

P R E F A C I O

En la sonoridad noble y austera de vihuelas, arpas y monacordios; en la vibración eólica de órganos y voces acordadas; en rimas, ensayos, novelas y obras dramáticas, así como en piedras, lienzos, retablos y cuantos elementos fueron susceptibles de expresar el arte, quedaron engarzados, durante nuestro Siglo de Oro, la fantasía, sensibilidad e ingenio del espíritu hispánico, aportando a la fascinadora eclosión del Renacimiento, realizaciones de insospechada trascendencia.

Destruídas unas, veneradas otras, orilladas muchas de ellas hacia el olvido por la corriente incesante y variable de los años, quedó reducido a lejano eco lo que fué, en el período álgido de nuestra historia, vibrante clamoreo de ímpetu y de gloria.

Gracias a la investigación erudita, muchas de las particularidades ayer nebulosas en el trazado histórico de la Música, van recobrando hoy su natural relieve y justa significación.

Por ley equitativa de divina justicia, el investigador se ve recompensado casi siempre con la luz de la verdad. Todos los trabajos de reconstitución histórica, entre los que pueden ser consideradas las transcripciones a notación normal de las obras antiguas de música en cifra, llevan en su seno ese espíritu de serenidad ecuánime con que el tiempo suele realzar lo cierto y derribar lo equívoco, para dejar al fin triunfante sólo aquello que por su valor real resiste a todos los embates de la observación y de la crítica.

Los comentarios hechos hasta hoy por prestigiosos historiadores y musicólogos sobre la literatura instrumental ibérica de nuestro Siglo de Oro, salvo raras excepciones, entre las que merecen honorífica mención los libros de Santiago Kastner, *Música hispánica* (Lisboa, 1936) y *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (Lisboa, 1941), así como de *La Música en la Sociedad Europea*, de Adolfo Salazar, y su trabajo más reciente, titulado *Música, Instrumentos y Danzas en las obras de Cervantes* (México, 1945 y 1948, respectivamente), han sido apoyados, por lo general, en referencias, en tablas de materias o en transcripciones libremente realizadas de una parte fragmentaria de la obra vihuelística u organística total, que ha podido conservarse hasta nuestros días.

De ahí que tropecemos a menudo con apreciaciones vagas o extrañas cuando no erróneas, antes entrevistadas por una luminosa intuición deductiva que por un examen detenido de su positivo valor con las irradiaciones de su verdadera significación en el desenvolvimiento histórico de la música.

Nuestros famosos vihuelistas, además de transmitirnos en sus adaptaciones instrumentales una copiosa selección de obras maestras de los más celebrados polifonistas de

las escuelas francobelga y veneciana, así como de nuestros gloriosos compositores nacionales, nos ofrecen en su obra personal autóctona, saturada de noble y sano lirismo, de dominio técnico y de inventiva, esa intensa emotividad que alienta en el fondo de toda manifestación espiritual hispánica, reflejando de paso en su estética, el neoclasicismo avasallador del Renacimiento.

Para que tal contenido pueda ser considerado en su total significación es necesario tener en cuenta, no sólo el aporte personal de cada autor y las fuentes en que se inspira, sino el de la obra colectiva dentro de la demás producción instrumental para alinearla con las del mismo género y carácter que en su época tomaban existencia en los demás países. Mientras un completo conocimiento de la obra cifrada que pudo resistir a los embates del tiempo no haga posible su franca observación, tanto en su contenido sonoro como en lo que en sí encierra de carácter técnico, espiritual y artístico, será aventurado determinar la importancia que alcanza desde cualquier aspecto que se pretenda enjuiciarla.

Gracias al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en cuyo seno trabaja afanoso el Instituto Español de Musicología, al lado de las reproducciones modernizadas de la música vocal de nuestros gloriosos polifonistas que anteriormente iniciaran Eslava, Barbieri, Pedrell, Mitjana, Elústiza y Anglés, hoy se ofrecen al estudioso de nuestra música nacional las transcripciones de las obras vocales de Juan Vásquez; las de Luys Venegas de Henestrosa, para órgano, arpa y vihuela; las de Luys de Narváez, para vihuela y para canto acompañado de este instrumento; las del organista Francisco Correa de Arauxo, y las del presente libro de Alonso Mudarra, mientras esperan su turno, entre los demás *Monumentos de la Música Española*, las obras completas de Antonio de Cabezón y las de Enríquez de Valderrábano (prontas a la impresión), verdaderas cúmbres, en su respectivo género, dentro de la música universal compuesta para instrumentos policordios.

Los *Tres libros de música en cifra para vihuela*, del canónigo Alonso Mudarra, dentro del valor que representan las obras de los instrumentistas españoles en la producción musical europea del Renacimiento, tienen una destacada significación (como se verá en el curso del presente trabajo), que las particulariza entre los similares de su género. Como es obra de múltiples facetas, para que todos sus aspectos hayan podido ser atendidos y cuidados en lo posible, hemos solicitado la valiosa cooperación de don Higinio Anglés, para determinados datos biográficos, así como la de los Rdos. PP. Francisco Baldelló y Donostia y la de nuestro amigo don Miguel Querol, ilustres colaboradores de este Instituto, para la corrección ortográfica y silabización de los textos en latín (dudosos a veces en el original). A todos damos desde estas páginas las gracias más expresivas, así como a don Pedro Longás, bibliotecario de la Sección de Manuscritos en la Nacional, y a los señores E. Vijande, M. de Zayas, J. Ludot y Poughéon, conservador del Museo Jacquemart-André de París, por habernos facilitado amablemente nuestras búsquedas y aportes necesarios.

Capítulo I

LA VIHUELA EN LA MÚSICA INSTRUMENTAL DEL SIGLO XVI

ANTECEDENTES HISTÓRICOS. — Desde los primeros balbuceos con que en los tiempos precristianos se pugnaba por asociar el sonido instrumental con la palabra cantada y el acoplamiento de distintos instrumentos entre sí, hasta el estado de lograda fusión en que aparecen ya en la época vihuelística, media un período de lento e incesante desarrollo a través de generaciones sucesivas y etapas de civilización que un mismo afán de dominio en la expresión impulsa.

A medida que el sentido de la simultaneidad sonora fué creando en la música vocal tras de la monodia litúrgica, la diafonía, el discante y la polifonía que ensanchan y enriquecen sus medios de expresión, los instrumentos fueron evolucionando paralelamente, perfeccionándose de acuerdo con el sentido musical de su época y ambiente.

En cada una de las corrientes litúrgica o profana en que la música se manifiesta, trató siempre el hombre de aportar el elemento instrumental que se transformara en expresión de su propio espíritu.

