíciles de ubicar con precisión dado el número de violeros con ese apellido activos durante el periodo en Granada, Madrid, Sevilla, Toledo y Zaragoza. Juan Rodríguez puede ser el mismo que tuvo que hacer una vihuela de lazo hondo para su examen de maestro violero en Madrid en 1578²¹. Sería natural suponer que Sebastián Rodríguez fuese pariente suyo, pero no hemos encontrado ninguna otra noticia de un violero de este nombre.

El ejemplo que acabamos de presentar no es único entre la documentación conocida. Un inventario efectuado en Zaragoza solamente cuatro años antes, en 1576, de los bienes del Ilustrísimo Señor Don Diego de los Cobos, marqués de Camarasa, Adelantado de Cazorla y Comendador Mayor de León y, por casualidad, hijo del supuesto mecenas de Luis de Narváez, es de parecido contenido al del conde de Rivadabia.²² Estos inventarios ponen de relieve la capacidad de la nobleza para emplear músicos profesionales en sus casas, sin descartar la participación directa de miembros de casas nobles en actividades musicales ya que el aprendizaje de instrumentos musicales formaba parte importante de su educación. Conocemos varios inventarios de nobles que indican unos pocos instrumentos, insuficientes para equipar a una cámara de ministriles, y entonces probablemente efectos para su uso personal. Al fallecer en 1596, el marqués de Velada, por ejemplo, poseía un clavicordio viejo, una vihuela y una guitarra²³. Otro documento, la tasación de los bienes del marqués de los Vélez (Madrid, 1579) carece de instrumentos, pero incluye un ejemplar del libro *Orphénica lyra* de Fuenllana²⁴.

De documentos que se refieren a la enseñanza de música a los nobles, se sabe poco, pero se podría citar un ejemplo bastante anterior al periodo que ahora nos concierne: un pago del arzobispo de Zaragoza como tutor del "noble señor don Guillén de So y de Castro, vizconde de Enol" al vihuelista Íñigo de Ejea en 1514 por el "trabajo por mí sostenido en demostrar de tañer vihuela" durante casi un año²⁵. La información de la habilidad musical de nobles es también escasa. En el caso de referencias literarias, es difícil juzgar si los atributos y talento adscrito a los sujetos se debe interpretar literalmente. Puede ser el caso del duque de Medina Sidonia, don Alfonso Pérez de Guzmán, El bueno, nombrado gobernador de Milán en 1578, a quien Cristóbal Mosquera de Figueroa alaba de la siguiente manera, frecuentemente refiriéndose a la vihuela como lira en el sentido órfico²⁶:

²¹ Cristina Bordas: "La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII", *La guitarra en la historia*, 6 (1995), pp. 52-53.

²² Pedro Calahorra: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977, vol. I, pp. 330-31.

²³ Beryl Kenyon de Pascual: "Two 16th-century Spanish Inventories", *Galpin Society Journal*, 49 (1996), p. 198.

²⁴ Archivo Histórico de Protocolos Notariales (E: Mapn), protocolos, leg. 992, fol. 95. Agradezco la gentileza de Beryl Kenyon de Pascual en facilitarme esta información inédita.

²⁵ Calahorra: *La música en Zaragoza...*, vol. I, pp. 326-27.

²⁶ Cristóbal Mosquera de Figueroa: *Obras i Poesías inéditas*, ed. Guillermo Díaz-Plaja, Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles, Madrid: Real Academia Española, 1955, p. 148.

Tú, que con voz divina y lira de oro,
las cuerdas dulcemente resonando
haces del monte cielo y resplandeces
entre el virgíneo y reluciente coro...

Otro ejemplo de la vida musical de la nobleza relacionada con la vihuela proviene de la crónica de una fiesta celebrada en 1564 o 1565 en la que participaban la princesa doña Juana de Austria, hermana de Felipe II, con un grupo de jóvenes mujeres nobles tocando en un conjunto mixto de vihuelas y otros instrumentos de cuerda²⁷. Es interesante observar que la tañedora de la vihuela de mano no es nada menos que de la familia del conde de Rivadabia cuyo inventario hemos citado arriba:

La Princesa tenía una vigüela de arco, con que llevaba el contrabaxo; y las demás ninfas tenían vigüelas de arco y de mano y clavicordio y dos arpas. Estaban por esta orden: a los lados de la Princesa estaba Doña María Magdalena y Doña Luisa de Castro con las dos arpas; y luego, junto, estaba doña Luisa Sarmiento con vigüela de mano, y a la otra parte estaba Laura con clavicordio; estaban junto a la Princesa doña María Manuela y doña María de Aragón y doña Eufrasia [de Guzmán], con vigüelas de arco...

Eclesiásticos

La vihuela nunca participó en la iglesia. Eran los cantores de canto llano y de polifonía, los órganos y los conjuntos de instrumentos de viento los que ejercían el dominio exclusivo sobre los espacios dedicados al culto divino. La presencia de la vihuela en círculos religiosos está más bien relacionada con la vida privada de algunos –quizás muchos– clérigos. No olvidemos que muchos de los músicos eclesiásticos de la época eran sacerdotes y que, posiblemente, tocaban la vihuela en sus horas libres o la usaban como herramienta para probar sus propias composiciones polifónicas o las de otros autores que llegaban a sus manos. Francisco Guerrero es el ejemplo más indicado, según Pacheco, un músico que "hallábase tan diestro que por sí aprendió vigüela de siete órdenes, harpa i corneta i otros varios instrumentos", una indicación de una conexión intrínseca entre su profesión de músico y el instrumento²⁸. Para clérigos no músicos pero conectados con la cultura intelectual y musical por su vocación y formación, la vihuela era un natural complemento de su vida contemplativa. Por ser la iglesia el principal protector y patrono de músicos de la época, sería lógico que los eclesiásticos representaran el sector social con mayor densidad de músicos. No es una coincidencia que la mayoría de teóricos musicales españoles de la época sean religiosos, entre ellos dos que contribuyeron sustancialmente al conocimiento de la vihuela: los frailes Juan Bermudo y Tomás de Santa María.

De otros clérigos que podemos asociar directamente con la vihuela, sobresale Alonso Mudarra, el vihuelista ya mencionado en relación a su crianza en la casa de los duques del Infan-

²⁷ Jaime Moll Roqueta: "Libros de música e instrumentos de la princesa Juana de Austria", *Anuario Musical*, 20 (1965), p. 21.

²⁸ Francisco Pacheco: *Libro de descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables varones*, MS recopilado 1599-, Sevilla: Previsión Española, 1983, p. 204 [= fol. 94v].

tado. Después de tomar el hábito, posiblemente en Palencia, se trasladó a Sevilla en 1546, donde editó su libro para vihuela el mismo año, en vísperas de comenzar sus treinta y cinco años como canónigo de la catedral hispalense. Es de suponer que la vihuela le acompañaría en muchas de sus horas libres durante esos largos años. Su caso no es único: se pueden citar numerosos religiosos de parecidos intereses musicales. Entre los clérigos celebrados por sus contemporáneos por su habilidad con la vihuela figuran el abad Malvenda, citado por Cristóbal Suárez de Figueroa en 1615 entre los mejores vihuelistas junto con Fuenllana y Enríquez de Valderrábano²⁹; el arcediano de Treviño (Burgos) celebrado por Román en su *Repúblicas del mundo* (1575) como uno de los “singulares maestros de la vihuela” de su tiempo y capaz de “competir con los pasados”³⁰; y el licenciado Perea, teólogo del pueblo de Almedina (entre Andalucía y La Mancha), en 1576 “uno de los insignes hombres en la música de vigüela que hubo en esta tierra y en otras partes”³¹. De forma complementaria, los archivos históricos también aportan documentos que añaden más información respecto a los vihuelistas religiosos. El inventario de los bienes del clérigo palentino, Lorenzo Fernández de Córdoba, muestra que poseía no solamente una colección de nueve vihuelas, sino también una amplia biblioteca musical que incluía misas, motetes, madrigales, villancicos de compositores como Morales, Guerrero, Verdelot, Phinot, Vásquez y Palestrina³². También, hay muchos otros clérigos más humildes y menos destacados que se dedicaban a la vihuela y cuyos nombres siguen aflorando en los archivos históricos con cada nueva pesquisa. Típico de su género es el clérigo vallisoletano Millán de Ribera cuyo inventario de 1562, sin especificar más detalles, incluye dos vihuelas y siete librillos de música³³.

La vida urbana

Ha sido el aumento de información referente a la vihuela en el espacio urbano lo que más impacto ha tenido en la traza de un nuevo perfil social del instrumento. La presencia de la vihuela ha sido confirmada hasta tal punto que se podría sostener que “hacer hablar las cuerdas” era un pasatiempo favorito burgués, por lo menos en los principales centros urbanos. Fue allí en las ciudades más pobladas y cosmopolitas donde se difundieron los gustos musicales del período, los mismos que vemos reflejados plenamente en el libro de Esteban Daza. El conjunto documental que ahora permite delinear la presencia urbana de la vihuela comprende noticias generalmente muy breves sobre individuos que tocaban la vihuela o que contaban con una vihuela entre sus posesiones, así como información respecto a los violeros que construyeron los instrumentos, y sobre los impresores que les abastecieron con música y tablaturas.

La imprenta

Los siete libros impresos que forman casi la totalidad del repertorio para vihuela, aunque

²⁹ Cristóbal Suárez de Figueroa: *Plaza Universal de todas ciencias y artes*, Madrid, 1615, fol. 193v.

³⁰ Jerónimo Román Zamora: *Repúblicas del mundo divididas en XVII libros*, Medina del Campo: Francisco del Campo, 1575, fol. 237.

³¹ *Relaciones topográficas de los pueblos de España hechas de orden de Felipe II* (1576). MS de la Real Academia de la Historia, Est. 21, 1^a, 12, fol. 380.

