

LA VIHUELA Y SU MÚSICA EN EL AMBIENTE HUMANÍSTICO

Al leer los prólogos que los vihuelistas españoles escribieron para presentar sus obras musicales al público, se echa de ver una marcada influencia del humanismo renacentista¹. Apoyan sus alabanzas del arte de la música en la autoridad de los filósofos griegos, y citan los prestigiosos nombres de Platón, Aristóteles, Pitágoras; repiten las anécdotas de Plutarco sobre el poder de la música para excitar o aplacar las pasiones de los hombres; evocan la leyenda que atribuye a Mercurio la invención de la lira (llamada *vihuela* por ellos), o el mito de Orfeo, que amansaba a las fieras y a los demonios con los dulces sonos de su canto y de su lira. Así Alonso Mudarra dice en su Epístola dedicatoria a don Luis Zapata:

¹ He aquí, por orden cronológico, la lista de los libros de música de vihuela, en sus ediciones antiguas y modernas:

LUYS MILÁN, *Libro de música de vihuela de mano intitulado "El Maestro"*, Valencia, 1535-1536. Edición moderna de Leo Schrade, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1929.

LUYS DE NARVÁEZ, *Los seys libros del "Delphin de música" de cifra para tañer vihuela*, Valladolid, 1538. Ed. moderna de Emilio Pujol, Barcelona, 1945 (*Monumentos de la música española*, III).

ALONSO MUDARRA, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, 1546. Ed. moderna de E. Pujol, Barcelona, 1949 (*Monumentos...*, VII).

ANRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO, *Libro de música de vihuela intitulado "Silva de sirenas"*, Valladolid, 1547.

DIEGO PISADOR, *Libro de música de vihuela*, Salamanca, 1552.

MIGUEL DE FUENLLANA, *Libro de música para vihuela intitulado "Orphénica lyra"*, Sevilla, 1554.

LUYS VENEGAS DE HENESTROSA, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, Alcalá de Henares, 1557. Ed. moderna por Higinio Anglés, *La música en la corte de Carlos V*, Barcelona, 1944 (*Monumentos*, II).

THOMÁS DE SANTA MARÍA, *Libro llamado "Arte de tañer fantasía", así para tecla como para vihuela*, Valladolid, 1565.

ESTEBAN DAZA, *Libro de música en cifras para vihuela intitulado "El Parnaso"*, Valladolid, 1576.

ANTONIO DE CABEZÓN, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid, 1578.

Antologías modernas: G., CONDE DE MORPHY, *Les luthistes espagnols du xvi^e siècle*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1902; E. MARTÍNEZ TORNER, *Colección de vihuelistas españoles*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1923; JESÚS BAL Y GAY, *Romances y villancicos del siglo xvi*, La Casa de España en México, México, 1939.

Notoria cosa es, muy magnífico señor, aver sido tenido en mucho entre los antiguos griegos todo género de música, y principalmente el de la vihuela, porque según cuenta Plutarco de Epaminundas, príncipe de Grecia, aver sido muy loado porque en un banquete tañó y cantó excelentemente, y por el contrario, Themístocles auído por indocto porque no lo supo hazer.

Después cita Mudarra el dicho de Cicerón: "que los griegos pensauan estar en los cantos de las bozes y sonido de las cuerdas la suma erudición".

Miguel de Fuenllana, en el Prólogo a su *Orphénica lyra*, habla de la gran estima en que los griegos tenían a la música: "Y en las achademias de Athenas se tuvo tanta cuenta con la estimación de esta sciencia, que el que no sabía tañer y cantar, por sublimado que fuesse en las letras, era despreciado sin la música". Fuenllana describe los efectos extraordinarios que la música ejerce sobre todos los temperamentos. Los ejemplos que aduce proceden no sólo de los antiguos griegos y latinos, sino también de la Biblia y de los Padres de la Iglesia, en especial de San Isidoro de Sevilla.

