

## PREFACIO

La significación considerable que desde el punto de vista étnico, histórico y artístico representa el aporte de nuestros famosos vihuelistas al desarrollo de la música instrumental en el siglo XVI, no se puede abarcar sin el conocimiento de sus obras y del ambiente psíquico social en que se concibieron.

Su arte, cincelado con letras de oro en la historia de la música universal, no podría ser apreciado en su justo valor y trascendencia si cualquier pedruzuela faltase a su mosaico. Es hijo del noble sentir del pueblo hispánico en el momento álgido de su destino, y al que afluyen por medio del alma del artista todos los elementos que constituyen el lirismo racial y espiritual de la época, resumen de sabiduría, tradición e inquietud renovadora. Para bien conocerlo, es preciso arrimar todos los sentidos a su cauce, como el médico ausculta el pecho de su enfermo, uniendo al ritmo de la vida que examina, las luces de su entendimiento y los latidos de su propio corazón. Debemos desplazarnos — quise decir — con la ductilidad de inteligencia y sensibilidad de nuestros días, al ambiente social, espiritual y artístico en que la obra fué creada, para que, comprendiéndola en sus más íntimos detalles, podamos fielmente interpretarla, única manera de lograr revivirla en cuerpo y alma.

Hay en la inquietud constante que marca el recorrido histórico de la música desde que el hombre existe, además de la razón espiritual de su existencia, innegables influencias de raza, de clima, de ambiente, de tiempo y de costumbres que, descubriendo el origen de su formación étnica, la adaptan a los distintos resortes de la sensibilidad de otros pueblos y otros públicos diversamente orientados en sus apreciaciones y gustos.

La música religiosa, fuente primordial de todas las músicas, difiere de la música profana de tal manera, que cuanto más cercano a nosotros es el momento en que se las compara, más acentuada es la diferencia. Asimismo, al comparar las composiciones del siglo XVI con las de nuestros tiempos, la diferencia es tal, que no podremos comprender todo el alcance de su belleza si, alejando cuantos prejuicios puedan sentar en nuestra apreciación los principios teóricos dictados para la música desde entonces, no levantamos imaginariamente un alto muro de separación a fines de aquel siglo, que recogiendo la luz sobre el panorama de su pasado, ensombrezca de olvido nuestro presente. No solamente debemos reconstruir aquella música en su esquelético armazón, es decir, en sus mismas notas regidas por los cánones escolásticos que la guiaron y en auténticos o bien reproducidos instrumentos en los cuales se ejecutaba, sino que debemos imaginar y sentir el ambiente social en que se desenvolvía y el hálito espiritual que la animaba.

Las costumbres sociales, los pensamientos y sentimientos poéticos, amorosos, religiosos, patrióticos y aun los más impuros del bajo pueblo, se infiltraron no poco en las fuentes rítmicomelódicas de la obra colectiva de aquel período de esplendor. Los instrumentos, tan distintos a los nuestros, con su sonoridad de timbre arcaico, de vibración intensamente acusada, confidente y lejana a la vez, más propios parecen — por su emotividad — para el goce puro del alma que para el deleite común de los sentidos.

Todos estos detalles y aun cuantos más pueda sugerir la evocación de ese pasado, será útil tenerlos en cuenta si, a través de la convencional escritura cifrada, queremos abarcar y recoger en nuestra sensibilidad todo el ingenio y noble exquisitez que encierran tales obras, como debieron sentir las y admirarlas nuestros lejanos progenitores.

Pero aquí está lo complejo y expuesto de la empresa, ya que de toda esa intensa vibración espiritual, sólo llegó hasta nosotros lo que pudo ser plasmado en unas cuantas páginas de gráfica abstrusa, con indicaciones y abreviaciones que si bien para los instrumentistas de entonces, formados en aquel ambiente, eran de la más diáfana claridad, para el músico de hoy son de una vaguedad dudosa y problemática.

Los libros de música en cifra para vihuela y para canto y vihuela que han podido llegar hasta nosotros, cuentan entre las primerísimas obras de música instrumental impresas en España. Sabido es que los vihuelistas de aquella época, como los ejecutantes de otros instrumentos policordios, eran excelentes músicos ejecutantes y compositores a la vez. Descendientes tradicionales, al fin, de aquellos trovadores y juglares medievales en cuya espiritualidad se fundían la música y la poesía, algunos de ellos, como Milán y Narváez, demostraron sus facultades de excelentes poetas. La elevación y perfección dadas a sus obras nos dice cuánta y cuál debió ser la producción de música para vihuela que precedió a esa espléndida floración y su alta calidad hasta que la imprenta llegó a su alcance. El claro Guzmán, Martín y Hernando de Jaén, señalados por Bermudo como eminentes ejecutantes, Jacobo Salvá, así como Torres Barroso, de Salamanca, Mateo de Aranda, el Milanés, Macoteca, Lucas de Matos — tan admirado de Espinel —, Pedro de Madrid, Baltasar Ramírez, Diego del Castillo, Cardona y otros aún, fueron celebrados vihuelistas, compositores acaso, que por no haber alcanzado la posibilidad de imprimir sus obras, jamás podremos admirar su loado ingenio.

Narváez ha dado solamente en sus *Seis libros del Delfín* — síntesis musical de un sector y una época de excepcional importancia — una pequeña parte de su producción total. El libro, por sí solo, hace el justo elogio de su genial entendimiento, de su exquisita sensibilidad musical y de su técnica prodigiosa. En él puede verse al artista que conociendo a fondo la música universal de su tiempo hasta en sus más avanzadas corrientes, tal dominio posee de su arte, que logra expresar con la mayor sencillez de medios las más elevadas emociones. Es de lamentar que un espíritu noble y selecto como el de Narváez, que ha recogido el hálito del alma lírica popular para elevarlo a la dignidad de arte puro, no haya podido hacer llegar hasta nosotros el resto de sus creaciones. Ello no impide, sin embargo, que haya contribuido con su obra a labrar un surco personal en el glorioso desarrollo histórico de la música española.

La obra de Narváez, que tantos valores reúne, no podía continuar injustamente ignorada bajo su enigmática escritura. Gracias al Instituto Español de Musicología del Centro Superior de Investigaciones Científicas y a su ilustre director, el reverendo don Higinio Anglés, la realización de este modesto trabajo ha podido ser un hecho.