³² E: Vah, hacienda, 1^a serie, censos, leg. 547.

³³ E: Vah, protocolos, leg. 58, fol. 722.

contengan casi setecientas obras, no representan una producción grande sobre todo cuando se tiene en cuenta el alto porcentaje de arreglos literales de polifonía vocal que contienen³⁴. Aunque fuera toda música original, siete libros de tablatura en un siglo no son muchos y, respecto al enfoque del presente estudio, solamente *El Parnasso* de Daza vio la luz durante el reinado de Felipe II³⁵. A pesar de no ser numerosas, las pocas ediciones lograron una amplia difusión, conforme con lo que sería obviamente el deseo de sus autores. Fue la imprenta lo que facilitó el acceso burgués a la música, y lo que permitió a los aficionados tocar música de un tipo que antes solamente hubiera sido del dominio de los profesionales. La imprenta produjo grandes cambios sociales en cuanto a la divulgación de información, pero también, fue un negocio que podría beneficiar a los autores y a los impresores de libros. Con respecto a la población de la época, las tiradas de música para vihuela eran altas, considerablemente superiores a las normas para la impresión de música polifónica y libros de casi cualquier otra índole. Estas tiradas indican la esperanza de lograr una penetración alta del mercado urbano. *Orphénica lyra* salió en una edición de mil ejemplares, según el contrato para su impresión, mientras el contrato de Daza especifica una tirada de 1500 ejemplares de *El Parnasso*³⁶. Los costes estipulados en los contratos se calculaban según la cantidad de papel que requerían, y el precio de cada libro dependía del tamaño de sus páginas, y el número de folios que contenía. El precio de venta de cada libro superaba considerablemente los costes de impresión. Si realmente se vendían los libros en el precio en que estaban oficialmente tasados, el autor recibiría cuatro o más veces lo que costó la impresión. El libro *Orphénica lyra* estaba tasado en 28 reales aunque los gastos de producción sumaran apenas 6 reales y, de manera parecida, *El Parnasso* se vendía en 4 reales aunque Daza pagaba solamente 1 real al impresor³⁷. No se sabe qué garantía tenía un autor de vender toda la tirada, y lo que puede parecer un beneficio fácil no lo era necesariamente ya que el autor corría con bastantes riesgos: tenía que comprar la tirada entera del impresor, almacenarla y venderla. Solamente al vender la cuarta parte de la tirada recuperaría su inversión inicial y empezaría a ver un beneficio. En el caso de Hernando de Cabezón, se sabe que tuvo que vender los ejemplares que sobraron de su edición de la música de su padre a un librero a un precio de saldo³⁸. Desde la perspectiva del consumidor, los libros suponían un gasto razonable pero no excesivo. En términos actuales, un real de la época de Felipe II tendría un valor de alrededor de mil pesetas. Medido así, los cuatro reales que costaba *El Parnasso* representarían un gasto modesto mientras que *Orphénica lyra* era más comparable con lo que hoy en día sería una edición cara, si no de lujo.

³⁴ No están incluidos los libros de Venegas de Henestrosa (1557) y Cabezón (1578) dentro del repertorio expresamente para vihuela ya que son principalmente colecciones concebidas para instrumentos de tecla a pesar de la designación "tecla, harpa y vihuela" en sus títulos.

³⁵ Fuenllana: *Orphénica lyra*... fue editado en 1554, poco antes de que el príncipe ascendió al trono.

³⁶ El contrato para *Orphénica lyra* está reproducido en K. Wagner: *Martín de Montedoca y su prensa: contribución al estudio de la imprenta y bibliografía sevillana del siglo XVI*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982, p. 110-11; el de *El Parnasso* está en John Griffiths: "The Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain", *Revista de Musicología*, 16 (1993), pp. 3309-21.

³⁷ Para cifras precisas, véase John Griffiths y Warren E. Hultberg: "Santa María 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. 345-60.

³⁸ Cristóbal Pérez Pastor: "Escrituras de concierto para imprimir libros", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3ª época, 1 (1897), pp. 363-71.

Violeros

Nos han llegado hasta ahora noticias de unos 125 violeros activos en España durante el s. XVI, la mitad de ellos activos durante el reinado de Felipe II. Dadas las vicisitudes de la documentación histórica, deben representar solamente una pequeña proporción de los que ejercían el oficio. No obstante, si nos restringimos únicamente a aquéllos de los que tenemos constancia, un cálculo muy aproximado y conservador indicaría la construcción de miles de vihuelas durante la época. Sesenta violeros fabricando veinte vihuelas al año durante veinte años supondría una producción de unos veinticuatro mil instrumentos durante la época de Felipe II. Hay razones para creer que este número es exagerado, entre otras cosas por la carencia de vihuelas conservadas en la actualidad. Si nos detenemos en detalles más precisos, vemos a través del censo de Toledo realizado en 1561 que solamente queda constancia de cuatro violeros.³⁹ No obstante, el inventario efectuado en 1575 del taller de uno de ellos, Mateo de Arratia, muestra que tenía ochenta y ocho tapas de vihuela con sus lazos ya realizados, una indicación de una producción alta⁴⁰.

Vihuelistas

La presencia de la vihuela en el paisaje urbano español y su uso burgués se afirma a través de una combinación de referencias literarias –habitualmente elogios de los atributos de determinados individuos– y documentos notariales, principalmente inventarios, que señalan la presencia de una o más vihuelas o música entre los bienes inventariados. Correspondiendo con el reinado de Felipe II, la cifra oscila alrededor de unas sesenta y cinco personas conocidas. Comparada con lo que hemos propuesto proyectado respecto a la fabricación de vihuelas, esta cifra tiene que representar un porcentaje mínimo de los vihuelistas que había.

La evidencia anecdótica presentada en las fuentes literarias indica el uso de la vihuela en tertulias y reuniones sociales semejantes, o incluso en veladas organizadas con un específico propósito musical. A veces, estos encuentros se convierten en una suerte de concurso en el que la vihuela pasa de un invitado al otro para que cada uno mostrara sus habilidades. Los ganadores de estos convites se juzgaban con criterios diferentes a los que hoy en día estamos acostumbrados. En vez de juzgar el músico por su rapidez o virtuosismo, se les medía más bien por su rapidez mental. La agilidad intelectual –el equivalente musical al ingenio verbal– era lo que más se estimaba, y los ganadores solían ser los que eran capaces, por ejemplo, de tocar de improviso en una vihuela destemplada. Esta habilidad es la que distinguió, por ejemplo, al vihuelista portugués Peixoto da Pena de sus compañeros durante una estancia en España. Aunque se refiere a un acontecimiento cortesano, ejemplifica de una manera muy precisa una de las prácticas que existía entre miembros de la capa burguesa:

...hallándose en Castilla en el palacio del Emperador Carlos V, se admiraba él [Pena] que los músicos templaban sus instrumentos; ellos zumbando, le dieron una vihuela destemplada, para que ta-

³⁹ Reynaud: *La Polyphonie tolédane...*, p. 400.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 407.

ñese: pegó en ella Peixoto, y de tal manera reguló la postura variable de los dedos, que solía producir consonancias y suspender dulcemente a los oyentes⁴¹.

Muchos de los vihuelistas urbanos pertenecían a lo que podemos llamar la burguesía, la clase profesional y mercantil que dominaba la administración pública y las instituciones urbanas, el comercio y las profesiones liberales, y que representaba la alta sociedad de las ciudades españolas. Un buen número de los hombres de las familias burguesas poseía educación universitaria y muchos de los individuos que tenían vihuelas habitualmente se mencionan en los documentos con el título de don o doña, por su prestigio. Este grupo de tañedores incluye a juristas, magistrados, mercaderes, individuos con puestos cívicos importantes, y sus mujeres. Al lado de la burguesía, la vihuela también se había hecho parte indispensable de la vida artística e intelectual. Entre los centros principales de actividad vihuelística figuran las ciudades relacionadas con los dos vihuelistas en quienes se basa nuestro estudio: Valladolid, el centro administrativo del reino, y Sevilla, puerto a las Indias e incomparable centro mercantil. La investigación de François Reynaud muestra que Toledo, capital eclesiástica del país, también era un centro importante de vihuelistas, igual que Zaragoza tal como indica Pedro Calahorra en su historia musical de aquella ciudad.

Sevilla fue indudablemente uno de los importantes centros culturales españoles de la época, con una extensa vida musical. Allí se imprimieron los libros de vihuela de Mudarra y Fuenllana, y no sería sorprendente que el joven Fuenllana hubiese conocido al canónigo Mudarra en la ciudad durante los años que pasó allí, probablemente en la década de los cincuenta. Sobre vihuelistas más tardíos es en el famoso *Libro de descripción* de Francisco Pacheco, una recopilación comenzada en 1599 de la elite cultural sevillana, donde abunda más información. Entre los sevillanos –algunos muy distinguidos– citados como tañedores de vihuela, figuran el erudito Cristóbal Mosquera de Figueroa, el militar y “gran músico de canto i de viguela, i singular en la harpa” Cristóbal de Sayas, Pedro Bravo, Pedro de Mesa, Manuel Rodríguez, el ciego Pedro de Madrid, y el compositor Francisco Guerrero. Pacheco también revela su familiaridad con la música del laudista napolitano Giulio Severino, cuyo estilo fue imitado por el organista Francisco Peraza. La investigación realizada hace casi un siglo por Gestoso y Pérez también facilita los nombres de unos quince violeros sevillanos⁴².