Cada grupo de instrumentos de sonoridad afín y carácter genérico, ciñéndose a las exigencias propias de la evolución técnica y estética del arte, fueron modificando sus cualidades organográficas en aras de una compenetración más íntima y perfecta con la misión que por sus propiedades peculiares les era encomendada. Transformaciones éstas que, a su vez, ofrecían a la música otros medios expresivos incitándola a nuevos pasos en su constante desarrollo.

La música instrumental, arraigada y difundida por Europa desde remotos siglos, había alcanzado en la Edad Media vigoroso impulso en todos los ámbitos de nuestra Península.

España fué, en el siglo VIII, el punto de confluencia de las dos corrientes instrumentales que, procedentes del Asia Menor, habíanse bifurcado con particulares caracteres, una a través de Grecia y Roma y otra, siguiendo distinta trayectoria, por Persia y Arabia.

Fué, pues, por las puertas de España por donde los árabes introdujeron principalmente sus instrumentos y el sentido característico de su música, especialmente en Andalucía, donde, bajo la protección del Califato, se instituyeron las más importantes escuelas de este arte, antes que su influencia irradiara al resto de Europa.

Fácil es deducir de la ideología, costumbres y sensibilidad musulmanas, y aun de esas mismas escuelas, una inclinación favorable a determinados instrumentos más propios para la música profana de cantos y danzas en los palacios y regios salones, que a los de grande y austera sonoridad dignos del templo.

Algo hay, sin embargo, en la constitución y propiedades de cada instrumento que se funde con el alma de quien con él se expresa; y, en la convivencia de dos espiritualidades tan distintas como la cristiana y la islámica, difícilmente confundibles, tenían que subsistir lógicamente los instrumentos de ambas procedencias.

Las tan aludidas y reproducidas enumeraciones de instrumentos reunidas y estudiadas por el Maestro Pedrell en su *Organografía Musical*,¹ al lado de los monumentos y documentos iconográficos de la Catedral de Santiago de Compostela y del Monasterio de Santa María de Ripoll; del *Beatus* de la Catedral de Seo de Urgel² y bajo relieves dispersos en diversos templos; de los inventarios de profusas y ricas colecciones de los reyes de Aragón y de Castilla, culminados por los tratados de música instrumental de los siglos XVI y XVII, son testimonios fidedignos del esplendor que la música instrumental logró en España en la época renacentista.

El Cancionero de Llavía, uno de los primeros Cancioneros que, según el Marqués de Pidal, aparecieron a fines del siglo XV después de la introducción de la imprenta en España, ofrece en el poema religioso *Una coronación de Nuestra Señora fecha por el bachiller Fernan Ruiz de Sevilla*, la relación siguiente, en la que figuran instrumentos raramente citados:³

«Jugavan de arpa e de chernubela⁴
guitarra, xabeva,⁵ de buen añafil,
de tuca bombardá, de cuarta viuela,⁶
de lira, de flauta, dulcanya⁷ gentil;
laud, monicordio, escaquer,⁸ donegil,⁹
órganos, tímpano, choro,¹⁰ baldosa,¹¹
vihuela de arco, e rota graciosa,
música trompa de París¹² sotil.
Las trompas, panderos, adrufes,¹³ sonajes,¹⁴
eran de todos los otros tenores;
bioresas fazian e muchas trebajas
con los atabales e con los atambores;
la gaita, palillos, bandurria, dulçores,
rabe, zinfonía, salterio, canón,
la citola con el agaripe,¹⁵ a su son,
con el duacorde¹⁶ le dan sus loores.

1. FELIPE PEDRELL, *Organografía musical antigua española* (Juan Gili, Barcelona, 1901).

2. H. ANGLÉS, *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1935), figs. 12 y 13.

3. *Cancionero de Ramón de Llavía*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, (Madrid, 1945), págs. 299 ss.

4. *Chernubela* (= *Charumela*?). Ver CURT SACHS, *The History of Musical Instruments* (New York, 1940), pág. 213. — (= *Churumbela*?). Ver MIGUEL QUEROL, *La Música en las obras de Cervantes* (Ediciones Comtalia, Barcelona, 1948), pág. 151.

5. *Xabeva* (= *Axabea*). Ver FELIPE PEDRELL, *Organografía musical*, págs. 48, 49, 50 y 59.

6. Probablemente *de mano*, puesto que en la misma relación se cita la *de arco*. Podría referirse a una vihuela templada cuarta alta o cuarta baja de la tesitura normal en *gesolvent*, como Valderrábano la usa en ciertas obras cifradas para dos vihuelas concertadas. Tal vez aluda a una vihuela aumentada o reducida de tamaño en una cuarta proporción. En el *Examen de violeros de la ciudad de Sevilla* (1502) se exigía del oficial violero «que sepa fazer un claviórgano, y un laúd y una vihuela de arco y una harpa, y una vihuela grande de piezas con sus atarces y otras vihuelas que

son menos que todo esto». Ver F. PEDRELL, op. cit., página 90.

7. (= *Dulzaina*). Vid. M. QUEROL, op. cit., pág. 151.

8. En francés *echiquier*; en catalán *exaquier* (siglo XIV). Cf. H. ANGLÉS, *La Música a Catalunya*, Barcelona, 1935, págs. 86 ss., y A. SALAZAR, *La Música en la Sociedad Europea* (México, 1944), t. II, página 237, n. 17.

9. Equivalente a «agraciado», según el *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Española* (Madrid, 1878). Siendo adjetivo derivado posiblemente de *donoso*, es de suponer que se refiere a *escaquer*; en este caso la coma interpuesta entre las dos palabras sería error de escritura o de impresión.

10. (= *Chorus*?). F. PEDRELL, op. cit., pág. 45.

11. (= *Badosa*?). F. PEDRELL, op. cit., págs. 43, 50, 60, 61, 62, 80 y 123.

12. Vid. M. QUEROL, op. cit., pág. 158.

13. (= *Adufes*). Pandero. Ver F. PEDRELL, op. cit., pág. 57, y JULIÁN RIBERA, *La música árabe y su influencia en la española* (Madrid, 1927), cap. II.

14. (= *Sonajas*). F. PEDRELL, op. cit., págs. 18 y 48.

15. (= *Galipe Francisco*). Vide F. PEDRELL, op. cit., págs. 48, 49 y 56.

16. Posiblemente instrumento de dos cuerdas.

De los instrumentos que aquí sobre se
e de sus tantas diversas fechoras,
si aquí se nombrassen, sin duda yo creo
que bien ocupassen asaz escripturas;
tocavan tenores de tantas figuras,
estampidas, valadías¹ e muchas cantiones,
motetes graciosos, las tres legiones
honrando la fiesta estas criaturas.»

De todo este material histórico surge el acoplamiento de instrumentos diversos, supuestamente usados, tendiendo a la obtención de sonoridades combinadas, cuyo principio estético había de conducir al conjunto de cámara y a la orquesta.