Quisiéramos haber contribuido eficazmente con esta transcripción a disipar las brumas que envuelven este género de obras. El aporte de datos históricos, biográficos y bibliográficos inéditos con que hubiéramos querido avalorarla, exigen, sin firmes promesas,

circunstancias y medios materiales que no siempre dependen de nuestra voluntad. No por eso hemos regateado en ella nuestro entusiasmo ni el fruto de largas y minuciosas experiencias. Nuestro constante deseo ha sido y es el de arrimar el hombro, en la medida de nuestras fuerzas, al peso levantado por nuestros ilustres predecesores en este género de estudios, guardando íntimamente viva de gratitud, la memoria del ilustre maestro Pedrell por habernos puesto en el camino. Quiera Dios que podamos ofrecer con ello, satisfactoria utilidad a quien desea conocer y comprender el alma lírica de nuestra vieja y querida España.

## VIHUELA, LAÚD Y GUITARRA

Todas las obras escritas en cifra para instrumentos de cuerdas pulsadas impresas en España durante el siglo XVI son para vihuela, arpa o guitarra.

Sin embargo, hasta el siglo XVI, el laúd vivió con estos instrumentos una vida paralela. Desde las iluminaciones de las *Cantigas* del rey Sabio en el siglo XIII y las citaciones del arcipreste de Hita a mediados del XIV, hasta la corte de los Reyes Católicos, por lo menos, la coexistencia de dichos instrumentos en nuestro país está sobradamente probada.

Apoyándose en cuantos datos han sido aportados por las incesantes investigaciones sobre iconografía instrumental y evoluciones constructivas en todo género de instrumentos musicales de acuerdo con la evolución histórica de España a través de la Edad Media y Renacimiento, la tendencia general se acentúa en admitir un origen latino para la vihuela y otro origen árabe para el laúd, procedentes ambos de un mismo tronco oriental.<sup>1</sup>

San Isidoro nos da la palabra *fidicula* como representativa de *cithara*, y si admitimos la corrupción sucesiva de aquélla en *citola*, *vigola*, *vigüela* y *vihuela* al fin, así como la latinización de *kethara* en griego por *cithara* romana, precursora a su vez del vocablo *guitarra*, nos encontraremos con que *vihuela* y *guitarra latina* coincidirían, etimológicamente, en un mismo designio.<sup>2</sup>

La vihuela se diferenciaba del laúd, principalmente, por su caja en forma de ocho como se ve en las iluminaciones de las *Cantigas*; mientras el laúd, de forma oval, constaba de tapa plana y fondo abovedado, como puede observarse en las mismas iluminaciones y en grabados posteriores. Otra diferencia la constituía la disposición de sus cuerdas; seis órdenes templadas al unísono en la vihuela, mientras en el laúd la prima era sencilla, el segundo y tercer orden templados al unísono y los demás *requintados*, que significa a intervalo de octava en su afinación.

La sonoridad de una caja abovedada como la del laúd no es la misma que la de una caja de fondo plano, cual es el de la vihuela. Por efecto de los bordones requintados en el laúd, el sentido melódico de algunas voces había de resultar forzosamente mezclado o cruzado con otras dando al oído una confusión que la vihuela evitaba.

Esta claridad podría haber sido motivo de preferencia por parte de nuestros mú-

1. K. SCHLESINGER, *The precursors of the violin family* (William Reeves, Londres, 1910).

2. «Veteres autem citharam fidiculam vel fidem nominaverunt», escribe SAN ISIDORO en sus *Etymologiarum libri XX*, lib. III, cap. XXII (MIGNE, P. L., vol. 82, colección 167). Cf. E. PUJOL, *La guitare*, en *Encyclopédie*

*de la musique* citada, deuxième partie, vol. III (París, 1927), págs. 1997 ss. «Le latin a un terme générique *fidis* (diminutif *fidicula*), qui vient, paraît-il, d'un vieux mot grec σφδη «corde de boyeau», tomado de DAREMBERG-SAGLIO-POTTIER, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* (París, 1904), pág. 1438.

sicos. Lo cierto es que en una época en la cual el laúd va adquiriendo en Europa su máximo esplendor, la vihuela reina en España con los instrumentos de teclado, *sin que el laúd aparezca en manos de artistas eminentes ni en libros impresos de música en cifra*.<sup>1</sup>

Vihuela es, en España, nombre genérico que abarca tres especies: de *mano*, de *arco* y de *púa*. La primera, llamada generalmente *vihuela común*, es la que, pulsada con los dedos, tiene virtualmente como equivalente, fuera de España, el laúd — a pesar de los detalles organográficos que de ella lo diferencian —, por tener un mismo valor representativo dentro de la música instrumental. Del mismo modo que en España sólo encontramos el laúd en textos poéticos e históricos, en documentos arqueológicos o enumeraciones de inventarios, fuera de España no es practicada ni mencionada la vihuela. Venegas, al dar sus instrucciones para pasar la cifra antigua de vihuela a su cifra nueva, nos habla de «*los muchos y eminentes músicos que ay de vihuela, assí estranjeros como Españoles*», y Bermudo, al referirse al laúd de los Países Bajos, lo llama *vihuela de Flandes*, y reúne en la expresión común «*todo género de vihuelas*» a cuantos instrumentos existen de mango y cuerdas pulsadas, exceptuando la guitarra y la bandurria.

Inventarios y citaciones diversas atestiguan la coexistencia en España de diferentes especies de instrumentos policordios con tecla, en los tratados de la época, el *monacordio* los resumía todos.<sup>2</sup>

Si tenemos en cuenta, además, que antiguamente la palabra *organum* era sinónima de *instrumento de música*, podríamos admitir que el vocablo *vihuela* fuese en la España del siglo XVI expresión genérica aplicada a un grupo de instrumentos de cierta afinidad común que estuviesen comprendidos en una misma denominación.

Como variante de la vihuela común se señala en la misma época la guitarra, cuya forma y constitución orgánica, a semejanza de aquélla, consta solamente de cuatro órdenes de cuerdas que son los mismos órdenes centrales de la vihuela. Y mientras Valde-rrábano escribe fantasías para vihuela de *cinco órdenes*<sup>3</sup> — lo que aproxima este instrumento a la guitarra tenida en menosprecio por su ámbito reducido y por ser favorita del pueblo indocto<sup>4</sup> —, Mudarra<sup>5</sup> y Fuenllana<sup>6</sup> componen *tientos, romances, diferencias*,

1. FRANCISCO A. BARBIERI, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (Madrid, 1890), págs. 13 s. En el extracto del inventario que la reina Isabel la Católica mandó hacer en noviembre del año 1503 (un año antes de morir) de todos los objetos que tenía en el Alcázar de Segovia, figuran cinco *laudes de costillas*, un *laud viejo* con atarceas (adornos de filatería) y dos «*viñuelas de arco fechas pedazos*».

GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO, en su *Libro de Cámara*, hablando del príncipe Don Juan, dice: «*Era el Príncipe don Johan, mi Señor, naturalmente inclinado a la música e entendíala muy bien. En su cámara avía un claviórgano e órganos e clavecímbalos e clavicordio e vihuelas de mano e vihuelas de arco e flautas: e en todos esos instrumentos sabía poner las manos*» (op. cit., pág. 12).

Entre los instrumentos que pertenecieron a la emperatriz Isabel figuran: «*Una vihuela grande, con un lazo, tasada en tres ducados por el inventario; otra vihuela mediana con dos lazos, tasada en cinco ducados; otra vihuela más pequeña que las susodichas, tasada (sic) en tres ducados y medio y una caja en que estaban las dichas vihuelas, tasada en ducado y medio.*» (Véase H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, Barcelona, 1944, págs. 56 s.)

2. SANTIAGO KASTNER, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. (Lisboa, 1941, 193 ss.)

3. *Libro de música | de vihuela intitulado Silva de | Sirenas*. En el qual se hallará toda diversidad de música. Compuesto por Enríquez | de Valderrábano. Dirigido al Ilustrísimo señor don Francisco de Cúñiga Con | de de Miranda, Señor de las casas de Avellaneda y Baçan &. Con privilegio imperial. Valladolid, 1547.

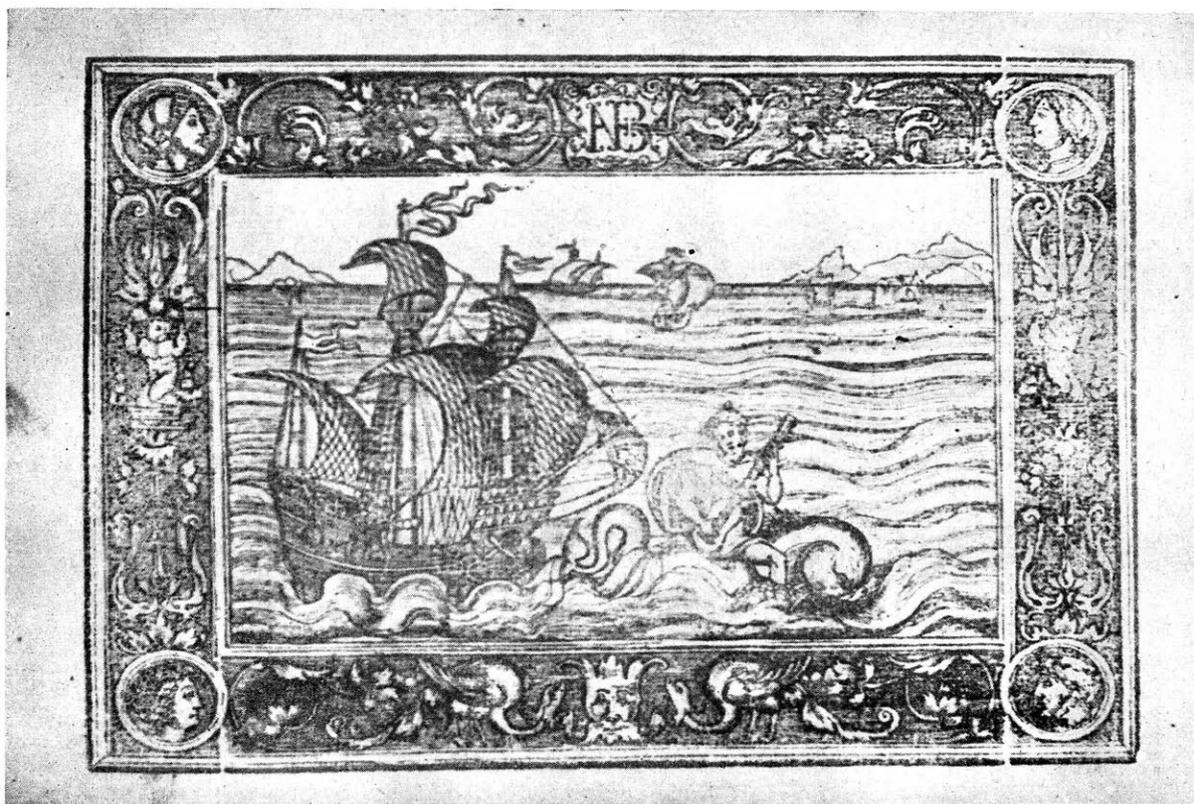
4. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición preparada por MARTÍN DE RIQUER (Barcelona, 1943), pág. 670, palabra «*guitarra*».

5. ALONSO MUDARRA, *Tres libros de música en ci | fras para vihuela*. En el primero ay música fácil y difícil en fantasías: y Composturas: y Pavanas: y Gallardas: y Algunas fanta | sías para guitarra. El segundo trata de los ocho tonos (o modos) | tiene muchas fantasías por diversas partes y Com | posturas glosadas. El tercero es de música para cantada y tañida. Tiene mo | tetes. Psalmos, Romances, Canciones. Sonetos en | castellano y Italiano | Versos en latín, Villancicos. Di | rigidos al muy magnífico señor el señor don Luys Çapata. Sevilla, 1546.