Procedentes de las otras ciudades mencionadas, hay muchos tañedores que ejemplifican el vihuelista burgués. El toledano Hernando de Palma, por ejemplo, fue un hombre adinerado que dedicaba parte de su ocio a la vihuela. Al tiempo de casarse en septiembre de 1570 contaba con dos vihuelas y dos o tres de los libros impresos para el instrumento. Su inventario incluye una muy cara “viguela grande y suelo y costillas de évano” tasada en 3400 mrs (100 reales) y “una viguela mas pequeña con costillas de ébano”, los libros de Narváez y Fuenllana, y un libro de “Enrique”, seguramente el *Silva de sirenas* de Enríquez de Valderrábano⁴³. En Valladolid dos años más tarde, Diego Mudarra, regidor de la villa, tenía dos vihuelas y una guitarra entre sus pose-

⁴¹ Joaquim de Vasconcellos: *Os Musicos Portuguezes*, Oporto: Imprenta Portuguesa, 1860-76, tomo II, pp. 22-23.

⁴² José Gestoso y Pérez: *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en esta ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1899.

⁴³ Archivo Histórico Provincial de Toledo (E: Tah), leg. 1547, fol. 488 ss., citado en Reynaud: *La Polyphonie tolédane...*, pp. 391, 397.

siones⁴⁴. Un inventario de 1609 de los bienes de su hijo incluye siete “libros de cantos” y “un canto de vihuela de Luis Milán”⁴⁵. De manera parecida, en 1587, el distinguido doctor Diego de Tovar también poseía “una vigüela grande de évano” y un “libro de música de Anríquez”, otro ejemplar de *Silva de sirenas* de Valderrábano, y ocho “libros de canto”⁴⁶. De menos prestigio, Rodrigo de Guzmán, identificado solamente como “hermano de don Juan de Quiñones, maestra-cuela de Salamanca” contaba con “una bigüela en su caja”, una caja de libros y cinco libros de romances, posiblemente para cantar al instrumento⁴⁷. De manera parecida, doña Mencía de Cerbera (Toledo, 1556) tenía un “cancionero de viguela” cuando le hicieron el inventario de sus posesiones. El vihuelista mencionado por Pacheco, Cristóbal de Sayas, representa otro grupo de intelectuales burgueses que eran poetas y vihuelistas aunque ejerciesen como militares profesionales del mismo estilo que Garcilaso de la Vega, una generación anterior. Entre los otros grupos burgueses, hay que recordar que la gran mayoría de los religiosos vihuelistas procedían también de la misma capa social.

Dentro de las capas urbanas inferiores también se hallan vihuelistas, entre ellos, músicos profesionales, artesanos, y criados del servicio doméstico. De músicos profesionales, podemos citar al “infanzón músico” Juan de Murillo que, según el inventario de sus bienes efectuado en Zaragoza en 1569, poseía tres vihuelas de mano y un arca que contenía tres “causicas de cuerdas de vihuela”, dos libros no especificados de tablatura y “muchos papeles y libros de música con otras barbullerías de poco precio”⁴⁸. El nivel de demanda para el empleo profesional de músicos fuera de los ámbitos eclesiásticos y cortesanos es poco conocido, pero en las poblaciones urbanas debe haber existido ciertas salidas, entre ellas, la de profesores de instrumentos, músicos y grupos para amenizar las fiestas públicas y privadas. De los pocos contratos conocidos de aprendizaje musical, se conserva uno (Zaragoza, 1583) entre el músico “el magnífico Antonio Mayayo” y un niño aparentemente de situación humilde, Juanico de Agreda, del pueblo de Alcolea de Cinca y residente en el Hospital de los Niños Desamparados en Zaragoza. A los diez años, se compromete a ocho años de aprendizaje con el dicho maestro con condición que “me habéis de dar de comer, beber... y enseñarle [sic] de leer y escribir, canto de órgano, tañer vihuela de arco, vihuela de mano y tañer arpa y danzar”⁴⁹.

Entre otras referencias a vihuelistas, figuran algunas de violeros que tocaban los instrumentos que ellos mismos hacían. El violero toledano Rodrigo de Ayllón, por ejemplo, tocó vihuela de arco varias veces entre 1590 y 1600 en las procesiones de Corpus Christi y la Asunción, y era el organizador del conjunto en el que participaba⁵⁰. Es posible también que vihuelas de mano sonaran en las procesiones y otras celebraciones urbanas como los autos sacramentales y las incipientes representaciones teatrales públicas, aunque las referencias son todavía muy escasas. Hay razones para creer que se contaba con vihuelas en los corrales de comedias que empezaron a crearse en las ciudades españolas desde mediados del s. XVI. El joven teatro público

⁴⁴ E. Vah, protocolos, leg. 67, fol. 372.

⁴⁵ E. Vah, protocolos, leg. 1440, fol. 1862.

⁴⁶ E. Vah, protocolos, leg. 409, fols. 894 y 963.

⁴⁷ E. Vah, protocolos, leg. 225, fols. 1130-32. El inventario fue efectuado en septiembre de 1557.

⁴⁸ Calahorra: *La música en Zaragoza...*, I, p. 331.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 326.

⁵⁰ Reynaud: *La Polyphonie tolédane...*, p. 401.

habitualmente incluía canciones en las obras y no se puede descartar la posibilidad de que la vihuela fuera utilizada en su acompañamiento, por ejemplo, en el corral de comedias de Lope de Rueda que comenzó su funcionamiento permanente en Valladolid a partir de 1558 o 1559. Afirma Cortés que durante su estancia en la ciudad (c.1546-1559) "desenvolvió ampliamente Lope de Rueda su actividad: preparó carros y danzas, música de vihuela, compuso y desempeñó autos y echó los cimientos del primer corral de comedias"⁵¹.

Una parte fundamental de la infraestructura musical urbana eran los libreros. A ellos les correspondía el papel de distribuidores y vendedores de música. Entre los pocos inventarios de tiendas de libreros que contienen música, podemos citar dos vallisoletanos de la época de Felipe II. La única música de vihuela en el inventario (1596) de Ana Beléz, viuda del impresor y librero Bartolomé de Santo Domingo, es un ejemplar de *Orphénica lyra* de Fuenllana –cuarenta años después de su impresión y a la mitad de su precio original–⁵². Los otros impresos musicales incluían un ejemplar del tratado de Montanos⁵³, y "cuarenta cantos en 8º en 2 reales cuadruplicada en cuatro libros", una colección de obras polifónicas a cuatro voces. Mucho más llamativos son los libros inventariados en 1571 de Jerónimo Rouillé, un mercader de origen francés⁵⁴. Los libros de música sumaron a un valor total superior a 50.000 maravedíes, e incluían más de 150 tomos de múltiples ejemplares de todo género musical y de los compositores internacionales más renombrados. Incluye catorce tomos de misas, 45 de motetes, himnos y otras obras litúrgicas, 37 de madrigales italianos y *villanesche alla napolitana*, quince de *chansons* francesas, cuatro de música de danza, nueve tomos de tablaturas francesas para laúd, guitarra y cítara, y cuatro para instrumentos de tecla. Es una muestra de la amplia divulgación en España de música procedente del extranjero, y también de la difusión de tablaturas instrumentales extranjeras.

FUENLLANA Y DAZA: VIHUELISTAS DE LA ÉPOCA DE FELIPE II

Los rasgos que definen el estilo de un compositor y separan su música de la de sus coetáneos se suelen explicar en términos de su genio artístico o de su lugar cronológico en el desarrollo de los géneros a los que se dedicaba. En el presente estudio comparativo de obras de Fuenllana y Daza hemos adoptado otros criterios con la intención de distinguir entre el pensamiento, la formación y práctica musical de ambos vihuelistas en términos socioeconómicos, relativos a su experiencia y oportunidad musical. Con este enfoque se puede entender a cada compositor como un producto de su entorno inmediato, formado según las oportunidades que tenía para conocer música –en todos los sentidos– y las posibilidades directas e indirectas de aprendizaje que le ofrecía su ambiente. Son criterios estéticamente neutrales que intentan ofrecer explicaciones del producto musical en vez de juzgarlo. Pero al mismo tiempo que seguimos estos criterios, la intención tampoco es huir de juicios estéticos de las obras de los dos compositores ya que sus obras sobreviven fuera del contexto original de su creación. En el caso en

⁵¹ Citado en Aldolfo Salazar: *La Música en Cervantes y otros ensayos*, Madrid: Ínsula, 1961, p. 141.

⁵² E: Vah, protocolos, leg. 695, fols. 169v-182v.

⁵³ Francisco de Montanos: *Arte de Musica theorica y pratica*, Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1592.

⁵⁴ Este documento se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid (E: Vah). Agradezco la gentileza de Anastasio Rojo Vega quien lo localizó y me facilitó una fotocopia.

cuestión, no dudamos de que Fuenllana fuera un compositor mucho más logrado que Daza, y parte del propósito del análisis que sigue es mostrar cómo y por qué. No obstante, el resultado de la comparación no será el menosprecio de Daza por no haber alcanzado el mismo nivel artístico, sino la comprensión de su competencia y particularidad dentro de su contexto social.

Desde el punto de vista del contenido de sus respectivos libros, lo que distingue el uno del otro es una cuestión de envergadura cuantitativa y cualitativa, aunque contengan repertorios muy parecidos. Aunque *Orphénica lyra* tenga un contenido mucho más amplio que *El Parnasso*, 188 obras en comparación con 62, se comprenden los mismos géneros: arreglos de polifonía litúrgica y profana, y fantasías instrumentales basadas en similares técnicas contrapuntísticas. Dos tercios de las obras incluidas por Fuenllana, 119 de las 188, son partituras en tablatura de varios géneros vocales: himnos, fabordones, partes de misa, motetes, madrigales italianos, canciones francesas, y varias formas profanas españolas como villanescas, villancicos, ensaladas, y romances. Su obra original comprende 51 fantasías y 8 tientos. *El Parnasso* de Daza ofrece un contenido parecido de 40 arreglos de obras polifónicas y 22 fantasías. Ambos autores muestran un elevado manejo del contrapunto imitativo y su obra representa un alto nivel de técnica instrumental.