El carácter organográfico de cada instrumento, no sólo constituye en sí un elemento de particular significación en la música en general, sino que corresponde directamente en muchos casos a una inclinación de carácter personal o colectivo que lo revisten de una significación étnica e histórica.

Dentro de la evolución general de la música instrumental religiosa o profana, los instrumentos policordios, capaces de producir sonidos simultáneos, fueron ganando predilección entre los músicos de más amplia y sólida preparación.² Por su aptitud para el acompañamiento de la voz en la canción y en la danza, hiciéronlos suyos en la Edad Media, juglares y ministriles, fundiéndolos con la lírica trovadoresca al espíritu del pueblo. Por esta razón quizá, por mejor prestarse a la superposición de voces paralelas y por la fuerza incontrastable de tradicionales atavismos, los instrumentos que en la época renacentista tuvieron en España su principal emporio fueron las vihuelas y guitarras en su variedad de tipos, denominaciones y usos, al lado de los laúdes, bandurrias, rabeles, arpas, salterios, órganos y monacordios.³

LOS INSTRUMENTOS DE CUERDAS PULSADAS EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA. — Todas las esferas de la sociedad hispánica ampararon estos instrumentos sirviéndose de ellos, cuando no en el templo, en la Corte, en el hogar doméstico o en las manifestaciones públicas o privadas de expansión popular. Motetes, Misas enteras o fragmentadas, ejecutábanse en la vihuela, ya sola, ya acompañada de otra, o bien unida a una o más voces o instrumentos, como ocurría con el laúd en diferentes países europeos.⁴ Vihuelistas de mano y de arco figuran en los libros de Veeduría asalariados en las Cortes,⁵ y abundan en páginas literarias, poéticas o dramáticas, las alusiones o intervenciones de su existencia fundidas con las costumbres y el sentimiento lírico del pueblo.

Vihuela era todavía, en el siglo XVI, nombre genérico con el que se designaba de un modo general a los instrumentos de cuerda provistos de mango, y aun por extensión, sus predecesores genealógicos.⁶ Al decir Bermudo, en su *Declaración de Instrumentos* (lib. II, cap. 36), que «Mercurio hizo la vihuela», no hay duda que designaba con

1. Probablemente de baladas.

2. SANTIAGO KASTNER, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (Lisboa, 1941), pág. 63.

3. ADOLFO SALAZAR, *La Música en la Sociedad Europea* (1942), t. I, págs. 365 ss.

4. «Según cuenta Lutero (véase J. WOLF, *Historia de la Música* (Barcelona, 1934), pág. 142), en pequeñas iglesias rurales el laúd suplía la falta de órgano, sin olvidar, además, el papel importante que desempeñaba dicho instrumento en las oraciones y actos de devoción que se celebraban en el hogar doméstico.» La gran cantidad de composiciones de carácter religioso que contienen los libros de música para vihuela permiten suponer, en cambio, que nuestros vihuelistas, ansiosos de

aportar a su arte las composiciones polifónicas de excelentes músicos españoles y extranjeros ejecutadas en las mejores capillas de la Corte, darían variedad a sus audiciones palaciegas alternando las obras religiosas con las de género profano.

5. H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V* (Barcelona, 1944), pág. 65.

6. LUIS DE NARVÁEZ, *Los seys libros del delphin*. Transcripción y estudio de E. Pujol (Barcelona, 1945), pág. 8. — Ver GILBERT CHASE, *The International Encyclopedia of Music and Musicians* (New York, 1946) «Vihuela». — ADOLFO SALAZAR, «Música», *Instrumentos y Danzas en las obras de Cervantes* (México, 1948), página 28.

el nombre de vihuela la lira primitiva cuya invención atribuye la mitología griega al heraldo de los dioses.¹ En la misma denominación coinciden Mudarra, Valderrábano, Fuenllana y, en general, todos los autores del siglo xvi y principios del xvii. Juan de Mena, en *La Coronación* dirigida al Marqués de Santillana (copla xxxi), escribía en el siglo xv:

«O tu, Orfenica lira,²
Son de Febea vihuela,
Ven, ven, venida de vira
Y de tus cantos espira
Pues que mi seso recela.»³

Luego, Bermudo, en la misma obra citada (lib. iv, cap. 30) añade: «Porque hay muchos géneros de vihuela, sólo trataré de la que es dicha vihuela, de guitarra y de bandurria y rabel».

Abundan en las páginas literarias narrativas, poéticas o dramáticas, las alusiones a estos instrumentos como exponentes del espíritu musical de la sociedad hispánica.

Suero de Ribera, en sus *Coplas sobre la gala*, decía:

«Flautas, laúd y vihuela⁴
al galán son muy amigos.
Cantares tristes antiguos
es lo más que lo consuelan.»⁵

Bartolomé de Torres Naharro, a principios del siglo xvi, inserta, en su comedia *Ymenea* (Jornada i), el diálogo siguiente:

«Ymeneo. Mas, vame por la viuela,
quicá diré una canción
tan enbuelta en mi pasión,
que todo el mundo se duela,
sino aquella
que dolor no cabe en ella.
Boreas. No podrás, señor, tañer
porque le falta la prima
y están las bozes gastadas.
Ymeneo. No cures, hazla traer,
que el dolor que me lastima
las tiene bien concertadas.»⁶

Conviene observar, sin embargo, que la vihuela, tantas veces referida en manos de ministriles y juglares en la lírica trovadoresca, es por lo general la de arco. Los instrumentos medievales pulsados con los dedos son llamados con el nombre simple de guitarras, arpas, laúdes o compuesto de alguno de sus derivados, como son: guitarra latina, morisca, serranista y llaüt guitarrenc.

1. SALVADOR DANIEL, *La musique arabe. Ses rapports avec la musique grecque et le chant Gregorien* (Alger, 1863), pág. 70.

2. Verso que sugirió probablemente a Fuenllana el título de *Orphenica Lyra* para su obra. «Aprovechándose de las historias del gran músico Orpheo — dice en su dedicatoria al muy alto y muy poderoso señor don Philippe principe de España —, que después sucedió, que con la suavidad de su vihuela [a] los ministros de Pluton hizo cessar su justicia. A cuya imitación y memoria me pareció conveniente cosa intitular esta obra Orphenica

Lyra» Y más adelante añade: «el famoso poeta Juan de Mena en su coronación no dexó de invocar esta lyra».

3. El mismo Juan de Mena afirmaba que Orfeo tañía muy bien la cítola o vihuela. Ver A. SALAZAR, *La Mús. en la S. E.*, t. I, pág. 373.

4. De arco, es de suponer, en razón del conjunto instrumental al que aparece unida.

5. *Cancionero general de Castilla*, Toledo, 1527, fol. 43.

6. BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO, *Propalladia* (Nápoles, 1517).

PREPONDERANCIA DE LA VIHUELA EN ESPAÑA. — Mientras el laúd esparcido por casi todos los países de Europa recoge y da vida en sus cuerdas, por manos hábiles de excelentes músicos, al desarrollo que la canción y la danza dan a la música instrumental, poco figura ya en España este instrumento desde principios del siglo XVI.¹ Ciertamente que en algunos inventarios de colecciones reales se encuentran varios *laúdes de costillas*, o sea diferentes ejemplares del laúd propiamente dicho, de procedencia árabe, con su fondo combado;² pero el instrumento que en su lugar impera en nuestra Península es grecorromano por su procedencia; tiene fondo plano e incurvaciones laterales; consta de doce cuerdas (no de once), distribuidas en seis órdenes afinadas en unísonos, diez trastes y se llama *vihuela de mano* o *vihuela común*.³ Si en realidad, la disposición de cuerdas y de trastes en ambos instrumentos admite una misma técnica músicoinstrumental, la sonoridad y su timbre inherente, en cambio, a causa de la diferencia entre ambas cajas de resonancia y el montaje de sus cuerdas, así como la conveniencia práctica de su configuración y dimensiones, había de acusar particularidades determinantes en la preferencia de los músicos españoles.

El *laúd* y la *kuitra* o *guitarra morisca*,⁴ ambos de fondo combado, montados con cuatro y tres órdenes de cuerdas respectivamente, convivieron en España durante la dominación musulmana, con instrumentos de supuesto origen grecolatino, al cual pertenecían la *vihuela* de seis órdenes y la *guitarra* de cuatro, que, por oposición a la de origen árabe, se designaba con el epíteto de *latina*.

Esta convivencia ha sido causa de que entre los nombres de *vihuela*, *laúd* y *guitarra* haya existido hasta nuestros días cierta confusión que sólo a través de hipotéticas deducciones fundadas en datos y documentos históricos se ha logrado distinguirlos con relativa claridad.⁵

Al decir Bermudo que había *muchos géneros de vihuela* agrupaba bajo la misma denominación, no solamente las vihuelas de mano, de arco y de plectro, sino también los

1. CURT SACHS, op. cit., pág. 345: «Though a favorite instrument all over Europe, the lute was never popular in Spain, in spite of its having come through that country.» — Cf. H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, donde transcribe las listas de los instrumentos que figuraban en la Corte de Carlos V. — ADOLFO SALAZAR, op. cit., t. I, pág. 373: «Parece como si desde Bermudo, poco más o menos, el laúd apenas fuera ya un tipo de instrumento que iría retirándose de la circulación en favor de la vihuela, cuya realidad material no era sino la vieja guitarra tradicional, algo modificada para que cupiere en su limitado ámbito la música, más exigente, que venía de fuera con el laúd». Aparte del respeto que nos merece la autorizada opinión del señor Salazar, creemos que el sentido autóctono que campea en la obra general de nuestros vihuelistas no se ajusta a este concepto sin reservas dignas de ser consideradas.

2. F. A. BARBIERI, *Concionero musical de los siglos XV y XVI* (Madrid, 1890). 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; inventario que se conserva en el archivo de Simancas. Capítulo de *laudes e cosas de música*. — H. ANGLÉS, *La Música en la Corte del rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo* (años 1413-1420), en *Spanische Forschungen* 1. Reihe, 8. Band (1939), págs. 346-8. — EDMOND VANDER STRAETEN, *La musique aux pays bas*, t. VII, pág. 349. Inventario de instrumentos pertenecientes a María de Hungría.

3. El laúd normal constaba de ocho trastes, de once cuerdas; cinco órdenes dobles y uno sencillo en la prima. El 6.º, 5.º y 4.º orden eran afinados en octavas; y el 3.º y 2.º, en unísonos. — Aunque COVARRUBIAS dice, en su *Tesoro de la lengua Castellana*, que la vihuela

tiene la prima sencilla, todas las reproducciones de grabados de la época que hemos visto, así como el ejemplar del Museo Jacquemar-André de París, constan de doce clavijas.

4. F. PEDRELL, *Organografía musical*, pág. 50. — H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, cita a un Lope Fernández, *tañedor de la morisca* (o *morysa*). págs. 68, 74 y 78. — Véase también *La Música en la Corte del rey Alfonso V de Aragón, el Magnánimo*, del mismo autor, pág. 352. — CURT SACHS, en su obra *The History of Musical Instruments* (págs. 251 ss.), homologa la guitarra morisca con un instrumento que llama *short lute* (laúd corto), aparecido por primera vez en Irán y transportado a España a través de Persia y Arabia. Aparece con frecuencia en miniaturas del siglo XIII en España, introduciéndose en Europa antes por nuestra Península que por Italia. En el siglo XVI toma el nombre de mandola o mandora. En el mismo criterio coincide HENRI GEORGE FARMER, en sus *Notas sobre la musique arabe*, de Salvador Daniel. — A. SALAZAR, *La M. en la S. E.*, t. III, pág. 477. — MARIA RITA BRONDI, *Il liuto e la chitarra* (Torino, 1926), pág. 81. — MARIO DE SAMPAYO RIBEIRO, *As guitarras de Al-cácer e a «guitarra portuguesa»* (Lisboa, 1936), pág. 22.

5. J. UYS DE NARVÁEZ, *Los seys libros del delphin*. Transcripción y estudio de E. Pujol (Barcelona, 1945), págs. 7 ss. — ADOLFO SALAZAR: «No caben dudas acerca de la similitud entre guitarra y vihuela, por una parte, y entre laúd y vihuela por otra, no sólo porque los tratadistas muestran lo primero en sus grabados con toda claridad, sino porque escritores del momento, como Mateo Alemán, en su curiosa *Ortografía Castellana*, impresa en México en 1609, declara textualmente que la vihuela y el laúd «son todo uno, aunque no en la hechura». (Ver op. cit., t. I, pág. 394.)

Guitarra era entonces la vihuela de cuatro órdenes de cuerdas que al adquirir un orden o dos más, y, como es de suponer, mayor tamaño, era llamada *vihuela*.¹ Lo que le daba esta categoría era, pues, la extensión dilatada de su ámbito, y con ello la posibilidad de contener un tejido interno entre las voces más de acuerdo con la composición contrapuntística de la época.

De ahí puede inferirse que, así como en la Antigua Grecia se concedía a la *kethara* una categoría superior, a pesar de su íntimo parentesco con la lira por ser aquélla preferida en la celebración de actos de mayor solemnidad, así la vihuela era entre nuestros antecesores del Renacimiento, instrumento de la más alta significación artística.²

Esa vihuela plebeya, pues, que el vulgo llamaba guitarra, era tratada de dos maneras: *rasgueada y punteada*.³ El pueblo se servía de ella rasgueándola para acompañar con simples acordes en posiciones fáciles para los dedos, música *golpeada* (como dice Bermudo), o sea en la misma forma con que se tocaba tanto en España como en Italia la *guitarrilla*,⁴ o punteándola cuando las facultades y buen gusto del tañedor se lo aconsejaban y permitían.⁵ Por eso quizá no la desdeñaban los músicos; Mudarra, Fuenllana y Valderrábano lo demuestran incluyendo en sus libros, fantasías, motetes, danzas, contrapuntos y discantes expresamente compuestos para este instrumento.