Anríquez de Valderrábano en el Prólogo a su *Silva de sirenas* (1547), y Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos* (Osuna, 1549-55), son los que más se detienen en las ideas de los autores clásicos sobre la música. Valderrábano refleja el neoplatonismo de Marsilio Ficino, mientras que Bermudo expone detalladamente las ideas de los filósofos griegos sobre los efectos que los modos y los ritmos musicales, lo mismo que la armonía de los sonidos, ejercen en el espíritu y en las pasiones del hombre.

En la dedicatoria a Francisco de Zúñiga, Conde de Miranda, Valderrábano hace un resumen de los conceptos que prevalecían sobre la música en el humanismo neoplatónico de su época, y trata más profusamente de ellos en el Prólogo a su obra. Dice en la dedicatoria:

Sócrates (que fue tenido entre los philosophos de su tiempo como verdadero oráculo) dezía que quando se iuntauan en el ánimo todos los desseos, affectos y movimientos della, y obedecían a la razón, se hazía de todo, como de bozes acordes, una armonía tan excelente y suaue, que despertaua al hombre y le hazía venir en consideración del mouimiento y consonancia de los cielos; y a ésta llamaua él verdadera música, y no sin causa, ca el entendimiento del hombre música es de gran perfección, que con él se acuerdan las potentias sensitivas e intellectiuas, de do nace la consonancia de la razón, del conoscer, del sentir, del entender, y del juzgar lo bueno para huir lo malo. De que el diuino Platón dezía que la música principalmente fue dada para templar y moderar los affectos y passiones del alma. Fue tan estimada, que para encareçer la philosophía el mismo Platón y antes dél los Pithagóricos la llamaron

Música por serle semejante en los efectos. Esta música se causa y perfecciona de siete Sirenas que ay en el alma, que son siete virtudes, las quales despiertan el espíritu con su concordancia y armonía, para sentir y conocer las cosas diuinas y humanas, y el gran bien que deste conocimiento se sigue. Ésta en ninguna criatura terrena la puso Dios con tanta razón y perfección como en el hombre, ni en los instrumentos de cuerdas como en el de la vihuela. Y assí es que lo que los sabios antiguos y todos los demás en loor de la música escriuieron, parece claro que con más razón se deue atribuir a la vihuela, en que es la más perfecta consonancia de cuerdas.

Fuerza es confesar que las disquisiciones de los vihuelistas sobre la filosofía platónica y sobre la teoría musical de los griegos son algo confusas y superficiales. Su erudición es de segunda mano. Los vihuelistas eran músicos más que filósofos o sabios. Sin embargo, su humanismo fue auténtico, en el sentido de que ejerció profunda influencia sobre su estética y tuvo, como se verá, consecuencias concretas en el estilo de su música.

Se refleja este humanismo un poco ingenuo en los títulos mismos de los libros de vihuela. Narváez pone al suyo el de *El Delphin*, "porque es un pescado muy aficionado y sentido en la música, del qual se escriben grandes cosas". Se refiere naturalmente a la leyenda de Arión, que se salvó de la muerte sobre el lomo de un delfín al cual había cautivado con su canto, acompañado por una "vihuela". El grabado del folio 1 vº representa a Arión montado en el delfín en medio del mar y tocando su vihuela. Ya conocemos la significación que Valderrábano da al título *Silva de sirenas*; en el Prólogo añade otra, pues dice que el repertorio de obras musicales que presenta para deleite del músico es una verdadera "silva de sirenas". El título del libro de Fuenllana, *Orphénica lyra*, recuerda sin duda los versos de Juan de Mena en su *Coronación*:

O tú, orfénica lira,
son de febea vihuela,
ven, ven, venida de vira
y de tus cantos espira,
pues que mi seso recela.

Por eso *El Maestro* de Luis Milán, primer libro de música de vihuela que conocemos (Valencia, 1536), lleva un espléndido grabado que representa a Orfeo, coronado de laurel, embelesando con la música de una gran vihuela a las fieras y aves que le rodean.