Orphénica lyra de Fuenllana

Como ya comentamos, la publicación *Orphénica lyra* corresponde a un primer período en el trayecto de Fuenllana que anticipa su empleo de la corte y que se puede entender como un documento de la música en el ambiente de la nobleza. Aunque faltan datos concretos se supone que nació alrededor de 1525, aunque posiblemente unos años después, y fue ciego desde su nacimiento. El primer documento que da fe de su existencia es la licencia otorgada el 11 de agosto de 1553 para la impresión de *Orphénica lyra*, fecha en que lo habría terminado y entregado a la corte para la concesión de la licencia. Con entre veinte y treinta años de edad a la sazón, declara haber “gastado la mayor parte de mi vida” dedicado a la música⁵⁵. Basándonos en la afirmación de Bermudo en 1555 de que Fuenllana era músico de la marquesa de Tarifa, es posible que recopilara el libro durante su empleo en esa casa aunque la licencia de impresión fuera firmada en Valladolid por Felipe II y se refiera al vihuelista como “estante en esta corte”⁵⁶. Sea cual sea el caso, *Orphénica lyra* debe representar la suma de la experiencia musical de Fuenllana en ésta o semejante casa noble.

Ignorantes de cuándo y cómo Fuenllana entró a servicio de la nobleza, es de suponer que hubiera pasado posiblemente diez años o más adquiriendo el conocimiento musical que representa *Orphénica lyra*. Su paso posterior a la corte de Isabel de Valois y de Felipe II tendría que ser el resultado de este aprendizaje, y posiblemente logró su traslado a través de una recomendación de su marido, el duque de Alcalá, quien obviamente gozaba de la confianza del rey. Su presencia en Valladolid probablemente se debe a una estancia de los duques en la corte ya que a partir de 1554 Fuenllana se encuentra afincado en Sevilla y considerado “vecino” de la ciudad. El renombre de Fuenllana derivó de la publicación de *Orphénica lyra*, favorecida por su ma-

⁵⁵ Fuenllana: *Orphénica Lyra...*, fol. *2v.

⁵⁶ *Ibid.*, fol. *2.

rimonio con Graciana de Salazar, hija del médico sevillano Juan de Salazar. Es el suegro del vihuelista que se compromete a correr con los gastos de impresión de *Orphénica lyra*, contribuyendo así a la extensión de la fama de su yerno, a la divulgación de su obra, y a los ingresos substanciales que la venta de la tirada suponía después de reembolsar los gastos⁵⁷.

Orphénica lyra está dividida en seis libros. Los primeros tres van por orden de dificultad y los últimos están divididos por géneros. En cuanto a los arreglos de polifonía que predominan en la antología, Fuenllana declara en su prólogo su preferencia por versiones sin glosas y adornos, para no quitar de la polifonía su integridad y claridad, y para permitir su interpretación a un tiempo que se aproxime a los modelos vocales. Admite el uso de glosas principalmente para adornar las cadencias, efectivamente para reforzar los puntos de demarcación estructural en la música. La única excepción a este consejo es su conocida versión glosada de la canción *Tant que vivray* de Claudin de Sermisy. El esquema de *Orphénica lyra* es el siguiente:

Libro 1: música fácil dirigida a principiantes a dos y a tres voces, principalmente dúos sacados de misas de Josquin, Guerrero y Morales, más una pieza original en el mismo estilo.

Libro 2: motetes a cuatro de diversos compositores, sobre todo de Morales, con otras de Gombert, Willaert, Lupus, cada uno emparejado con una fantasía original por el mismo tono.

Libro 3: intabulaciones de motetes de cinco y seis voces, especialmente de Josquin, Morales y Gombert, de gran dificultad debido a la densidad polifónica.

Libro 4: partes de misa a 4 de Josquin y Morales, himnos y fabordones de Guerrero, y trece fantasías originales.

Libro 5: obras profanas italianas y españolas, incluso madrigales de Arcadelt y Verdelot, villanescas de Pedro Guerrero, y villancicos de Vázquez, Flecha y otros.

Libro 6: tres de las ensaladas de Flecha, los ocho tientos y obras misceláneas, y fantasías e intabulaciones para vihuela de cinco órdenes y guitarra.

Son varias las preguntas que podemos proponer respecto a este libro, su confección y sus propósitos. ¿Cómo es que un músico ciego logra transcribir tantas obras vocales y escribirlas en tablatura, dónde las llega a conocer, quién le ayuda a ponerlas en tablatura, y por qué quiere ponerlas en una notación que él mismo sería incapaz de leer? ¿Cómo logra él mismo componer obras propias de una polifonía tan compleja y tan elaborada? Cualquier respuesta subraya, ante todo, el papel de la memoria como un factor elemental en su formación y aprendizaje, mucho más importante en aquella época que en la actualidad.

Naturalmente, Fuenllana necesitaba la ayuda de un vidente para ciertos aspectos de su actividad, que quizás fue su criado Juan Ruiz, el mismo a quien da poder para recuperar ejemplares fraudulentos de *Orphénica lyra*. Para poder distinguir entre la versión legítima y la pirata es de suponer que Ruiz sabía leer, y es igualmente posible, dada su situación, que también sabía leer las cifras de la tablatura de su señor. En todo caso, un *amanuensis* le habría resultado indispensable a Fuenllana para transcribir y cifrar su obra. No debemos olvidar, aunque sea

⁵⁷ También hay evidencia de una edición fraudulenta de *Orphénica lyra* por parte del impresor Martín de Montesdoca o alguien de su taller que obliga a Fuenllana a recurrir a la justicia con el resultado de que su criado Juan Ruiz fue encargado de recuperar la edición fraudulenta. Véase Wagner: *Martín de Montesdoca y su prensa*, p. 64.

obvio, que el instrumentista tiene que conocer la música polifónica que va a cifrar, y tiene que tener acceso a una edición o versión manuscrita. Aun si Fuenllana conociese las obras que iba a cifrar y las hubiera escuchado con suficiente frecuencia como para recordar muchos de sus detalles –hasta poder sacar versiones aproximadas de oído en la vihuela– sería necesario contar con la ayuda de un vidente para cifrarlas con la precisión y fidelidad a sus modelos que refleja el contenido de *Orphénica lyra*. Sus versiones instrumentales de polifonía vocal incorporan todas las sutilezas de los modelos, incluso la distribución vertical de los acordes y los cruces de voces. Es probable que el proceso de cifrar estas obras vocales le hubiera servido simultáneamente para memorizarlas para su propio uso. Su memoria hubiera sido la herramienta fundamental para adquirir y mantener el repertorio que le serviría en su trabajo cotidiano de músico. Aunque menos probable, tampoco podemos descartar la posibilidad de que Fuenllana no conociera de antemano algunas de las obras que cifraba, y fuera la manera de aprender obras desconocidas de renombrados autores. En cualquier caso, tendría que haber tenido acceso a una buena biblioteca musical del tipo que tendría una casa noble, una catedral o una colegiata.

Interpretar a *Orphénica lyra* como una crónica de la práctica musical en las casas nobles españolas en tiempos de Felipe II no debe presentar ninguna incongruencia aunque no haya sido frecuente en la musicología utilizar fuentes instrumentales para verificar prácticas esencialmente vocales. Si lo consideramos como un reflejo de la vida cotidiana musical de Fuenllana a servicio de la marquesa de Tarifa, de Isabel de Valois, o de cualquier otro miembro de la nobleza o realeza, incluso el mismo rey, su libro se convierte en un documento doblemente valioso. Aunque tuviera la posibilidad de moldear hasta cierto punto los gustos de sus patronos, en gran medida su repertorio se conformaría con los gustos de éstos, y la formación y desarrollo de su propio gusto habría sido influida por la música que él mismo escuchara en los entornos donde practicaba su arte. Más precisamente, lo que encontramos en *Orphénica lyra* debe reflejar la música que se practicaba en los lugares en los que estuvo empleado hasta su publicación en 1554. Es decir, su libro se puede leer como una fuente de la dieta musical de la nobleza española durante las décadas de 1540 y 1550, de lo que sabía Fuenllana antes de entrar en la corte de Felipe II. Es una interpretación trascendente ya que sabemos muy poco de los gustos y las prácticas de la nobleza de la época. Al mismo tiempo, debe ser el repertorio que el vihuelista trajo a la corte cuando entró al servicio de Isabel de Valois en 1560, coincidiendo en gran medida con el gusto vigente en la corte real en ese momento. Lo que desgraciadamente nos oculta es cualquier noción del desarrollo musical de Fuenllana posterior a la fecha de *Orphénica lyra*.

El Parnasso de Daza

Comparada con la obra de Fuenllana, *El Parnasso* de Esteban Daza es de proporciones más modestas. De un total de 62 obras, alrededor de dos tercios son arreglos de polifonía vocal (13 motetes que forman el segundo libro y 27 obras profanas recogidas en el tercero), mientras que la contribución de obras originales del autor se limita a las 22 fantasías que se comprenden en el primer libro. En términos de calidad musical, los arreglos de música vocal muestran un nivel de comprensión musical e instrumental comparable con Fuenllana. Sus fantasías también reflejan una competencia admirable y muestran equilibrio formal, una técnica contrapuntística sofisticada, una capacidad de manejar texturas densas y complejas, y una refinada compren-

sión de las sutilezas instrumentales de la vihuela. No obstante, comparadas con las obras de Fuenllana, las de Daza son de restringida envergadura artística, construidas en demasiadas ocasiones con el mismo patrón, y carentes del genio creativo que distingue al artista del artesano. Daza evidentemente no poseía la madurez artística ni la confianza en sí mismo suficiente para romper con los esquemas, para dejar volar sus impulsos creativos liberado de las restricciones impuestas por su propia formación. En esencia, esto es lo que separa al genio de los demás; el aprendiz del maestro, el artesano del artista o, en términos boecianos, el instrumentista del músico. No obstante, la música de Daza está lejos de considerarse estéril o carente de arte. Sus fantasías son obras de alto nivel que nos proponen numerosas cuestiones importantes respecto a su autor como aficionado a la vihuela y ciudadano burgués.