LA GUITARRA ESPAÑOLA Y EL ALFABETO ITALIANO. — A fines del siglo XVI la inclinación progresiva hacia la monodia acompañada que fué determinando el abandono del trazado contrapuntístico instrumental para dar preponderancia al sentido armónico del acorde, acabó por extinguir el arte vihuelístico propiamente dicho, para refugiarse transfigurado, en la guitarra; pero no en la guitarra de cuatro cuerdas como la de Mudarra y de Fuenllana, sino en una guitarra de cinco órdenes, igual en su disposición interior a la vihuela de cinco (para la cual este último había cifrado dos motetes de Morales, un villancico de Juan Vásquez y seis fantasías en su *Orphenica Lyra*), con la diferencia de que la prima en esta guitarra era sencilla en vez de ser doble, y las cuerdas cuarta y quinta estaban dobladas a la octava y no al unísono.

Esta guitarra-vihuela tenía en sus cuerdas la misma disposición de intervalos que la de Vicente Espinel, a quien algunos escritores atribuyeron la invención de la quinta cuerda. Adopción tal vez, y no invención, que para unos se refiere a la cuerda más

1. En Portugal, donde en el siglo XVI, según Luys Milán, un libro de música en cifra para vihuela de mano podía ser *entendido mejor que en otro lugar*, sigue hoy designándose con el nombre *viola la guitarra española*. Ver MARIO SAMPAIO RIBEIRO, *As guitarras de Alcaçer e a guitarra portuguesa* (Lisboa, 1936).

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

3. LUCAS RUIZ DE RIBAYAZ, *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y harpa* (Madrid, 1677), pág. 8, «... para tañer de rasgado, como arrastrando por las puntas de los dedos sobre ellas, con golpe, sea azia abaxo o sea azia arriba, al mismo tiempo que se forman los puntos con la izquierda o herirlas cuando se tañe de punteado, como pellizcándolas».

4. En italiano *guitarriglia*. Ver MARIA RITA BRONDI, *Il liuto e la chitarra* (Torino, 1926). — F. FUJOL, *Encyclopédie de la musique*; Deuxième partie (Paris, 1926), páginas 2006 ss. Para Covarrubias, *guitarrilla* equivale a *guitarra pequeña de cuatro órdenes*. — F. PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, t. II (1909), pág. 179 — MATEO FLECHA, en su ensalada *La Viuda*, se refiere a la guitarrilla en estos términos:

«Y del vulgo en general
Me querello,

Porque tiende más el cuello
Al tin tin de la guitarrilla
Que a lo que es por maravilla
Delicado.»

F. PEDRELL, refiriéndose a Góngora, dice: Se salva de una enfermedad y cura de una antigua pasión, y nos cuenta:

«En mi aposento...
Una guitarrilla tomo,
Que como barbero templo
Y como bárbaro toco.»

(Ver *Cancionero Musical popular español*, t. II, pág. 80).

5. «La distinción tónica entre instrumentos aristocráticos (como la vihuela) y plebeyos (como la guitarra) — dice Salazar en *La Música en la Sociedad Europea* (t. I, pág. 378) — proviene de que, como ocurrió en la poesía de los *Cancioneros*, sus autores elegían lo que les parecía mejor en estas obras coleccionadas para usos señoriales (y que, por la carestía de su confección, no estaban al alcance de todo el mundo); es decir, que se tomaba un poco el rábano por las hojas, pues que nuestros libros de música para canto y vihuela contienen abundantes ejemplos de música popular, popularizada a lo menos, incluso para guitarra, y practicada en todas las clases sociales.»

aguda (prima), y para otros, con más probabilidad de acierto, la más grave (quinta), en razón de su temple.¹

Esta condición, adoptada y difundida por distintos países, valió a la guitarra desde entonces el epíteto de «española»,² llamada así según el doctor Joan Carlos, «por ser más recibida en esta tierra que en las otras».

Los primeros métodos de guitarra que sucedieron en España a los libros de música para vihuela, después de explicar la disposición y afinación de las cuerdas, se limitan a exponer la manera más sencilla de formar los puntos naturales y bemolados (acordes mayores y menores), así como el modo de servirse de ellos para acompañar la voz u otros instrumentos.³ Cada uno de estos puntos así dispuestos es señalado por un número distinto, desde el 1 hasta el 12 para los naturales y otros tantos para los bemolados. En las ediciones que hemos visto van indicados incluso con letras mayúsculas y otros signos, además de otros tantos grabados representando la configuración de las manos con los dedos puestos sobre las cuerdas en los trastes que corresponden a dichos puntos.

Así aparecen en el pequeño tratado de Joan Carlos, doctor en medicina, con el título de *Guitarra Española de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados con estilo maravilloso*, cuya primera edición vio la luz en Barcelona, en el año 1596.⁴

Esta obra, primera en su género que apareció en España, fué reeditada en Lérida, Barcelona, Valencia y Gerona y ampliada, después de la tercera edición, con una explicación en catalán o en valenciano, de los puntos de la guitarra y del modo de templar y ajustar la vandola con ésta. El título del libro fué, desde entonces, *Guitarra Española y vandola⁵ en dos maneras de guitarra Castellana y Cathalana de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y b, mollados con estilo maravilloso*. A partir de esta fecha, las ediciones que repetidamente fueron suce-

1. Según Nicolás Doizi de Velasco, músico de cámara del señor Infante Cardenal, que conoció en Madrid a Vicente Espinel, la quinta cuerda que añadió a la guitarra sería la *prima*. (Ver su *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección* (Nápoles, 1646.) Sin embargo, Cecilio de Roda dice: «En opinión general, la quinta cuerda grave se la aumentó Vicente Espinel.» (Ver *Ilustraciones del Quijote. Los instrumentos músicos y las danzas*. Madrid, 1905). — ADOLFO SALAZAR, *M. I. y D. en las obras de Cervantes*, p. 37.

2. PABLO NASSARRE, *Escuela Música* (Zaragoza, 1724), lib. IV, cap. IV, pág. 461: «Las vihuelas sean de siete, seis o cinco órdenes (que es lo que llaman guitarra española)...».

3. JUAN CARLES Y AMAT, *Guitarra española de cinco órdenes* (Barcelona, 1596) Cap. segundo: «Punto de guitarra es una disposición hecha en las cuerdas con los dedos apretados encima de los trastes.»