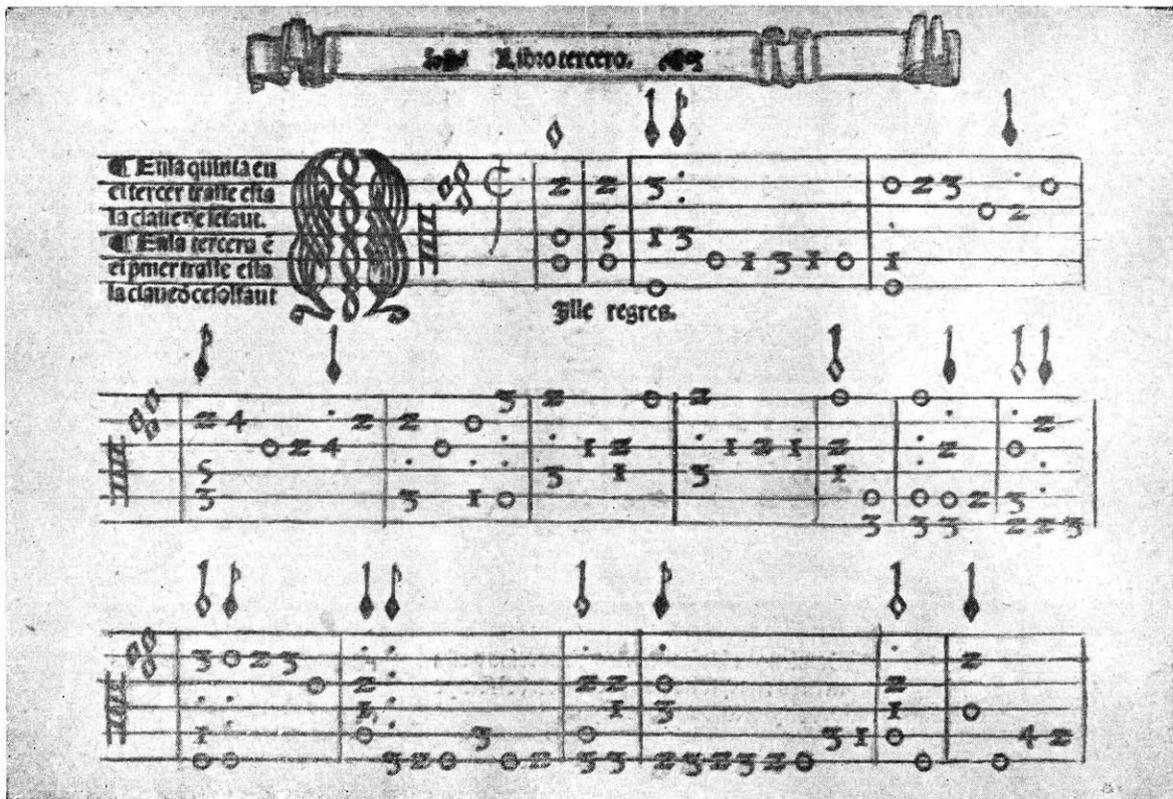
6. *Libro de música para | vihuela, intitulado Orphenica lyra*. En la | qual se contienen muchas y diver-



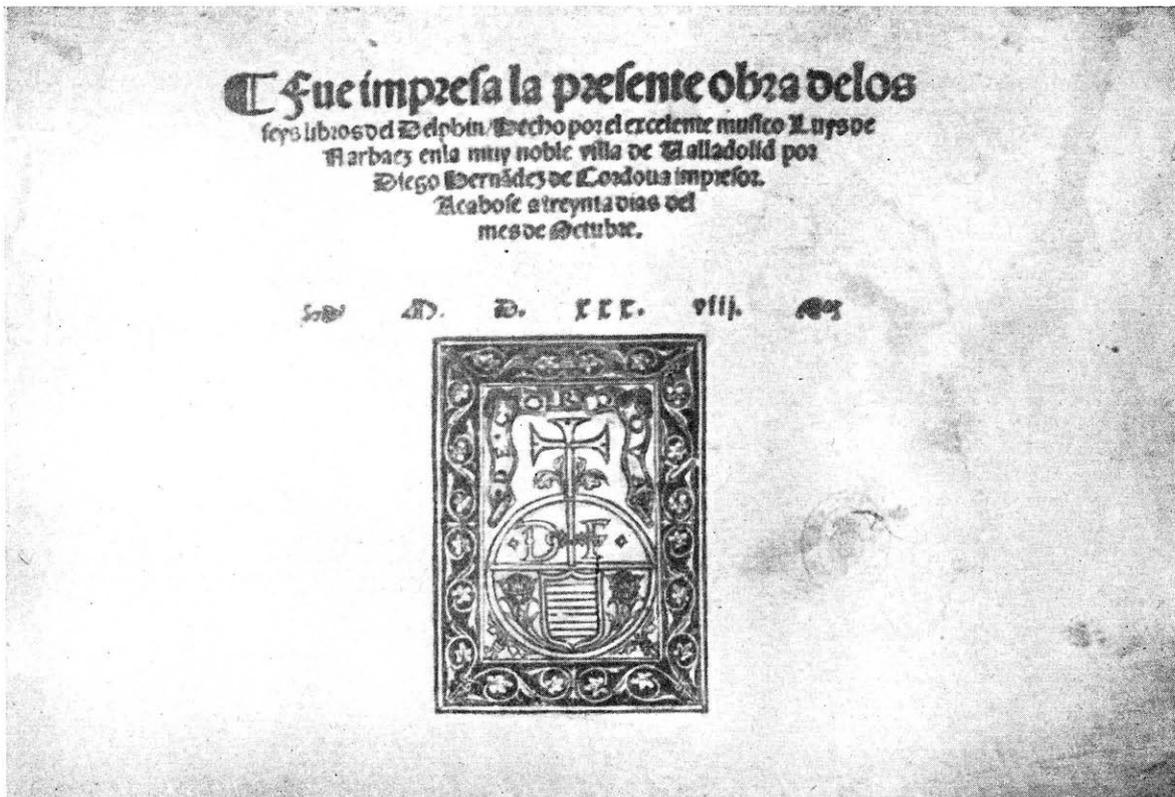
Portada de *Los seys libros del Delphin*



Fol. I v., sin foliar. — Arión tañendo la vihuela sobre un delfín.  
 Facsímil del grabado que figura en el original.



Fol. 40 (=44). — Muestra de su notación.



Fol. VII v. — Colofón y marca del editor Fernández de Córdoba.

*fantasías y danzas para guitarra sola o canto y guitarra*, elevando su categoría musical y artística al prestigio envidiable que aureola la vihuela.

Las características que diferencian organográficamente la vihuela del laúd y la guitarra pueden observarse en el cuadro siguiente:

CUADRO COMPARATIVO

	Fondo	Cabeza	Clavijas	Contornos	Cuerdas	Trastes	Ámbito
<i>Vihuela</i>	Plano	Inclinada	Doce	Incurvaciones laterales y aros uniendo las dos superficies.	Seis órdenes al unísono.	Diez	Dos octavas y una séptima.
<i>Laúd</i>	Abombado	En ángulo recto	Once	Ovalado y sin aros laterales.	Tres órdenes requintados, dos órdenes al unísono y una sola prima.	Diez	Dos octavas y una séptima.
<i>Guitarra</i>	Plano	Inclinada	Ocho	Incurvaciones y aros laterales (tamaño menor que el de la vihuela).	Cuatro órdenes (el más bajo requintado).	Diez	Dos octavas justas.

Entre los instrumentos que Don Alfonso, primogénito de Aragón, poseía en su casa de Barcelona a principios del siglo xv, figuraban guitarras, laúdes, rotas y arpas. Extraña no ver entre ellos la vihuela, sobre todo tratándose de un espíritu selecto que siente gran admiración por su famoso músico de cámara, Rodrigo, de la guitarra.<sup>1</sup>

Otro día, tal vez, con más precisión de datos, podremos llegar a conclusiones categóricas. Por hoy baste esbozar el parentesco organográfico y artístico de los tres instrumentos.