Primogénito de los catorce hijos de Tomás y Juana Daza, Esteban (Valladolid, ca. 1537-ca. 1591), procede de una familia vallisoletana de cierta importancia social. La familia tenía una capilla en la iglesia monástica de San Benito el Real, en aquella época entre las más importantes en Valladolid, y Esteban recibió una educación universitaria, titulándose como bachiller aunque su padre deseaba que se licenciara. Un inventario de los bienes de su padre de 1569 muestra que la casa donde Esteban vivía a la sazón era austera; no faltaba lo esencial, pero no había obras de arte, muebles ornamentados, artículos de lujo, ni libros, aunque Esteban luego heredó la biblioteca de un distinguido primo de su padre, el licenciado Butrón, un destacado abogado de la Chancillería. Su vida parece coincidir con la decadencia de la familia y durante los últimos años de su vida, por 1590, indica que vivía en "los aposentos bajos" de una de las casas que pertenecía a uno de sus hermanos⁵⁸.

¿Cómo aprende un burgués como Daza a ser un vihuelista y compositor tan competente? Las posibles respuestas se deducen de la evidencia interna de su música junto con otra información referente a su entorno. En primer lugar, se sabe que en Valladolid existía un ambiente en que florecía la vihuela y existe constancia de la presencia en la ciudad de renombrados tañedores, tanto permanentes como itinerantes, que serían los posibles profesores de una clientela de la clase alta urbana. Luis de Narváez, por ejemplo, probablemente vivió en Valladolid durante los primeros doce años de la vida de Esteban Daza, posiblemente en el mismo barrio de la ciudad entre las iglesias de San Pablo y San Miguel. No hay evidencia para clarificar si Esteban tuvo un profesor que le enseñara el instrumento o si aprendió informalmente con sus amigos y colegas. No obstante, está claro que Esteban conocía varios de los libros impresos para el instrumento, sobre todo los de Narváez y Mudarra. El prólogo de *El Parnasso* se basa en el de Narváez, y Daza, evidentemente, se inspiró en las primeras fantasías del libro de Mudarra para elaborar las suyas basadas en recursos idiomáticos, adoptando también el término acuñado por Mudarra para sus "fantasías de pasos largos para desenvolver las manos". Igual que Fuenllana, debió aprender mucho de la polifonía vocal que puso en cifra, y hay una cierta coincidencia entre los géneros vocales que incluye en su obra y los que aconseja Bermudo a los vihuelistas que desearan conseguir "buen ayre" en sus propias creaciones⁵⁹. Para perfeccionar su estilo, es evidente que le sirvieron las instrucciones del *Arte de tañer fantasía* de Santa María. Las fantasías de Daza muestran claramente una estrecha relación con los principios enunciados por Santa Ma-

⁵⁸ E. Vah, protocolos, leg. 757, fols. 1673-74.

⁵⁹ Bermudo: *Declaración...*, fol. 99v.

ría a tal punto que sería extraño que no fuera el manual que sirvió a Daza para la confección de sus obras⁶⁰. Además, la precisión del contrapunto de sus fantasías indica que Daza probablemente las redactó inicialmente en partitura y después las cifró en tablatura utilizando el mismo método empleado para cifrar obras vocales.

Las transcripciones de obras vocales de los libros segundo y tercero de *El Parnasso* muestran el estilo de polifonía religiosa y profana que estaba de moda durante la época de Felipe II. Ya en la década de los setenta, la polifonía de consumo era la de casi una generación anterior. Los motetes del segundo libro son de destacados compositores españoles y franco-flamencos de los treinta años anteriores, obras de Pedro y Francisco Guerrero, Basurto, Richafort, Maillard y Crecquillon. Las obras extranjeras pertenecen a la generación de los seguidores de Josquin mientras que las españolas son quizás más actuales, como es el caso de las de Guerrero. El hecho de que Daza arreglase obras que –según los manuales de la historia de la música– estaban casi pasadas de moda no nos debería sorprender. Los modelos historiográficos de nuestra propia formación nos condicionan para esperar que una antología como *El Parnasso* de 1576 debe comprender obras más o menos contemporáneas con su fecha de edición. Al contrario, en el s. XVI solían pasar décadas antes de que nuevas obras creadas en centros lejanos entraran en los repertorios de otros centros lejos de su lugar de creación o publicación. El lapso de tiempo entre fechas de composición o publicación de obras vocales y las de la publicación de una tablatura instrumental se puede considerar indicativo de la distancia que separa la creación de obras musicales de su más extendida recepción.

Es posible que los motetes intabulados en *El Parnasso* representen –por lo menos en algunos casos– obras que Daza había escuchado en una u otra de las iglesias vallisoletanas donde se practicaba polifonía vocal. De hecho, uno de los motetes que figuran en su libro –*O beata Maria* de Pedro Guerrero– se conserva en un códice polifónico del s. XVI de la catedral de Valladolid⁶¹. Debe ser una de las principales maneras en que miembros de la burguesía española experimentaban la música culta procedente de fuera de su órbita local. Otra fuente de música serían los libros impresos que transmitían la polifonía vocal de los compositores más destacados de toda Europa. Esta vía es la más probable por la que llegaron a Esteban Daza los seis motetes de Simon Boyleau, maestro de capilla en la catedral de Milán, de su *Eximii motetta in quatuor vocem nunquam hactenus impressa...* (Venecia, 1544) el primer libro editado de motetes del compositor francés. En párrafos anteriores hemos dado unos ejemplos que afirman la importación y circulación dentro de España de libros de música extranjeros, sobre todo de los impresores más renombrados. Ya que Boyleau no gozaba de gran renombre en su día y no tenemos noticia de ninguna obra suya en manuscritos españoles, es de suponer que Daza adquirió un ejemplar de la edición veneciana de Boyleau y eligió algunas obras que le parecían aptas para su colección. Su motivo entonces, sería aprender música desconocida de un autor desconocido a través de sus transcripciones instrumentales.

Con la polifonía profana del tercer libro de *El Parnasso* encontramos lo típico de la época: un repertorio de origen local de obras profanas en lengua vulgar. Podemos, quizás, distinguir

⁶⁰ Ward: "The Vihuela de mano...", pp. 272-82. El análisis de Ward de las fantasías de Daza compara su práctica con los preceptos de Santa María.

⁶¹ Catedral de Valladolid (E: V), Diego Sánchez Codex.

entre el ambiente cosmopolita cortesano en que vivía Fuenllana y el urbano de Daza a través de sus respectivos repertorios profanos. Para Daza, los madrigales y canciones francesas que edita Fuenllana son géneros de poca relevancia, en gran parte debido al desconocimiento de los idiomas de sus textos y sus tradiciones literarias. Las únicas excepciones a las obras españolas son dos *chansons* francesas que Daza incluye –sin letra– supuestamente por su calidad musical y su popularidad entre instrumentistas. Con estas dos excepciones, su tercer libro comprende, entre las canciones en castellano, un romance, más una veintena de villancicos, sonetos y villanescas. Igual que villancicos como *Dame acogida en tu hato* y *A tierras ajenas*, su romance *Enfermo estaba Antioco* muestra un estilo musical de la primera mitad del siglo, una vez más reflejo del consumo en los años 70 de música compuesta hace cuarenta años o más. Otros villancicos a cuatro reflejan el gusto musical de mediados del s. XVI, como *Quien te hizo Juan pastor* o *Gritos daba la morenica*, estilísticamente parecidos a las obras de Vásquez y sus contemporáneos. Las obras que Daza denomina sonetos y villanescas corresponden a lo que podríamos llamar el "madrigal" español, incluso hay varias cuyos modelos vocales están en el citado Cancionero de Medinaceli. La concordancia entre estas dos fuentes indica la posibilidad de que las obras fueran bien y ampliamente conocidas, y no sólo el repertorio de una determinada sede noble. A diferencia del anonimato de los villancicos y romances de *El Parnasso*, casi todos los madrigales son de autores conocidos: Francisco Guerrero, Juan Navarro, Pedro Ordóñez, y Rodrigo Ceballos, todos maestros de capilla en diferentes catedrales españolas.

Dos fantasías comparadas

Para definir y comparar el estilo musical de la obra original de Fuenllana y Daza, analizamos en este epígrafe una fantasía de cada compositor, obras que pueden considerarse paradigmas de la música de cada uno. Será evidente el alto nivel de artificio de los dos, el énfasis que prestan al rigor polifónico de sus creaciones y, por ende, la estrecha relación que tienen sus fantasías con el repertorio de polifonía vocal. Las obras de ambos compositores muestran procedimientos formales muy parecidos ya que cada fantasía consiste en una serie de episodios principalmente imitativos y monotemáticos que, en su conjunto, crean estructuras musicales cuya coherencia interna se entiende en términos retóricos. Cada fantasía es un discurso polifónico fundado en la tensión dramática inherente en un argumento retórico, según los principios vigentes en la educación de la época. Las dos requieren un alto nivel de destreza instrumental por parte del intérprete: la diferencia entre las dos no es meramente que una sea más fácil de tocar que la otra. Lo que separa las fantasías de los dos autores –y por consiguiente la calidad artística de cada compositor– no es tanto el control sobre la técnica polifónica sino su capacidad de llegar más allá, de crear una verdadera *fantasía* con todas las connotaciones extramusicales que eso puede suponer. En este sentido, el estilo expansivo de Fuenllana permite que su obra logre una profundidad de expresión que nunca alcanza Daza a pesar de mostrar un rigor polifónico de parecida calidad. Aunque se podría argumentar que la misma diferencia existe entre la estética de dos maestros indiscutibles de la polifonía vocal como Palestrina y Victoria, en el caso de los dos vihuelistas creemos que se trata de la distancia entre el genio y la competencia artística, o en los términos que ya la hemos definido, entre la música de un profesional y la de un hábil aficionado.