4. Las ediciones señaladas de esta obra son las siguientes: Barcelona, 1596 (ignórase el editor); Lérida, 1527, Vda. Anglada y Andrés Lorenzo; Barcelona, 1640, Sebastián y Iagme Matevad; Gerona (sin fecha), Joseph Bro, Estamper (aumentada con un *Tractat breu en Ydioma Cathala* que lleva al pie de la portada la inscripción «Imprenta Gabriel Bro a la Riera de San Joan any 1701»); Valencia (sin año de impresión ni nombre de editor, ampliada con el *Tractat breu* en valenciano); Gerona, 1745, Gabriel Bro, impressor del Rey; Valencia, 1758, Vda. de Agustín Laborda.

Según datos biográficos y bibliográficos aportados por don José Vilar de Monistrol y publicados por la *Revista Ilustrada Jorba* (Manresa, marzo de 1925, número 189), al autor de *Guitarra Española y Vandola*, conocido por

doctor Juan Carlos, habría nacido en dicha villa hacia 1572, y sus apellidos paterno y materno serían, respectivamente, *Carles* y *Amat*. Cursó sus estudios de medicina en la Universidad de Valencia, graduándose probablemente en 1595. Terminados los estudios, se estableció en Lérida, ignorándose cuánto tiempo ejerció su profesión en esta ciudad. A partir del 4 de enero de 1618, fué nombrado médico municipal de su villa natal, renovándose periódicamente el contrato hasta concedérsele en 1639, «por el resto de su vida, si así lo desease». La primera edición de su *Guitarra Española de cinco órdenes la qual enseña de templar y tañer rasgado todos los puntos naturales y bemolados con estilo maravilloso*, fué publicado en Barcelona en 1596, y no en 1586 como generalmente se ha supuesto, conociéndose varias otras ediciones estampadas en la misma ciudad y en las de Lérida y Valencia, siendo la última, una impresa en Gerona por Gabriel Bro, en 1745. (En la Biblioteca Central de Barcelona existe un ejemplar de la edición valenciana de 1578.) Falleció el 10 de febrero de 1642 y fué sepultado en la iglesia de Monistrol, delante del antiguo altar de San Juan. La plaza más importante de dicha población lleva desde hace unos años el nombre del doctor Juan Carles Amat.

5. PABLO MINGUET E IROL, op. cit., *Reglas y advertencias generales para enseñar el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usados* (Madrid, 1753). «El tiple se tañe como la guitarra. La Vandola quasi lo mismo, pero tiene un orden más.» Para A. Salazar, *vandola* sería derivado de *mandola* y *mandora*, «un laud de once cuerdas según lo detalla Mersenne». Ver *La música en la Sociedad europea*, t. 1, pág. 381, y t. 111, páginas 472 y 479.

diéndose, hasta la que fué impresa por Agustín Laborda, en Valencia, en el año 1758 (116 años después de la muerte del autor), todas llevan el mismo título y contienen en la parte de texto en catalán o valenciano, además de la cifra correspondiente a los puntos naturales y bemolados, dos láminas de *manechs y mans* (mastiles y manos), en las que aparecen dibujados los dedos y las manos en la postura que conviene a cada punto, acorde o «posición» (como se diría hoy en término vulgar). Estos dibujos, distribuidos en veinte casillas (por considerar inútiles los cuatro restantes), además de figurar en ellas el número que corresponde a la «Tabla de puntos» de las ediciones anteriores, va señalado también con una letra mayúscula del alfabeto.

Cuando después que la guitarra de cinco órdenes fué designada fuera de España con el epíteto de «española», todos los libros de música que aparecieron tanto en la Península como en Italia y Francia fueron a base de esa clave de puntos naturales y bemolados, a la que se dió el nombre de «Alfabeto italiano».¹ La admisión, cada vez más libre, de *puntos semitonados* (acordes menores *mayorizados*) y *falsos* (disonantes), fué ensanchando los límites de dicha clave, a la vez que los autores iban rivalizando en ofrecer «tablas» y «laberintos» ingeniosos para su transposición.²

Aunque la invención de este «Alfabeto» haya sido atribuida a Girolamo Montesardo, por ser el primer autor italiano que lo incluye en su *Intavolatura per sonare li balleti sopra la chitarra Spagnola* (Bologna, 1606),³ no debemos olvidar que en el tratadillo del doctor Juan Carles y Amat (o Joan Carlos), publicado diez años antes, sobre aludir a los puntos conocidos vulgarmente por *cruzado mayor* y *cruzado menor*, *vacas altas* y *vacas baxas* y *punte*, expone una tabla ingeniosa de su invención, basada en una numeración equivalente al abecedario posterior que partiendo del mismo acorde procede por ciclo de cuartas ascendentes.

El *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español compuesto por Luys de Briçneo* (o Briceño) y *presentado a Madama de Chales*, impreso por Pierre Ballard, en París (1626), presenta igualmente los puntos o *acuerdos* cifrados con letras según la tablatura francesa, pero representados por números sin corresponderse con los del doctor Joan Carlos ni observar el mismo orden progresivo que rige para éstos.⁴

En la «Intavolatura» de Montesardo se indica ya la dirección que hay que dar a la mano hacia arriba o hacia abajo, para la ejecución del rasgueado («*batterie*» o «*accord rabattu*» en francés, «*battuta* o *repicco*» en italiano) y su distribución adecuada al aire al cual se aplica. Foscari (el Académico Caliginoso detto il furioso) es el que en *I quattro libri della Chitarra Spagnola* (1626) intercala ya el punteado al rasgueado en la forma que siguen los guitarristas posteriores.

PREFERENCIAS ATÁVICAS. — A pesar de todas las excelencias atribuidas a Ziryab,⁵ que en el siglo IX fascinaba en Córdoba la fastuosa Corte de Abderramán II pulsando con uñas de águila las cuerdas de tripa de cachorrillo de león⁶ que usaba en su laúd, las preferencias de los cristianos españoles por la sonoridad y forma de los instrumentos de

1. Ver GASPARD SANZ, *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza* (Herederos de Diego Dormer, Zaragoza, 1697).

2. Véase misma obra, *Regla sexta para formar las falsas y puntos más dificultosos y extravagantes de la guitarra que contiene el segundo Laberinto*.

3. F. J. FETIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2^{ème} édit., t. II, página 388. Ver MARIA RITA BRONDI, op. cit., y *Encyclopédie de la musique*, Deuxième partie, página 2006.

4. PABLO MINGUET E IROL (op. cit.), refiriéndose al alfabeto de puntos, dice: «Estos números son al estilo castellano. Las letras son al estilo italiano y los números con *n* y *b*, al catalán y es el mejor.» Da como afinación de la guitarra *la, re, sol, si, mi* y ejemplos de jota por *cruzado* y Fandango por *patilla*, que es la *M* (mediación en 2.^o traste: *la mayor*).