Es claro que los vihuelistas consideran a la vihuela como heredera de la lira clásica, o más bien como la lira misma, en su forma moderna. Así, pues, conciben la música para voz sola con acompañamiento de vihuela como una resurrección del canto clásico acom-

pañado por la lira. Todos ellos ponen a la vihuela por encima de los demás instrumentos. Fuenllana la considera superior

por el toque que con el espíritu bivo se haze. . . y por la proporción y conformidad que con la humana boz tiene. . . , porque conosci según la theórica y práctica ser este instrumento más subjecto a la voluntad del que lo supiere que otro alguno, por causa de su armonía y compostura. La qual haze muchos efectos y en los corazones más generosos allí haze mayor aposento, como los escritores cuentan.

Además, como buen humanista, Fuenllana atribuye una importancia primordial a la "letra", a la expresión poética:

Uiniendo, pues, a tractar de la música compuesta, digo que en todas estas obras, así a tres como a quatro, a cinco y a seys, con todas las demás que en el libro [se] contienen (excepto dúos), fue mi intinción ponerles letras, porque me parece que la letra es el ánimo de qualquiera compostura, pues aunque qualquier obra compuesta de música sea muy buena, faltándole la letra parece que carece de verdadero espíritu.

Ya en la primera mitad del siglo xvi los vihuelistas españoles, empañados en los conceptos humanísticos, pensaban en hacer revivir la música antigua. Deseosos de producir los "efectos" de que hablaban los teóricos clásicos, cultivaron la música para voz sola con acompañamiento del instrumento que mejor se combinaba con ella; la vihuela permitía dar relieve y claridad a la letra. La aspiración humanística había encontrado su forma artística más propia.

Al conocer la música de los primeros vihuelistas, uno se queda asombrado ante su gran nivel artístico, ante su variedad de contenido, ante su originalidad. Ya *El Maestro* de Milán es una obra lograda, y está muy lejos de ser un primer paso, una tentativa insegura y primitiva.

Desde luego, la obra vihuelística española es sólo una faceta del extraordinario desarrollo que en toda Europa alcanzó la música instrumental en ese período. En los primeros años del siglo xvi comenzaron a imprimirse libros de música para laúd, primero en Italia, luego en Alemania y al poco tiempo en Francia². Son de sumo

² Las primeras colecciones italianas de música para laúd son los libros de *Frottole* publicados en Venecia por Ottaviano de' Petrucci: el de Francesco Spinaccino (1507), el de Giovanni Ambrosio d'Alza (1508) y el de Franciscus Bossinensis (1509). Siguiéron tres alemanes: las *Tablaturen* de Sebastian Virdung (Basel, 1511), las *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten* publicadas por Peter Schöffler (Mainz, 1512) y la *Kunstliche Unterweisung. . . auff der Lautten und Geigen* editada por Hans Judenkünig (Wien, 1523). Pierre Attaignant publicó en París, 1529, *Dix huit basses dances* y una

interés en la historia de la música instrumental las obras para instrumento solo. Algunas contienen transcripciones de música polifónica para voces: motetes, partes de misas, canciones francesas, madrigales, etc. Más importantes son las piezas originales: danzas, fantasías, toccatas, tientos. Por lo general son elaboraciones, hechas con una técnica puramente instrumental, de un tema tomado del canto llano, de melodías populares o de canciones polifónicas muy conocidas. Los vihuelistas fueron los primeros que dieron un desarrollo sistemático a las variaciones sobre un canto llano; a ese tipo pertenecen, por ejemplo, las "diferencias" de Narváez sobre melodías de romances y villancicos.

En cuanto a la música para voz con acompañamiento instrumental, los compositores italianos y franceses se contentaron con transcribir para el laúd composiciones polifónicas a tres y cuatro voces, eligiendo para el canto la voz principal. Milán y Narváez fueron los primeros que compusieron acompañamientos originales para canciones y villancicos a una sola voz³. De esta manera los vihuelistas dieron un paso importante en el desarrollo del arte humanístico del canto para voz sola con acompañamiento instrumental y fundaron sobre bases firmes un arte nuevo, distinto de la música polifónica para voces. Por supuesto, el arte de los vihuelistas continúa siendo un arte contrapuntístico, que dista mucho, en cuanto a su técnica, de la monodia barroca. Sin embargo, el deseo de dar relieve a los versos cantados, de subrayar por medios musicales la expresión poética y de causar "efectos", lleva a los vihuelistas a acompañar la voz con un contrapunto ligero y claro y a favorecer el estilo homofónico de acordes.