De cualquier modo que estas dudas pudieran resolverse, tanto el músico que quisiera valerse de un laúd antiguo de seis órdenes como el guitarrista actual que bajara medio tono la afinación normal de la tercera cuerda, podrían ejecutar las obras cifradas para vihuela en su respectivo instrumento, sin otra diferencia que la sonoridad particular que es propia a cada uno de ellos.

### DATOS BIOGRÁFICOS

Luys de Narváez<sup>2</sup> es el segundo de los vihuelistas cuyas obras de música en cifra fueron impresas en España en el siglo xvi.

Contemporáneo de Luys Milán, músico, poeta y gentilhomme en la corte de los Duques de Calabria y del rey Juan III de Portugal,<sup>3</sup> Narváez brilla igualmente con fulgurante ingenio en la corte imperial de Carlos V y de la emperatriz Isabel.

sas obras. | Compuesto por MIGUEL DE FUENLLANA. | Dirigido al muy alto y muy poderoso se | ñor don Philippe príncipe de España. | Rey de Inglaterra, de Nápoles & nuestro señor. | Con privilegio Real. 1554. Tassado en veynte y ocho reales.

1. H. ANGLÉS, *La música en la Corte del rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo*, en *Spanische Forschungen* (1939).

2. El nombre de Narváez aparece con *b* labial

en toda referencia impresa de su época; sin embargo, H. Anglés, que ha revisado personalmente en Simancas y otros archivos, documentos fidedignos, lo escribe con *v* baja en sus recientes publicaciones. Dada esta circunstancia y el lejano origen de este nombre igualmente deletreado, adoptaremos sin titubeos la misma escritura.

3. JOSÉ RUIZ DE LIHORI, BARÓN DE ALCAHALI, *La música en Valencia* (Valencia, 1903), pág. 332 s.

Sobre su vida, aunque pocos datos concretos podemos añadir hoy a los ya conocidos, recogeremos aquí los esparcidos en diferentes publicaciones hasta los más recientes, para apoyar en ellos las deducciones auxiliares que puedan orientarnos en la investigación o suposición de una biografía auténtica. No perdemos la esperanza de poder remover un día viejos legajos referentes al comendador de León, Francisco de los Cobos, a quien Narváez dedicó su obra, con la probabilidad indudable de encontrar en ellos datos ignorados que reduzcan las actuales lagunas.

Bernardino del Valle y S. Rayon, en su *Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos con los apuntamientos de D. Bartolomé J. Gallardo*, I, n.º 773 (Madrid, 1863), pág. 870, dicen lo siguiente: «Granada. Músicos famosos de esta ciudad. Luis de Narváez fué famosísimo maestro de vihuela. Fuélo de Felipe II. Su hijo Andrés de Narváez, en el parecer de muchos, igualó a su padre. Luis de Guzmán, famosísimo y de suave voz. Éste es el que alaba Paulo Jovio en su Historia. Hernando de Jaén, gran músico de vihuela y lo fué del rey de Portugal. Baltasar Ramírez fué el mejor músico de laúd que se conoció en Europa.»

Bermudo, en su *Declaración de Instrumentos* (libro II, cap. xxxv, fol. 30), escribe: «Tengo por mejores tañedores a Narváez, a Martín de Jaén (¿Martín Sánchez?),<sup>1</sup> a Hernando de Jaén, vecino de la ciudad de Granada, a López, músico del señor Duque de Arcos, a Fuenllana, músico de la señora Marquesa de Tarifa, a Mudarra, canónigo de la Iglesia mayor de Sevilla, y a Enrique,<sup>2</sup> músico del señor Conde de Miranda y a otros semejantes que por no conocerlos, en éste no señalo.»

Luis Zapata, en su *Miscelánea*, refiere lo siguiente: «De la habilidad de un músico. Fué en Valladolid, en mi mocedad, un músico de bihuela llamado Narváez, de tan extraña habilidad en la música, que sobre cuatro voces de canto de órgano de un libro, echaba en la bihuela de repente otras cuatro, cosa — a los que no entendían la música — milagrosa, y a los que la entendían, milagrosísima.»<sup>3</sup>

Fétis, en su *Biographie universelle des musiciens*, lo presenta como «músico español del siglo XVI, autor de una colección de obras para *viola* (sic) en tablatura con el título de *Los seys libros del Delfín de música en cifras para tañer vihuela*. Valladolid, 1538, in 4.º, obl., en el cual figuran varios fragmentos de motetes y canciones de Josquin, Gombert y Richafort, con una introducción para el conocimiento de la tablatura. Es el mismo artista que, bajo el nombre de Ludovicus Narbays, aparece como compositor de motetes en el libro IV, a cinco voces, publicado en Lyon por Jacques Moderne, en 1539 y 1543.»<sup>4</sup>

Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, considera que Narváez, «felicísimo poeta a lo divino y a lo humano en nuestros cancioneros del siglo XVI, templaba en alto tono su lira para celebrar, al principio de su *Delfín de música*,<sup>5</sup> las excelencias del arte divino que profesaba con tanto fervor como el más exaltado discípulo de Aristoxeno o de los neopitagóricos alejandrinos.

1. H. ANGLÉS, *La música en la Corte de Carlos V*. «Martín Sánchez, tañedor de vihuela», págs. 9 ss.

2. Enríquez o Anríquez de Valderrábano.

3. LUIS ZAPATA, *Memorial histórico español* (Madrid, 1895), t. XI, pág. 95.

4. F. J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2.ª edit., VI (Bruselas, 1883), palabra Narváez.

5. La falta de puntuación en el título de la obra de Narváez ha sido la causa principal de que aparezca frecuentemente citada como *Delfín de música* o *Los seys libros del Delfín de música*, sin darse cuenta del error. De haber puesto una simple coma después de la palabra *delphin* (con *d* minúscula) separando de este modo nombre y sustantivo, hubiera evitado toda confusión.

«Lo criado  
 Por música está fundado,  
 Y por ser tan diferente,  
 Tanto más es excelente,  
 Porque está proporcionado.  
 Con todo sentido humano  
 Tiene grande concordancia  
 Muéstranos la semejanza  
 De la de Dios soberano.»<sup>1</sup>

Rafael Mitjana, en su estudio sobre la música en España, en la *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, fundada por Lavignac y continuada por Lionel de La Laurencie, nos dice que, de Narváez, han sido conservados los bellísimos motetes *De profundis clamavi*, a cuatro voces (*Motteti del Fiore*, lib. iv. Lugduni, 1539, ejemplar conservado en Viena) y *O salutaris hostia*, a cinco voces (*Quintus Liber Mottetorum*. Lugduni, 1542, ejemplar conservado en Munich).<sup>2</sup>

Estas son, en resumen, las fuentes utilizadas y retransmitidas por Pedrell, Morphy, Torner y cuantos historiadores y comentaristas han tratado de reconstruir el trazado biográfico de Narváez.