Los modelos dinámico-estructurales de las dos fantasías (ejemplos 4 y 7) resumen la disposición formal de cada una, su división en episodios independientes, la unión de episodios en períodos o gestos más extendidos, el equilibrio temporal y formal entre ellos y, por la altura de las curvas en los diagramas, la intensidad musical lograda en cada sección. El texto que acompaña a las reducciones diagramáticas intenta presentar una explicación coherente de la técnica musical de cada compositor y del desarrollo narrativo o retórico de cada fantasía, recurriendo lo menos posible a las metáforas y analogías que se suelen utilizar para conjurar una imagen de estas dimensiones intangibles. En efecto, es una defensa de las conclusiones resumidas en los dibujos y una explicación de cómo cada compositor manipula los distintos elementos musicales y logra su expresión artística. El argumento referente a la mayor calidad artística de la obra de Fuenllana se basa en que su fantasía —el conjunto de todos sus elementos— constituye un discurso dramático y retórico de mayor magnitud, exhibe una mayor variedad en el empleo de los principales parámetros musicales y muestra la capacidad de su autor de salir de las normas estrictas de la polifonía. Los temas exhiben variedad melódica y rítmica; las armonías exploran disonancias, suspensiones y secuencias inusuales; se emplea diversidad rítmica para intensificar o relajar el movimiento en determinados momentos significativos; y la densidad textural se modifica continuamente en función de sus propósitos formales y expresivos. También destacamos otros elementos que contribuyen al efecto total, entre ellos, su capacidad de desarrollo temático, el interés melódico de las voces no temáticas, y el elemento de sorpresa creado por secuencias armónicas o nuevas texturas inesperadas.

En las transcripciones de las dos obras que presentamos a continuación se reducen los valores rítmicos a la cuarta parte del original, de manera que cada negra de la transcripción representa un compás [*semibrevis*] de la tablatura original. Cada episodio de cada obra está numerado y comienza en un nuevo sistema. Los temas están indicados por corchetes y las barras de compás designan la separación de las frases.

Daza, Fantasía 3

La tercera de las fantasías del primer libro de *El Parnasso* (fol. 4), la *Fantasía por el tercero tono* es un ejemplo característico de las de Daza, y representa la perfección polifónica en miniatura: una preciosidad de apenas dos minutos de duración. Dentro de los términos del tercer modo y de un total de 101 compases, su estructura y sus temas se ven claramente en la transcripción (Ejemplo 1). Consta de seis episodios, cada uno con su propio tema elaborado a base de imitaciones que crean un denso tejido polifónico. El siguiente cuadro (Ejemplo 2) apunta algunos detalles estructurales. Aparte del episodio inicial que es de aproximadamente el doble de la duración normal debido a su doble exposición temática, los episodios oscilan entre once y diecisiete compases. Las cadencias finales de cada episodio son típicas del tercer modo, principalmente en *mi*, el *finalis*, aunque el primer episodio concluye en *do*, el *repercussio* (dominante) del modo. Las cadencias en *la* que concluyen los episodios II y IV caen sobre el cuarto grado (*la*), el *repercussio* de modo IV, pero frecuentemente utilizado en el tercero.

Ejemplo 1. Esteban Daza, *Fantasia por el tercero tono* (Fantasia 3)

Vihuela en la

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. Section I (measures 1-7) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Section II (measures 8-11) continues the melodic and rhythmic patterns. Section III (measures 12-13) concludes the piece. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above or below notes. The piece is in G major, indicated by one sharp (F#).

IV

14 15

4

4

4

16

4

V

17 18 19

5

5

5

5

VI

20 21 22

6

6

6

6

23 24

6

Aparte de la doble exposición del tema inicial, los demás episodios rigurosamente exponen cada tema una sola vez en cada una de las cuatro voces. En la mayoría de los casos, forman voces pareadas ("pasos trabados" en el lenguaje del tratado de Santa María), aunque los episodios III y VI comienzan con un paso trabado y siguen con lo que el tratadista denomina "pasos sueltos", entradas que no enlazan con la anterior⁶². En el episodio III esto parece coincidir con el programa narrativo del autor. Lo notable en esta fantasía es que apenas hay un momento en que uno de los temas no esté presente. El material libre, aparte del contrapunto que armoniza los temas, se restringe a unas breves fórmulas cadenciales, breves enlaces entre entradas temáticas (compás 19 por ejemplo), y el compás que anticipa la cadencia final de la fantasía. No hay nada en esta fantasía que revele un deseo de desafiar las normas del lenguaje musical de su día, y sus únicos gestos específicamente idiomáticos son los redobles cadenciales que subrayan las divisiones entre episodios.

Ejemplo 2. Daza, Fantasía 3, cuadro estructural

episodio	extensión	entradas	cadencias
I	34	A/S—T/B S/A—T/B	mi — do
II	11	T/B—S/A	la
III	12	B/A—S—T	mi
IV	15	T/B—A—S	la
V	12	A/T—B—S	mi
VI	17	A/B—S—T	mi

Singular en esta fantasía es la interrelación temática entre episodios. Estilísticamente atípico, es la única de las de Daza que exhibe esta característica, y una de las pocas de este tipo en todo el repertorio⁶³. Hay una notable relación entre los tres pares de temas 1-5, 2-6, y 3-4 (Ejemplo 3). Los temas 1 y 5 trazan una quinta melódica a pesar de sus ritmos muy distintos, y aunque el primer tema enfatice la secuencia *mi-fa-mi* en su giro final para resaltar el semitono que más caracteriza al tercer modo. Los temas 2 y 5, al margen de su nota final, son de idéntico perfil melódico y rítmico. La principal razón por la que suenan tan diferentes en su contexto tonal se debe a que el intervalo prominente de la tercera descendente es mayor en episodio II y menor en episodio V. Los temas 3 y 4 se identifican por la repetición tres veces de su nota inicial para formar una anacrusa que se resuelve melódicamente en sentido contrario.

⁶² En los cuadros (ej. 2 y 6) se indican voces pareadas "pasos trabados" utilizando una barra [S/A] e imitaciones sueltas "pasos sueltos" con un guión [S-A].

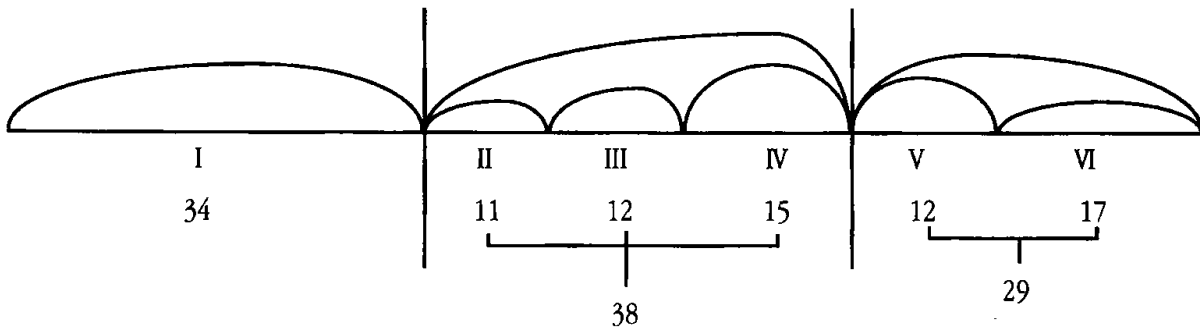
⁶³ La Fantasía 4 de Fuenllana es la que muestra el uso más extendido de procesos de transformación melódica en todo el repertorio. Véase *Orphénica lyra...*, fol. 10v.

Ejemplo 3. Daza, Fantasía 3, temas

The image shows six musical staves, each containing a short melodic theme. Theme 1 is a four-note line starting on a high note and moving down. Theme 2 is a four-note descending line. Theme 3 is a four-note descending line with a sharp on the second note. Theme 4 is a four-note descending line. Theme 5 is a four-note descending line. Theme 6 is a four-note descending line. Brackets and lines connect the themes, showing their relationships and how they are used in the piece.

La coincidencia entre la interrelación temática y la forma de esta fantasía es buena evidencia de que el compositor –consciente o inconscientemente– la concibió según unos principios narrativos y dramáticos que se resumen en las normas de la retórica formal. La estructura está representada en el cuadro del Ejemplo 4 que, a la vez, muestra el equilibrio formal. Agrupando los episodios II–III–IV y V–VI como dos unidades formales y retóricas, la obra asume una estructura de tres períodos aproximadamente iguales, respectivamente de 34, 38 y 29 compases. Estas proporciones son divisiones temporales que reflejan la arquitectura de la música, lo que se percibe como la imagen estática de su estructura. En casi cualquier obra musical de la época existe una constante tensión entre su arquitectura estática y la dinámica que representa el parámetro narrativo. En muchas obras, como es el caso con esta fantasía, gran parte del interés musical y finalmente lo que consideremos como su mérito artístico se puede atribuir a la resolución satisfactoria de la tensión que existe entre su estructura estática y dinámica, entre su arquitectura y retórica. En trazar el desarrollo narrativo de la Fantasía 3 de Daza, se observa inicialmente la reiteración temática de la doble exposición en el primer episodio, lo que representa su introducción, la consolidación de su identidad y la expansión de su textura que, al llegar a su plenitud, se dirige con decisión armónica hacia su cadencia final en *do* (compás 6). El episodio funciona dentro del discurso musical como el *exordium* y *propositio* de la obra, y la intensidad acumulada hacia el final del episodio se disipa por el cambio de centro armónico. La fantasía comienza su segundo período con un diálogo en el que se combinan, para crear su carácter, un ritmo armónico más medido, una reducción de densidad textural y la prominencia de la tercera descendente del nuevo tema (2). La música se desarrolla lentamente en el episodio III pero asume una cierta fuerza debido a la insistencia de las anacrusas y su regreso hacia el centro modal de *mi*. La inversión de tema 3 que lo transforma en el tema del nuevo episodio IV, junto con la expansión textural y el salto melódico al *mi* agudo en la entrada final del superius, dota este pasaje de un fuerte sentido de clímax y representa la culminación de la *argumentatio*. La

más concisa sección final comienza con una reducción de tensión y textura en el episodio V, creciendo lentamente y volviendo una vez más al centro tonal de *mi* antes de introducir el último tema en el episodio VI. Éste, como reiteración modificada del tema 2, ofrece un final familiar y pacífico, y una *conclusio* efectiva para el discurso.