Ahora bien, ¿cómo se explicará este arte vihuelístico, que ya en el momento de nacer se nos presenta tan maduro y tan desarrollado? Hablando de sí mismo, Luis Milán declara no haber tenido maestro alguno, y es cierto que en España no se han encontrado antecedentes de un arte como el suyo. Sin embargo, es evidente que su obra, a pesar de toda su originalidad, es resultado de una larga evolución y de una tradición bien establecida.

En la literatura y en los documentos españoles de la Edad Media se encuentran muchas referencias a los tres tipos de vihuela: la vihuela de mano, la vihuela de péñola y la vihuela de arco. Aunque en el siglo xv escasean los testimonios escritos, en la pintura catalana de la época aparece a menudo la vihuela de mano, como aparecen

Très brève et familière introduction, etc. En el mismo año en que se publicó *El Maestro* de Milán (1536) aparecieron en Italia (Venecia) la *Intabolatura di liuto de diversi*, de Francesco da Milano, y la *Intavolatura de li madrigali di Verdelotto de cantare e sonare nel liuto* de Messer Adriano [Willaert], y en Alemania (Nuremberg) el *Sin newgeordent kunstlich Lautenbuch* de Hans Newsilder.

³ Véase EMILIO PUJOL, Introducción a su ed. del *Delphin* de Narváez, p. 43.

también los otros dos tipos. La vihuela de mano se presenta siempre como uno de los varios instrumentos que integran un conjunto musical, lo cual quiere decir que en ella se tocaba sólo una línea melódica, una de las voces de la polifonía. No se la encuentra como instrumento solista ni de acompañamiento para una voz sola.

Importa recordar que el arte de la vihuela como instrumento solo o de acompañamiento para un solista, al igual que el arte de su hermano el laúd, es un arte de inspiración clásica, y en cuanto tal, expresión artística del humanismo.

El humanismo nació y floreció primero en las cortes de los príncipes y magnates de Italia; y entre estas cortes, una de las más antiguas es la que Alfonso V de Aragón, el Magnánimo, estableció en Nápoles después de la conquista de ese reino, en 1442. Aún antes de la conquista definitiva de Nápoles, Alfonso había entablado relaciones con los humanistas italianos. Desde Barcelona mantuvo correspondencia con Pietro Aretino⁴, y durante sus primeras aventuras en Italia (1435) llevó en su séquito al gran humanista y crítico Lorenzo Valla, a Antonio Beccadelli ("il Panormita"), futuro historiador de su reino, a Bartolomeo Fazio y a Gianantonio Porcellio⁵. Una vez establecido definitivamente en Nápoles, Alfonso se propuso realizar su ambición de convertirse en gran mecenas de los humanistas, literatos y artistas, y fomentar los estudios de las letras clásicas. Pronto entraron a su servicio el joven Jacopo Pontano, que llegaría a ser gran humanista y poeta, y Jorge de Trebisonda, el griego, "litteris graecis et latinis insignem". Ya en 1443, en la famosa "Librería del Senyor Rey" instalada en Castelcapuano, Alfonso se hacía leer "post prandium" a los autores clásicos, alternando con la Biblia.

Si Fernando I (1458-1494), hijo y sucesor de Alfonso, favoreció de preferencia a los artistas, poetas y músicos, no se olvidó de mantener la reputación de la corte de Nápoles como centro humanístico. Pontano fue secretario del Rey, presidente de la "Camera della Sommaria" y preceptor de Alfonso Duque de Calabria (hijo del rey Fernando); más tarde fue secretario de Hipólita Sforza, la Duquesa. Fernando protegió a León Hebreo y a otros sabios judíos desterrados de España; engrandeció la famosa biblioteca fundada por su padre y embelleció el Castel Nuovo y la ciudad con la ayuda de excelentes ingenieros, arquitectos y escultores.

La capilla de Alfonso había sido famosa por la excelencia de su música⁶. El Rey mantenía, además, un grupo de diversos instrumen-

⁴ Cf. H. ANGLÉS, "La música en la corte del rey don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo", *SpF*, 1. Reihe, 8 (1940), 338-380.