Por fortuna, el ilustre H. Anglés, en la obra que precede al presente trabajo en las publicaciones del Instituto Español de Musicología, del Centro Superior de Investigaciones Científicas, con el título de *La Música en la corte de Carlos V*, Barcelona, 1944, no solamente aduce datos inéditos que ensanchan grandemente el perímetro de luz sobre la existencia de Narváez, sino que reconstituye el ambiente señorial y artístico de las cortes de Carlos V y de la emperatriz Isabel, tan intensamente musicales, en los que nuestro vihuelista debió alcanzar elevadísimo relieve.

«El conocido Luys de Narváez — nos dice Anglés en su obra —, en 1538 vihuelista del comendador de León, don Francisco de los Covos, más tarde maestro de los niños cantores en la capilla del príncipe Don Felipe, publicó el citado año, en Valladolid, su obra *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*. De los Cobos formaba parte del consejo del Estado de su Majestad Cesárea» (op. cit., pág. 47). Entre los cantores que, según el Libro de la Veeduría del año 1548, acompañaron al príncipe Don Felipe en sus jornadas de Flandes, Italia y Alemania, figuran los *cantorcicos triples* Jerónimo López de Oviedo, Alfonso Martínez de Almenar y Juan de Villadiego, a los cuales acompaña Luys de Narváez, su maestro de *enseñar a cantar*. Como organistas, van Antonio de Cabezón y su hermano Juan.<sup>3</sup>

En el prólogo de su obra de música en cifra, Narváez, después de apoyarse en el ejemplo dado «por los antiguos filósofos y católicos doctores que trabajando para su tiempo y generaciones venideras labraron su propia inmortalidad», declara haber hecho del estudio de la música «el principal ejercicio de su vida, dedicándolo principalmente a la vihuela».

Reflejo del ambiente humanista de la época es el título que da Narváez a su obra *Los seys libros del Delphin*, inspirándose, sin duda, en la fábula de Herodoto, que refiere cómo Arion, habiendo ganado mucha suma de dinero con el arte de tañer y cantar, se volvía a Corinto, patria suya, y los marineros en cuya nave pasaba, no contentos de quitarle lo que llevaba, determinaron de echarlo al mar. Pidióles le hiciesen la gracia de dejarle tañer su instrumento y cantar, a cuya armonía acudieron los delfines, los

1. MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid), 1941, t. II, pág. 486.

2. R. MITJANA, *Encyclopédie de la musique*, Pre-

mière Partie, t. IV, *La musique en Espagne* (París, 1920), pág. 2019.

3. Cf. op. cit., pág. 108.

cuales le recogieron, y llevándole uno de ellos sobre sus espaldas, le sacó hasta el puerto de Corinto.<sup>1</sup>

Declara que no se ha dado principio en sus tiempos en nuestro país a una invención y arte como la que da en su libro, lo cual permite suponer que ignora la existencia del libro de Luys Milán, titulado *El Maestro*, aparecido en Valencia dos años antes,<sup>2</sup> y quizá la de su propio autor también.

Advierte luego que si su libro tiene aceptación, publicará otras obras de «*más fundamento*», que hasta ver el éxito de éste «*que va a descubrir voluntades*» no sacará. Aunque supongamos que entre las obras que anuncia estuviesen incluidos los motetes anteriormente citados, no hay duda que se refiere a otras obras para vihuela o canto y vihuela, que no debieron llegar nunca a imprimirse.

Del juicio que a los sabios merezca su obra — añade — depende que continúe o no su publicación. El hecho de ser editado el libro, indica que el fallo había sido favorable. Y al terminar, suplica al comendador de León — cuya discreción y saber admira — quiera corregir su obra, la cual, «*siendo de tan cierto servidor suyo, con derecho título se podrá decir suya*». Si se tiene en cuenta, además de este concepto, que don Luys Zapata, autor de la miscelánea antes reproducida, fué en su mocedad paje de la emperatriz Doña Isabel y pudo haber experimentado la impresión relatada en la corte de la noble dama, se puede convenir con el señor Inglés que Narváez, además de ser músico asalariado al servicio de don Francisco de los Cobos (cuya significación político-social no llegó nunca a ser obstáculo para estar bien advertido en la técnica y el arte de la vihuela), fué músico de la corte de la emperatriz Isabel.

Don Francisco de los Cobos (o Cobos),<sup>3</sup> hijo de Diego de los Cobos y de Catalina de Molina,<sup>4</sup> había nacido en Úbeda, en cuya iglesia del Salvador, construída a sus expensas en 1540, fué enterrado en mayo de 1547.<sup>5</sup> Fué Duque de Saviote, Señor de Torres Gimena y Recena, comendador mayor de León, adelantado de Cazorla y contador mayor de Castilla, secretario mayor del emperador y su valido, interviniendo en todos los negocios de Estado. Casó con Doña María de Mendoza, hija del adelantado de Galicia. Gestionó el casamiento del príncipe Don Felipe con la princesa María de Portugal, y asistió a sus bodas. Acompañó al emperador en sus excursiones a Alemania, Italia y Berbería. Fué secretario de Estado desde 1516, y del Consejo Supremo, desde 1529. Ajustó con Granvela, el cardenal Corena y el gran maestre de Francia, la prórroga de la tregua hasta 1.º de junio de 1538 entre los ejércitos de Carlos V y Francisco I. En 1543, durante la ausencia del emperador, constituyó, con el cardenal Tabera y el obispo Fernando de Valdés, el *Consejo de los tres magnates*.<sup>6</sup>

Inglés nos refiere, en *La música en la corte de Carlos V*,<sup>7</sup> como a mediados del año 1548, un año después de la muerte de don Francisco de los Cobos, entre los músicos que sirven al príncipe Don Felipe en vísperas de su primer viaje al extranjero, figura

1. Vid. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edic. M. de Riquer, pág. 449, pal. del fin. Algunos comentaristas lo identifican impropriamente con Amphion.

2. *Libro de mñ | sica de vihuela de mano. Intitulado El | maestro*. El qual trahe el mismo estilo y orden | que un maestro traería con un discípulo | principiante: mostrándole ordenadamen | te desde los principios toda cosa que | podría ignorar para entender la | presente obra. Compuesto por | don Luys Milán. Dirigido | al muy alto e muy pode | roso e invictissimo prínci | pe don Juhan : por | la gracia de dios | rey de Portu | gal y

de las | yslas | re. | Año M.D.xxxv. | Con privilegio Real.