Ejemplo 4. Daza Fantasía 3, modelo retórico-formal

Fuenllana, Fantasía 20

En el prólogo de *Orphénica lyra* Fuenllana reconoce la inspiración de su obra original instrumental en la polifonía vocal, declarando que "si algún olor de compostura tuvieren las fantasías que en este libro pongo, confieso ser la causa el haber visto y puesto [en cifras] muchas obras [vocales] de excelentes autores"⁶⁴. Representan una fusión sumamente ingeniosa de la técnica imitativa polifónica con los recursos instrumentales de la vihuela. En su gran mayoría son obras episódicas igual que las de Daza, pero con una proporción inferior de su extensión –normalmente entre el 50 y 80%– dedicadas explícitamente al juego imitativo. Exhiben una parecida coherencia narrativa explicable por medio de conceptos retóricos. Las fantasías consisten en episodios de 20 a 30 compases, y de entre dos y ocho episodios. Igual que la fantasía de Daza, grupos de episodios se unen según su lógica interna para formar períodos más extendidos que representan la germinación, maduración y culminación de impulsos narrativos. Normalmente, cada fantasía consta de dos o tres períodos. Es notable que en más de veinte de las fantasías de Fuenllana, la división principal entre períodos cae justo en la mitad de la obra, creando formas totalmente simétricas y mostrando un alto nivel de planificación de sus proporciones arquitectónicas.

Titulada simplemente *Fantasía del autor*, la Fantasía 20 (Ejemplo 5) está entre las más bellas y extendidas de la creación de Fuenllana⁶⁵. De unos 172 compases, su duración de casi cinco minutos es más que el doble de la Fantasía 3 de Daza y su extensión es un elemento que indudablemente contribuye a la percepción de su peso expresivo y musical. Aunque no lo especifica el autor, la obra parece ser del cuarto modo transportado una cuarta a *la*, según indica el registro del superius relativo al *finalis*, aunque las cadencias también muestran rasgos del tercer modo en algunos puntos de división estructural.

⁶⁴ Fuenllana: *Orphénica lyra*..., fol. *v^v.

⁶⁵ Fuenllana: *Orphénica lyra*..., fol. 51v.

Ejemplo 5. Fuenllana, *Fantasia del autor* (Fantasía 20)

Vihuela en la

I

II

III

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

3

3a

IV

20 21

V

22 23 24

VI

25 26 27 28 29

VII

30 31 32 33 34 35

La tabla siguiente (Ejemplo 6) resume algunas de las características formales de la obra. Sus siete episodios varían entre 12 y 46 compases, las secuencias de entradas imitativas son mucho menos regulares que las de Daza, y el hecho de que comparta con la Fantasía 3 de Daza la doble exposición del tema inicial es más una coincidencia que un rasgo estilístico en la obra de los dos. Las cadencias principales que separan los episodios están en el *finalis* modal (*la*), el cuarto grado y *repercussio* del modo (*re*), el *repercussio* del tercer modo (*fa*) con el que está estrechamente vinculado, y hay una cadencia irregular en el tercer grado modal (*do*). A pesar de reforzar poco el centro tonal a través de las cadencias, logra infundir la identidad modal a través del diseño melódico de sus temas.

Ejemplo 6. Fuenllana, Fantasía 20, cuadro estructural

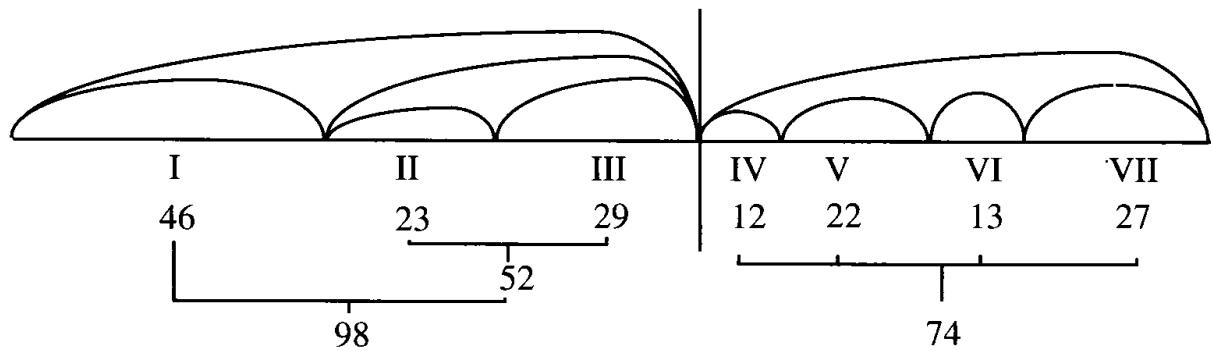
episodio	extensión	entradas	cadencia
I	46	S-A-B/T — S-A — A-B-S	re — la
II	23	S-A-A/S — T-B	fa
III	29	A/S/B—A/B/A	fa
IV	12	A—B	fa
V	22	S/A—T/B/A/B/S/T/A/B	do
VI	13	B/A/S/B—A	re
VII	27	A/S/T—S/B/T	la

Los siete episodios de la fantasía forman dos grandes gestos dentro de su larga extensión. Su lenguaje es variado pero unificado, y su discurso polifónico está propulsado y embellecido por el empleo de diversas formas de disonancia. Es la audacia armónica, el equilibrado control estructural, la diversidad de recursos polifónicos, el mayor relieve que da a las voces secundarias, y la incorporación en la textura de elementos sacados más directamente del vocabulario del instrumentista lo que distingue el genio profesional de su semejante burgués. El plan de la obra (Ejemplo 7) muestra los episodios y períodos junto con su duración (en compases originales). El primer episodio es una estructura completa en sí misma y ocupa un poco más de la cuarta parte de la fantasía. Su tema se oye un total de ocho veces, enlazándose la última nota de una entrada con la primera de la siguiente o con pasajes de polifonía libre separando las entradas, y desvelándose de una manera expansiva. El tema en sí es sencillo y Fuenllana utiliza algunos de sus elementos melódicos para modelar las otras voces libres. Algunas de las disonancias más atrevidas se crean a través de suspensiones en la voz más baja (*sol* y *re* en compases 5 y 6, por ejemplo) y son indicaciones de su dominio armónico y su confianza en su propia voz artística. El lento discurso parece dirigirse hacia una temprana conclusión con una serie de suspensiones (compás 7), pero la narrativa sigue bajo la propulsión de una cadencia rota hasta introducir la última entrada del superius (compás 9). La armonización notable de este pasaje, a base de una secuencia de acordes sobre una cadena de terceras en el bajo y rematado por una cadencia de dolorosas suspensiones, dirige el episodio a su conclusión.

La reducción de textura que produce el extendido dúo entre las voces superiores señala inmediatamente el comienzo de un nuevo episodio y un nuevo impulso. La delicadeza del dúo inicial del episodio II continúa el efecto creado por la cadencia final del anterior, aunque contrasta con la fuerza de la última exposición del primer tema. La entrada de la respuesta en las voces inferiores rápidamente da paso a una serie de cadencias atrevidas que enlazan el episodio con el siguiente. Este audaz recurso de cadencias encadenadas (compás 14), en este caso sin preparación de las disonancias, es una característica del estilo del vihuelista. Con frecuencia evita resolver sus cadencias en puntos estables, y consigue movimientos armónicos y tonales poco esperados.

De la cadena de quintas de la secuencia que termina el episodio anterior, emerge el episodio III sin que la música repose, pero Fuenllana introduce un nuevo tema derivado del anterior, extendido a base de un giro melódico de inspiración instrumental. Después de seis imitaciones de creciente intensidad (compases 15-17), el tema está reemplazado por otro que en efecto es una modificación y extensión del tema principal del episodio. Está presentado dos veces en *do* y *fa* en un complejo textural a tres voces (S-A-T; A-T-B) basado en una secuencia ascendente de acordes paralelos, pero con la voz central propulsando el movimiento a través de una secuencia de saltos de cuarta y la cadena resultante de suspensiones de 5-6. La imaginación del autor está una vez más en evidencia y, por la intensidad que logra el gesto, cumple perfectamente la función de indicar la conclusión de la primera parte de la obra.