5. JULIÁN RIBERA, *La música árabe y su influencia en la española*, pág. 157.

6. MARIUS SCHNEIDER, *El origen musical de los animales, símbolos en la Mitología y la Escultura antiguas* (Barcelona, 1946), cap. I.

2. — Instituto Español de Musicología

origen grecorromano nunca llegaron a ceder. Todos sabemos que en ciertas regiones de nuestra Península se ha localizado el uso de instrumentos típicos que dan a su música popular una sonoridad característica. Curt Sachs observa que los pueblos mediterráneos han preferido siempre los instrumentos de cuerdas pulsadas a los de arco.¹ Ninguna de las obras de música impresa en España en los siglos XVI y XVII contiene composiciones para laúd propiamente dicho. Las cifras impresas para instrumentos de cuerdas pulsadas sólo son para vihuela, arpa o guitarra. Cabría suponer que, dada la semejanza entre laúd y vihuela por la disposición interna de sus intervalos, a pesar de pequeñas variantes entre el número de cuerdas y de trastes, quedase sobreentendido que la misma cifra fuese aplicable a ambos instrumentos.²

Nuestros tañedores de vihuelas, pues, hermanos en arte de los laudistas extranjeros, conservaron preferencias en la sonoridad de sus instrumentos, que, en razón de su forma y de la disposición de sus cuerdas y de su ámbito normal, tenían que diferir sensiblemente de los usados por aquéllos.

CIENCIA Y ESPÍRITU DE LOS VIHUELISTAS. — El intercambio de música instrumental entre las Cortes y casas señoriales de Francia con las de España, así como la presencia de cantores e instrumentistas franceses en las capillas de Aragón y de Castilla, tenían que contribuir eficazmente al conocimiento de las nuevas tendencias de la escuela franco-flamenca del siglo XV entre nuestros vihuelistas.³

Del mismo modo el florecimiento del arte alcanzado en el siglo XV bajo Fernando I de Aragón en Nápoles, en cuya Corte no podía faltar la presencia de cantores e instrumentistas españoles, así como la permanencia en Italia de músicos tan eminentes como Ramos de Pareja y Juan del Encina, había de determinar una mutua influencia y alineamiento técnico y estético entre los laudistas y vihuelistas de ambos países.

«Desde el siglo XV — dice Barbieri — ya estaba en España la técnica del arte músico a la misma altura que en las naciones de Europa más adelantadas, y con la ventaja de la *expresión* desdeñada por los flamencos, que hacían consistir la excelencia de sus obras únicamente en los artificios del contrapunto, con todo su aparato de cánones y fugas ya fuesen o no congruentes al espíritu y letra de la composición.»⁴

La música instrumental, reflejando en su contextura la polifonía vocal, se hallaba bifurcada como ésta en las dos ramas sacra y profana. Ya en la Edad Media, vihuelistas, laudistas y guitarristas cultivaban la música solamente instrumental o concertada con otros instrumentos y la vocal acompañada. Su actividad se movía entre la Corte y el pueblo; éste les ofrecía su musa fecunda y vigorosa, y aquélla les exigía ciencia y altura de ingenio. El espíritu de ansiedad, por nuevos horizontes que respiraba el ambiente hispánico de su época, se ve reflejado en la variedad de formas, desarrollo técnico e impulso personal de su obra. Son los iniciadores de ese trascendental período para el arte, en que el rigor de los preceptos teóricos cede a las inclinaciones naturales del espíritu sensible para humanizar cada vez más el sentido emotivo de la belleza estética.

El renacimiento intelectual había hecho regresión al clasicismo grecolatino. A la saturación de polifonismo vocal e instrumental, le fué opuesto el sentido monódico recitativo más de acuerdo con la tragedia griega.

1. CURT SACHS, *The History of Musical Instruments*, pág. 316: «the Mediterranean peoples have always preferred plucking to bowing, as testified by many medieval sculptures of plucked fiddles in Spain and Italy».

2. A. SALAZAR, «El arte del laúd se practicaba también en Italia sobre la guitarra, que en esta época se deno-

minaba allí «viola». (M. I. y D. en las Ob. de C., pág. 29.)

3. H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, pág. 99.

4. Borrador de una carta del maestro Barbieri a su amigo F. Pedrell (14 de agosto de 1893). Madrid, B. N., Legajo de Barbieri, ms., 14020 (219). Vid. H. ANGLÉS, *Historia de la Música*, de J. Wolf, pág. 326.

Se cantaba una sola voz en los madrigales y se ejecutaban las otras partes en el laúd o en la vihuela. Las frotolas a cuatro voces eran así tratadas.¹ El citaredo olímpico, convertido en trovador o ministril de la Edad Media, encontró sus dignos descendientes en los laudistas y vihuelistas de los siglos xv y xvi; y, la canción vulgar, revestida de los más altos honores por el arte, dió lugar a la monodia acompañada, gracias a la ingeniosa disposición organográfica de los instrumentos policordios, y en especial de la vihuela de mano y del laúd, armónicamente capaces, sugestivamente expresivos, proporcionados en su sonoridad con la voz humana y fácilmente manejables para poder estar igualmente en contacto con la sencilla gente del pueblo que con la nobleza en los salones regios de la Corte.²

El impulso que l'Ars Nova había dado al espíritu de invención, a la facultad expresiva y al estilo personal, unido al desarrollo creciente de la técnica instrumental de los laudistas y guitarristas italianos y franceses de fines del siglo xv y principios del xvi, ofreció a nuestros vihuelistas la dilatada órbita de horizontes, propia a desenvolver sus creaciones. Antes que Caccini, en 1589, fuese considerado el creador del *nuevo estilo* por la compenetración de su música con el sentido del lenguaje,³ los vihuelistas hispánicos habían prácticamente derribado ya el muro invisible que separaba la poesía de la música, dando a las voces — como quería Ronsard — *el justo peso de su gravedad*,⁴ o consiguiendo que fuesen, como aconseja Bermudo y define Espinel, «tan hijas de los mismos conceptos que los vayan desentrañando».⁵

Su técnica firme y en muchos casos audaz les permite malabarear con el contrapunto entre glosas y diferencias sobre las seis cuerdas dobles. La polifonía vocal apenas si logra contener, con sus férreas normas, la emoción que pugna por imponer sus fueros. Su lema es mucho espíritu en poca materia. Y el canto y la danza del pueblo les brinda ese tesoro de canciones y de ritmos que son esencia pura del alma española de su tiempo.⁶

La íntima conexión existente entre las diferentes manifestaciones de la música instrumental en el período renacentista, justifica la influencia que nuestros vihuelistas ejercieron sobre los tañedores de tecla hispánicos, y con el valioso aporte de éstos, sobre el desarrollo histórico de la música universal.⁷

AMBIENTE HISPÁNICO DE LA ECLOSIÓN VIHUELÍSTICA. — El momento histórico en que empieza a darnos la imprenta las obras de música para vihuela es el período de sosiego que sigue a la sangrienta convulsión de las comunidades de Castilla, después

1. J. WOLF, *Handbuch der Notationskunde* (Leipzig, 1919). Vgl. nur die Tablaturen von Franciscus Bossinensis (Venetiis per Oct. Petrutium 1509) die «Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Carra con Tenori et Bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto». ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal* (Princeton, New Jersey 1949). «The procedure used by Francesco Bossinensis, in 1509, in its transpositions of four part frottole for the lute, the alto is deliberately suppressed and, for the accompaniment, the tenor and bass parts are simply put into tablature.»