3. El nombre Cobos aparece con *b* labial en casi todos los documentos referentes a su genealogía.

4. SALAZAR Y CASTRO, LUIS, *Historia genealógica de la casa de Lara* (Madrid, 1696), t. I; CARRAFFA, *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-Americana*, (Madrid, 1927), t. 25, pág. 34.

5. ARGOTE DE MOLINA, GONZALO, *Nobleza del Andalucía* (Sevilla, 1588).

6. J. M. MARCH, *Niñez y juventud de Felipe II* (Madrid, 1942).

7. L. c., pág. 104.

al margen de la lista de cantores de la capilla de su Alteza, el de «*Luys de Narváez, que ha de tener cargo de enseñar a los mochachos cantorcicos de la capilla con otros XL mil (mr.) cada año desde setiembre del dicho año en adelante*», y luego añade, para disipar la menor duda en su justificación, «no debemos olvidar que Francisco de los Covos, al cual el autor dedica este libro (*Los seys libros del Delphin*), era un amigo íntimo y confidente del emperador aun en 1543 y siguientes años. Parece natural, pues, que al introducirse el nuevo ceremonial, quisiera Felipe II premiar los servicios prestados por Luys de Narváez».

Después de un viaje a través de la ciudad de Mantua, Trento, Insbruck, Ulm, Heidelberg, Spira, Bruselas, Brabante, Lovaina, Holanda, etc., el invierno de 1549-50 para Narváez y los demás cantores de la capilla transcurre en Flandes, donde el príncipe se queda descansando y trabajando junto al emperador.<sup>1</sup>

Causa extrañeza no hallar inscrito el nombre de Narváez entre los músicos que acompañan a Felipe II en su viaje a Inglaterra, cuando el hecho de ser señalado por Bermudo en primer término entre los mejores tañedores de su tiempo, parece testimoniar que en 1555, año de la publicación de su *Declaración de Instrumentos*, en Ossuna, Narváez existe aún. ¿Podría haber habido obstáculo por causa de enfermedad? ¿Habría descuido en la relación de nombres? Habiendo transcurrido diecisiete años después de la publicación de *Los seys libros del Delphin* en 1538 y suponiendo que la labor preparatoria de esta obra significase un período de ocho a diez años — Valderrábano empleó más de doce en componer y recopilar su *Silva de Sirenas* — en plena madurez de facultades, esto es, a partir de sus veinticinco años de edad, en 1538 había cumplido Narváez sus treinta y tres o treinta y cinco, y en 1555 estaría alrededor de sus cincuenta o cincuenta y dos; por lo tanto, hubiera nacido a principios de siglo, hacia 1503 ó 1505.

Lo que sí cabe creer es que la elevada formación musical, espiritual y estética del Narváez que encontramos en las páginas de su libro de música para vihuela, impreso con anterioridad al viaje del príncipe Don Felipe, durante el cual el natural contacto con el ambiente musical de otros países hubiera podido influenciarle, habiéndose formado primeramente en Granada, cuna de famosos vihuelistas, y luego en la corte de la emperatriz Isabel, al lado de Cabezón, Francisco de Soto y de los mejores polifonistas españoles, su arte fuese neta y fundamentalmente autóctono.

## SU OBRA

Dos ejemplares conocemos solamente de *Los seys libros del Delphin*; impresos ambos en Valladolid en el año 1538, presenta cada uno de ellos correcciones o defectos de impresión que los particulariza. El primero se conserva en Madrid, B. N. *Raros* 9741, procedente de la Biblioteca Real, como lo atestigua el sello estampado en la portada; y el segundo, perteneciente a la N. L. de Londres, con la signatura *K. 2. h. 11*, expuesto regularmente en las vitrinas del Museo Británico como joya bibliográfica de gran valor. En nuestra Biblioteca Nacional figura, además del ejemplar señalado, otro ejemplar cuya signatura es *R. 14708*, el cual, procedente del fondo de obras de Barbieri, se conserva incompleto y deteriorado con trazas de haber sufrido, en parte, los efectos de algún incendio, tal como fué hallado en la Biblioteca de Palacio por el insigne maestro. Estos tres ejemplares son los únicos que se consideran hoy supervivientes de la edición.

1. H. ANGLÉS, l. c., págs. 102 ss.

El ejemplar que hemos utilizado para el presente trabajo es el primero de los anteriormente citados, cuyo título es como sigue : «*Los seys libros del Delphin de música | de cifras para tañer Vihuela. Hechos por Luys de Narváez. Dirigi | dos al muy Ilustre Señor, el Señor don Francisco de los | Covos, Comendador mayor de Leon, Adelantado | de Caçorla, Señor de Saviote, y del Consejo | del estado de su Majestad Cesárea, re. | y este primer libro tracta de los | ocho tonos para tañer por | diversas partes en | Vihuela. | M.D.XXX.VIII. | Con privilegio Imperial para Castilla y | Aragón y Valencia y Cataluña por diez años.*»

Un solo volumen en 4.<sup>o</sup> obl. Encuadernado. Cubiertas de piel finamente labradas. 16,8 × 22,8 cm.; caja 15 × 19,6 cm., 4 folios sin numerar + 88 numerados (97 efectivos) + 4 nuevos folios sin numerar. Caracteres góticos y capitales dibujadas al principio de cada obra. Primera hoja sin foliar : portada en rojo y negro; ancha orla de estilo plateresco; figuras en los ángulos; anagrama sobre el nombre del autor en el alto centro de la orla. Enmarcado por ésta, el título de la obra. Folios 1-88 (= 97), música en cifra sobre tres anchos hexagramas<sup>1</sup> en cada página, seccionada en seis cuadernos que el autor llama *libros*. Obras de distinto carácter o género en cada *libro*. La 11 hoja sin foliar, grabado representando Arión sobre un delfín. La VIII hoja sin foliar. Coplas del autor en loor de la música. Colofón y marca del impresor con las iniciales D. F. (Diego Fernández) sobre el escudo de Córdoba, y al pie de una cruz en la que ondea una cinta donde termina el nombre de dicho impresor.