⁵ Para hablar del humanismo en la corte de Nápoles me he basado sobre todo en ERASMO PÈRCOPO, *Vita di Giovanni Pontano*, Napoli, 1938.

⁶ Cf. H. ANGLÉS, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, t. 1, Madrid, 1941 (*Monumentos*, I); ISABEL POPE, "La musique espagnole á la cour de Naples

tistas que acompañaban a los cantantes y se hacían escuchar en banquetes y fiestas⁷. Durante el reinado de Fernando, la capilla llegó a tener carácter internacional por los cantores franceses, belgas, italianos y españoles que la integraban. La música sagrada y profana se cultivó allí intensamente. En la biblioteca del monasterio de Montecassino se conserva un *Cancionero* que nos ha llegado como un testimonio elocuente de la música polifónica cultivada en los reinados de Alfonso y de Fernando⁸.

En esta corte fastuosa y brillante no podía faltar la poesía. Los humanistas, como Pontano, Gabriele Altilio, Francesco Pucci y el español Juan Pardo, cultivaron exclusivamente la poesía en latín⁹. Había también todo un grupo de buenos poetas españoles, cuyos poemas en castellano se conservan en varios cancioneros literarios (el más importante, el de Lope de Stúniga), y a su lado, poetas cortesanos italianos y españoles de menor categoría que versificaban lo mismo en castellano que en italiano¹⁰. Entre todos brillaron dos poetas geniales: el catalán Benito Gareth y el napolitano Jacopo Sannazaro. Los dos, excelentes latinistas, fueron amigos predilectos de Pontano y miembros de su Academia. Como académico, Gareth adoptó el nombre de "Chariteo", con el cual se le sigue conociendo. Escribió sus poesías en italiano y llegó a ser un poeta finísimo en esa lengua¹¹. Los dos poetas ocuparon importantes puestos oficiales en la Casa Aragonesa hasta el trágico final de este reino de Nápoles.

Nos han llegado testimonios preciosos de los contemporáneos

dans la seconde moitié du xv^e siècle", en *Musique et poésie au xvi^e siècle*, Paris, 1954; EDMOND VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas*, Bruxelles, 1867-1888, t. 4.

⁷ Véanse descripciones de esta música en E. COUSSEMAKER, *Scriptorum...*, t. 4, p. 199 (cita del *Complexus effectum musices* de Johannes Tinctoris), y en A. LA FAGE, *Essai de diphthérogaphie musicale*, Paris, 1864, p. 64 (cita del *De musica et poetica* de Raffaele Brandolino). Cf. también A. PIRRO, "Leo X and music", *MusQ*, January 1935, pp. 1-16.

⁸ Biblioteca del Monasterio de Montecassino, ms. N.871. Cf. ANDRÉ PIRRO, "Un manuscrit du xv^e siècle à Mont-Cassin", *Cassinensia*, 1 (1929), 205-208; H. ANGLÉS, art. cit.; F. GHISI, "Canzoni profane italiane del secondo Quattrocento in un codice musicale di Montecassino", *Revue Belge de Musicologie*, 2 (1948), 8-20; ISABEL POPE, art. cit., y "The secular compositions of Johannes Cornago, Part I", en *Homenaje a Mons. Higinio Anglés*, t. 2, pp. 689-706.

⁹ Cf. E. PÈRCOPO, "Nuovi documenti su gli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi", *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, 18 (1893), núms. 10, 11, 12.

¹⁰ Para la bibliografía de los cancioneros literarios relacionados con la corte de Nápoles, véase FRANCISCA VENDRELL, *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma*, Madrid, 1933. Cf. también MARIO MANDALARI, *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Caserta, 1885. El ms. 2752 de la Biblioteca Riccardiana de Florencia contiene muchas poesías españolas e italianas de poetas de esa corte, incluso algunas del propio Fernando II.