2. LIONEL DE LA LAURENCIE, *Chansons au luth et Airs de Cour français au XVI^e siècle* (Publications de la Société Française de Musicologie, París, 1934). — F. PEDRELL: «El origen de las formas instrumentales modernas, las de la música pura o sinfónica, lo mismo que las monódicas acompañadas, ha de buscarse en estos curiosos tratados de cifra.» (Vid. *Cancionero Musical Popular Español*, t. I, año 1922, segunda edición, pág. 111.)

3. A. SALAZAR, *La música en la sociedad europea*,

t. II, pág. 50. FABIO FANO, *La Camerata Fiorentina. Vincenzo Galilei*. Ricordi (Milano, 1934).

4. CONSTANTIN PHOTIADES, *Ronsard et son auth*, (París, 1925), pág. 12.

5. VICENTE ESPINEL, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, Barcelona, 1881 t. II: Relación tercera. Descanso v.

6. Sólo un conocimiento incompleto de la obra vihuelística puede justificar el criterio de Cecilio de Roda cuando dice que: «De carácter español, de lo que ha constituido y sigue constituyendo nuestra fisonomía típica en la música popular, no hay en los vihuelistas absolutamente nada; la frescura y el perfume de lo creado por el pueblo les es ajeno del todo, bien porque no existiera, bien, y esto es lo más probable, porque lo menospreciaran». (Vide CECILIO DE RODA, *Ilustraciones del Quijote. Los instrumentos músicos y las danzas*, dos conferencias dadas en el Ateneo de Madrid en el año 1905, pág. 28).

7. Vide SANTIAGO KASTNER, *Música hispánica*, págs. 28 ss.

de la conquista de Granada y del descubrimiento de América. El afán de desarrollo y elevación en todos los órdenes de la vida marca su apogeo. La intrepidez que agita la erudición filosófica, científica y literaria, el arte, las finanzas y el refinamiento de las costumbres sociales, ha logrado penetrar intensamente en la intelectualidad ibérica, y surgen los genios de su gloria universal. Una misma luz baña todas las frentes. Erasmo no encuentra en su tiempo quien sea dignamente comparable a Luis Vives. Sobre las predicaciones platónicas de Marcilio Ficino se elevan la Mística de Ávila y San Juan de la Cruz. Los endecasílabos de Garcilaso y de Boscán, forjados en el yunque de las nuevas formas poéticas, lejos de obstruir la genuina expresión hispánica, la vivifican y afirman. Los trazos que armonizan la dulzura expresiva en las figuras de Rafael con los risueños valles, prados y colinas que les dan espacio y lejanía, se espiritualizan en los lienzos del Greco y se ensombrecen de dolor en los de nuestro Ribera. El buril con que Berruguete estrema troncos y moldea piedras, y los trazos que proyectan la octava maravilla al pie del Guadarrama, son movidos por un mismo ritmo de corazón y un mismo impulso espiritual; mientras Morales y Guerrero olean, con místicos efluvios, las naves de los templos, y manos hábiles tañen los monacordios o puntean en la vihuela viejos romances y fantasías para solaz de príncipes y magnates, mozos y mozas cantan y bailan al son de chirimías, panderos y guitarras; pero el glorioso hidalgo cervantino entonará su romance a Altisidora¹ con la vihuela, quizá por *la semejanza y conformidad que el sonido de la cuerda tiene* — según Narváez — *con el sentido humano, por ser de carne*.²

Con la Capilla de Carlos V visitan nuestra Península compositores tan famosos como Gombert, Crequillon, Mouton, Payen y otros de la escuela francobelga,³ mientras la Emperatriz, rodeada de músicos españoles que Felipe II conserva después en su reinado,⁴ va dando lugar a esa generación, cuya figura cumbre es Tomás Luis de Victoria, y que había de ser para la música hispánica su más gloriosa significación histórica.

Las costumbres palaciegas de Nápoles y Sicilia, así como las de las Cortes de Urbino y de Florencia infiltradas en España por el intercambio de relaciones políticas, intelectuales y comerciales entre los dos países, tuvieron en la persona del Conde Balthasar Castiglione, su más ilustre y eficaz embajador. En la pequeña Corte de Valencia, Fernando de Aragón, Duque de Calabria y su esposa la ex reina Germana de Foix, daban fiestas magníficas en su Palacio real y en el de Liria «renovando las cortes de Amor (según Castañeda), con dejos marcados del poético gentilismo».⁵ En ese ambiente de ostentación, derroche, refinamiento y señorío en que las proezas de ingenio y valentía contrabalanceaban en parte las costumbres licenciosas, las artes recibían liberal apoyo. Así, don Luys Milán, árbitro en esa vida cortesana, pudo ver impreso su libro *El Maestro*, primera obra de música en cifra para vihuela de mano, que se publicó en Valencia el año 1536.

En el regio Palacio que los Duques del Infantado habían levantado en Guadalajara, donde se educó nuestro Alonso Mudarra, el humanismo renacentista había igualmente sentado sus dominios. El cuarto Duque, don Iñigo López, de noble generosidad para las ciencias y las artes, dedicó gran parte de su tiempo al estudio y comentario de las obras filosóficas y literarias más famosas de la Antigüedad. El 13 de noviembre de 1543 tuvo lugar en Salamanca la accidentada boda del príncipe Don Felipe con la gentil prin-

1. MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha*. Segunda parte, cap. XII, página 42 v.: «Pero escucha; que, a lo que parece, templando está vn laud, o viguela, y segun escupe, y se desembaraça el pecho, dene de prepararse para cantar algo».

2. LUYA DE NARVÁEZ, *Los seys libros del del-*

phin. (Valladolid, 1538.) *De los tonos y claves*.

3. H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, págs. 22, 53, 58 ss.

4. H. ANGLÉS, misma obra, págs. 19 ss.

5. VICENTE CASTAÑEDA, *Revista de Arch., Bibl. y Mus.*, t. XXV, 1911, pág. 268.