La más alejada mención de la obra de Narváez que conocemos es la de Nicolás Antonio, en su *Bibliotheca Hispana Nova*. «*Ludovicus de Narvaez, scripsit in re musica: Libros del Delfin de música para tañer vigüela. Valladoliti anno 1530. in 4. Vidit D. Thomas Tamajus.*»<sup>2</sup> No hemos podido encontrar entre las obras, que han estado a nuestro alcance, de don Tomás Tamayo de Vargas (al cual se refiere Nicolás Antonio), la que contiene la citación de la obra de Narváez. Entre las de este autor madrileño (1588-1641) que fué cronista de Castilla y de Indias, figura un manuscrito cuyo título es: *Cifra, contracifra antigua y moderna, 1612*, y otro con el título *Junta de libros la mayor que España ha visto en su lengua hasta 1624*, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, de donde habrá probablemente extraído Nicolás Antonio su información.

La primera transcripción a notación moderna de una obra de Narváez nos la ofrece Barbieri con la del villancico *La bella mal maridada*, en su *Cancionero* (1890).<sup>3</sup> Una segunda transcripción es la de la *Canción del Emperador*, de Josquin, hecha también por Barbieri y publicada por Edmond Vander Straeten en su *Charles V, musicien*.<sup>4</sup>

Es preciso llegar a comienzos del siglo actual, en 1902, para encontrar entre las transcripciones del Conde Guillermo de Morphy<sup>5</sup> otra transcripción de la *Canción del Emperador*, las *Cuatro primeras diferencias sobre el Guárdame las vacas* y los *romances, villancicos y diferencias* (incompletas) *del quinto libro del Delfín*.

En 1920 aparecen en el *Cancionero popular español*, transcritas por el maestro Pedrell, la *Baxa de contrapunto* del sexto libro, con el romance *Ya se asienta el rey Ramiro*. Por error de impresión, sin duda, es atribuído a Narváez, en dicho *Cancionero*, el romance de Luys Milán, *Con pavor recordó el moro*, que figura en *El Maestro*, de dicho autor.<sup>6</sup>

1. Pautados de seis líneas.

2. NICOLÁS ANTONIO, *Bibliotheca Hispana nova*. (Madrid, 1788), II, pág. 55.

3. BARBIERI, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, pág. 607 s.

4. *Charles V, musicien* (Gand, 1894), págs. 32 s.

5. *Les luthistes espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle* (Breitkopf & Hartel, Leipzig, 1902).

6. F. PEDRELL, *Cancionero Musical Popular Español* (Edit. Boileau, Barcelona), III, págs. 53 ss.

Rafael Mitjana, en *La musique en Espagne*, ofrece también una transcripción del villancico *La bella mal maridada*, con valores reducidos.<sup>1</sup>

Oscar Chilesotti,<sup>2</sup> J. B. Trend<sup>3</sup> y el P. Luis Villalba<sup>4</sup> que publicaron varias transcripciones de obras de diversos vihuelistas, no incluyen ninguna de Luys de Narváez.

Eduardo M. Torner, bajo el título *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI*, publicó un cuaderno editado por el Centro de Estudios Históricos de Madrid en el año 1923, la transcripción del primero y segundo libros del Delfín, al que siguió un segundo cuaderno impreso el mismo año continuando la misma colección y conteniendo una de las anteriores fantasías, las siete diferencias sobre *Guárdame las vacas* y los villancicos *Con qué la lavaré* y *Arded, corazón, arded*.<sup>5</sup>

Todas estas transcripciones, dignas del más vivo elogio, por el noble espíritu que las anima y el generoso esfuerzo que representan, habiendo sido realizadas por cada transcriptor de una manera subjetivamente personal — como ocurre siempre en trabajos de esta índole —, no siempre resuelven de manera satisfactoria el problema interpretativo de la cifra.

El siguiente cuadro expondrá simultáneamente el procedimiento adoptado por cada uno de los citados transcriptores.

Transcriptores:	BARBIERI	MORPHY	PEDRELL	MITJANA	TORNER
Pentagramas:	Dos; uno superior (clave de <i>sol</i> ) y otro inferior (clave de <i>fa</i> ).	Dos; uno superior (clave de <i>sol</i> ) y otro inferior (clave de <i>fa</i> ).	Dos; uno superior (clave de <i>sol</i> ) y otro inferior (clave de <i>fa</i> ).	Dos; uno superior (clave de <i>sol</i> ) y otro inferior (clave de <i>fa</i> ).	Dos; uno superior (clave de <i>sol</i> ) y otro inferior (clave de <i>fa</i> ).
Tablatura:	No incluida.	En facsimile para ejemplos aislados.	No incluida.	No incluida.	Incluida en las fantasías del primero y segundo libros.
Temple o afinación de la vihuela:	Siguiendo las indicaciones del autor.	Siguiendo a veces las indicaciones del autor, y otras veces, no.	Generalmente, en <i>la, re, sol, si, mi, la</i> (de sexta a prima).	Según las indicaciones del original.	Siguiendo las indicaciones del autor.
Valores de cada voz:	Realizados unas veces, y otras veces, no.	Sin realizar.	Realizados a veces, y otras veces, no.	Realizados.	Realizados.
Compás:	Corresponde al del original.	Unas veces, el del original y otras veces, reducido a la mitad.	Unas veces, reducido y otras veces, no.	Reducidos a la mitad.	Contraído a la cuarta parte del original y ajustado a una interpretación personal de la acentuación rítmica.
Tesitura:	La auténtica.	No siempre exacta	La auténtica.	La auténtica.	La que corresponde a la afinación indicada por el autor.
Canto:	En pentagrama aparte y doblado en la vihuela.	En pentagrama aparte y siempre doblado en la vihuela.	En pentagrama aparte y doblado en la vihuela.	En pentagrama aparte y doblado en la vihuela.	En pentagrama aparte con libres alteraciones en el canto y en la parte instrumental.
Tiempo: Exactitud:	Observada.	Indicado. Algo descuidada	Indicado. Sometida a un sentido de interpretación personal.	Observada.	Indicado. Rigurosa solamente en las fantasías del primero y segundo libros.

1. MITJANA, *Encyclopédie de la musique*, pág. 2020. s. Mitjana observa que el tema de esta canción recuerda otras canciones populares francesas del siglo XVI.

2. OSCAR CHILESOTTI, *Encyclopédie de la musique* susodicha, vol. I (1914), pág. 636 ss.

3. J. B. TREND, *Luis Milan and the vihuelistas*. (Oxford University Press.), 1925.

4. P. LUIS VILLALBA, *X canciones españolas de los siglos XV y XVI* (Ildefonso Alier, Madrid). (No figura fecha.)

5. EDUARDO M. TORNER, *Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI. Estudio y transcripción de las obras originales. Narváez. El Delphin de música. 1538. Cuadernos I y II*. (Orfeo Tracio, S. A. Madrid, 1923).