Otra marcada reducción en la densidad de la textura e imitaciones de voces pareadas indica el comienzo del episodio IV y del segundo período extendido de la obra. Expuesto primeramente por las voces superiores e imitado a la octava inferior, el dúo de dos temas complementarios – concebidos con notable influencia idiomática– sirve como una breve introducción al más extendido episodio V. Los dos episodios se enlazan de una manera fluida, manteniendo el centro tonal de *fa*, pero con el asertivo salto inicial aumentando la intensidad con cada entrada sucesiva del motivo de cuatro notas. Una vez más Fuenllana muestra su imaginación al excluir (con una sola excepción) el *superius* de la imitación, creando para esta voz una melodía independiente. El constante movimiento rítmico que se establece en este episodio se mantiene hasta el final de la obra, empujando implacablemente la narrativa hacia su término, todavía lejano. El cambio inesperado a *do* al final del episodio V impide que la música repose y el nuevo tema imitativo entra en seguida, poco más que un giro cadencial empleado para insuflar ímpetu dinámico a través de una secuencia de cadencias en cada segundo compás con la secuencia *do-sol-do-fa-re-sol-la-re*. Otra muestra de la osadía armónica de Fuenllana se ve en su acentuación de las disonancias en el último compás (29) del breve episodio. El episodio VI da paso imperceptiblemente al séptimo y último. La sección final se basa en un tema que comienza en una *anacrusa* como los dos anteriores, pero de menos vigor que los anteriores y permite que la música descienda a través de una serie de imitaciones hacia una cadencia en el *repercussio* modal (*re*) en el compás 33. El final de la obra utiliza el comienzo del tema en el bajo para efectuar un retorno a *la* por una débil cadencia plagal. Más confinado que el primer período de la fantasía, el segundo nunca alcanza la intensidad del clímax culminante del episodio III, aunque mantiene el discurso de una manera que ofrece una resolución satisfactoria a las expectativas creadas durante el transcurso de la narrativa.



Ejemplo 7. Fuenllana Fantasía 20, modelo retórico-formal

LA PRÁCTICA ALTERNATIVA Y EL DECLIVE DE LA VIHUELA

Obras como las que hemos analizado en este estudio, por su sofisticación polifónica y su dificultad técnica, representan indudablemente la cumbre de la tradición polifónica de la vihuela, en la época de Felipe II. No obstante, tampoco debemos olvidar que es precisamente durante la última parte de su reinado cuando los gustos musicales españoles empiezan a experimentar cambios fundamentales que dan paso a la creación de nuevos estilos en los que la estética polifónica no será la dominante. Para los instrumentos de cuerda pulsada, son los años en los que la vihuela empieza de entrar en declive frente a la nueva expresión musical que favorece a la guitarra y a un estilo de música homofónica y de canciones con acompañamiento de acordes rasgueados. Alrededor de 1600, son guitarristas, poetas y compositores como Vicente Espinel y Juan Blas de Castro que gozan de la fama anteriormente disfrutada por los Fuenllana, Narváez y Milán, practicantes de un estilo musical relacionado con lo que se encuentra en publicaciones como el tratado de Juan Carlos Amat o el libro de canciones de Briceño⁶⁶. Entrar en detalles a estas alturas está fuera del alcance de este estudio, pero tampoco sería completo sin mencionar, aún de paso, la contracorriente que existía en las últimas décadas del s. XVI y el proceso por el que comienza el eclipse de la vihuela. Al contrario de lo que se ha proyectado habitualmente en las historias de nuestros instrumentos, el declive de la vihuela no parece ser la consecuencia de un enfrentamiento directo con la guitarra, sino un proceso de cambio musical en que participan tanto vihuelistas como guitarristas⁶⁷.

Quizás la evidencia principal a favor de esta revalorización se encuentra en los manuscritos para vihuela copiados hacia finales del s. XVI, fuentes que complementan nuestro conocimiento del repertorio del instrumento y de su práctica. Su primera importancia es que aportan mú-

⁶⁶ Joan Carlos Amat: *Guitarra española y vandola, en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco Ordenes*, Barcelona, 1596; Luis de Briceño: *Método mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, París: Pierre Ballard, 1626.

⁶⁷ Hay que recordar que incluso esta distinción es algo artificial ya que la evidencia nos indica que en los albores del s. XVII, eran los mismos constructores que fabricaban ambos instrumentos y hay muchos casos conocidos de individuos que poseían guitarras tanto como vihuelas. Véase Bordas: "La construcción de vihuelas y guitarras..." y John Griffiths: "Extremities: the Vihuela in Development and Decline" en *Luths et luthistes en Occident: Actes du colloque 13-15 mai 1998*, París: Cité de la Musique, 1999, pp. 51-61.

sica de los géneros musicales ignorados en las antologías de Daza y Fuenllana, sobre todo las danzas y diferencias, y prueban definitivamente que música de este tipo seguía en uso según indican fuentes literarias y documentales. Hay abundante evidencia de la popularidad de la danza en la corte de Felipe II, en el teatro y en la vida urbana durante su reinado, y estos manuscritos afirman la continuidad de la práctica de improvisar variaciones sobre esquemas populares en la vihuela. La omisión en los libros de Fuenllana y Daza de piezas basadas en tradiciones improvisatorias y de una índole más popular se debe ver dentro de un contexto diferente. La exclusión de música de este tipo de sus libros tiene más probablemente que ver, por un lado, con que nunca pretendieron crear antologías representativas de todos los géneros vigentes y, por el otro, por haber preferido ofrecer repertorios exclusivamente polifónicos por otros motivos, entre ellos quizás, porque querían proyectarse como hombres cultos y refinados según los modelos establecidos para el caballero renacentista.

Los manuscritos que se conservan de finales del s. XVI o principios del XVII son "Ramillete de flores" (Madrid, Biblioteca Nacional MS 6001) fechado en 1593⁶⁸, unas piezas copiadas a mano (sin fecha, c. 1600?) al final del ejemplar de *Silva de sirenas* de Valderrábano conservado en la Österreichische Nationalbibliothek en Viena, y el manuscrito Barbarino recopilado principalmente en Nápoles c. 1580-1610 (Cracovia, Biblioteka Jagiellonska, (*olim* Deutsche Staatsbibliothek, Berlín) MS Mus. 40032). Determinados aspectos de estos manuscritos sugieren que al menos algunos vihuelistas estaban ampliando su gusto musical según las nuevas modas. En *Ramillete de flores* y las adiciones al ejemplar de *Silva de sirenas* predominan diferencias sobre temas populares y otras obras basadas en la improvisación. Muestran los restos tardíos de una práctica improvisada, probablemente preservada a nivel más bien popular, que existía a lo largo del s. XVI al margen de la música sofisticada que representa el repertorio impreso. Al mismo tiempo este repertorio refleja el cambio estético a finales del s. XVI y anticipa lo que transcurre en el XVII con la música instrumental, sobre todo la de la guitarra. En *Ramillete de flores* encontramos al lado de fantasías de López y del laudista napolitano Fabrizio Dentice, variaciones sobre Guárdame las vacas, la pavanilla y la folía. Entre varias piezas anónimas, se encuentran las diferencias de Narváez sobre Guárdame las vacas, y otras de Mendoza y de Francisco Páez, autores no conocidos en ninguna otra fuente. Las pocas piezas añadidas al ejemplar de *Silva de sirenas* de Valderrábano conservado en Viena incluyen unas folías anónimas y unas *Diferencias sobre la zarabanda*, la versión más antigua de una melodía evidentemente bien conocida en la época y la misma que publica Sanz para guitarra en 1674⁶⁹. Entre las 350 obras conservadas en el manuscrito Barbarino, hay un cierto componente español dentro de una colección de carácter generalmente italiano y cosmopolita. Entre obras como fantasías e intabulaciones de compositores con nombres españoles como Luis Maymón, hay varias versiones de *Van gelinya* [*sic* = *Pange lingua*], folías y la rímanesca, un ejemplo de un *Canario* (p. 355), unas *Segedillas* (p. 380), una *Pavana de España* (p. 354), y un singular *Matachín con sus diferencias* (p. 352) que, igual a las diferencias en el MS de Viena, muestra técnicas de composición y recursos idiomáticos idénticos a los que caracterizan el estilo guitarrístico del s. XVII que conocemos a través de

⁶⁸ Edición moderna publicada por Juan José Rey: *Ramillete de flores: Colección inédita de piezas para vihuela (1593)*, Madrid: Alpuerto, 1975.

⁶⁹ Gaspar Sanz: *Introducción a la música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1674, lib. 2, p. 4.

libros muy posteriores como el de Gaspar Sanz⁷⁰. Estas piezas son las que indican que la distancia entre la guitarra y la vihuela no era tan grande como se ha deducido a base de lo que refleja el repertorio impreso y más conocido hasta ahora. Señala un cambio en nuestra percepción del declive de la vihuela y su suplantación por la guitarra. La realidad musical respecto a los instrumentos de cuerda parece ser mucho más sutil y pluralista en los años que rodean la muerte de Felipe II, y el cambio parece formar parte de un proceso de evolución no basado en un choque frontal de estilos radicalmente distintos, sino de una transición más gradual y variada. Al mismo tiempo que un Sebastián de Covarrubias, representante de los conservadores resistentes al cambio, lamenta la decadencia de la vihuela “instrumento[que] ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado, y ha auido excelentísimos músicos” y se burla de la guitarra que “no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado”, otros contemporáneos como el mencionado Vicente Espinel son rápidos en abrazar la guitarra con su imagen moderna y su rasgueos tan a compás con los nuevos tiempos⁷¹. Entre estos extremos debían existir muchos otros, músicos más pluralistas, vihuelistas para quienes la novedad de la guitarra no amenazaba su amor por la música y la vihuela. Tañedores como el recopilador del ejemplar vienes de *Silva de Sirenas* seguían tocando polifonía sofisticada a la vez que iban adoptando el nuevo sonido que ya había empezado a implantarse al fallecer Felipe II en 1598.

⁷⁰ Véase Griffiths: “Extremities...”.

⁷¹ Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611. Referente a Espinel como músico, véase Alberto Navarro González: *Vicente Espinel: Músico, Poeta y Novelista Andaluz*, Acta salamanticensia, Filosofía y Letras, 101, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977.