¹¹ El libro fundamental sobre la vida y obra del poeta es el de ERASMO PÈRCOPO, *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, Napoli, 1892 (2 ts.).

sobre los instrumentos musicales preferidos en tiempos del Chariteo y de Sannazaro y sobre un nuevo estilo musical que se cultivó hacia entonces. Desde 1475 estuvo en la corte de Fernando I el famoso teórico y músico holandés Johannes Tinctoris. Se encuentra su nombre entre los capellanes de la capilla palaciega. Tinctoris se llama a sí mismo "juriconsultus", "capellanus" y "musicus" ('instrumentista'). Fue también maestro de música. Tuvo entre sus discípulos a la princesa Beatriz, hija de Fernando, a la cual dedicó su *De natura et proprietate tonorum*, alabándola por su belleza e inteligencia y elogiando sobre todo su talento como cantante, *porque tenía una pronunciación excelente*¹² (vale la pena subrayar la frase, porque muestra el valor que en este ambiente humanístico se atribuía ya a la letra, y anuncia lo que dirá Fuenllana muchos años más tarde). Entre los tratados de teoría musical que Tinctoris escribió en Nápoles hay uno, poco conocido en nuestros días, intitulado *De inventione et usu musicae*, compuesto probablemente alrededor de 1485, y que nos proporciona datos de sumo interés sobre los instrumentos musicales de la época¹³. En el libro IV habla de la *lyra*, "que suele llamarse *laúd*", y de los otros instrumentos que derivan de ella, llamados *viola*, *rebecum*, *ghiterra*, *cetula* y *tambura*; habla también de sus inventores y explica las maneras antiguas de encordarlos y de afinarlos. Después de hacer una descripción detallada del laúd, dice en el mismo libro IV:

Los poetas suelen llamar *testudo* a la lira a causa de su forma, según hemos dicho, pero ahora se la conoce en todas partes con el nombre de *laúd*, quizá para distinguirla de otros instrumentos, derivados de ella, que con el tiempo se han elaborado en diversas regiones, como por ejemplo el instrumento inventado por los españoles, que ellos y los italianos llaman *viola* [*vihuela*] y los franceses *medio-laúd* [*demi-luth*]. La *viola* se distingue del *laúd* en que éste es mucho más grande y semeja más una concha de tortuga, mientras que aquélla es plana y casi siempre curvada hacia dentro por los dos lados. Hay otra *viola*, inventada igualmente por los griegos, según dicen, que se distingue del *laúd* no sólo por su forma (como la *viola* mencionada), sino también por la manera de encordarla y de tañerla. Ésta tiene tres cuerdas sencillas afinadas a intervalos de quintas, lo cual es lo más corriente, o bien cinco cuerdas afinadas

¹² "Que affectum est ut sua pene divina majestas forma (velut Diana nymphas) et arte (velut Caliope musas) mulieres supereminens omnes non modo cantu, sed pronuntiatione vehementius gaudeat" (*De natura et proprietate tonorum*, apud E. VANDER STRAETEN, *op. cit.*, t. 4, p. 34).

¹³ KARL WEINMANN, *Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat "De inventione et usu musicae"*, Regensburg-Roma, 1917, publica el texto original con una introducción. Traducción inglesa: ANTHONY BAINES, "Fifteenth century instruments in Tinctoris's *De inventione et usu musicae*", *The Galpin Society Journal*, 3 (March 1950), 19-26.

en quintas y unísonas. Las cuerdas están estiradas y sobresalen, de tal modo que el arco (hecho de crines de caballo) puede tocar una cuerda u otra al arbitrio del ejecutante.

Vemos, sin posibilidad de equivocación, que Tinctoris describe en este pasaje los instrumentos que en español se llaman *vihuela de mano* y *vihuela de arco*. Los deriva, como el laúd, de la lira clásica, y dice con toda claridad que la vihuela de mano se conoce en Italia lo mismo que en España y que es invención de los españoles. Después de describir los otros instrumentos derivados de la lira —el *rabel* o *marionetta*, la *citola*, la *guiterna* y la *tamburra*—, prosigue Tinctoris:

Algunos de estos instrumentos, a causa del diámetro y número de sus cuerdas, son apropiados para tocar las cuatro voces de una composición (y aun más voces, según la destreza del instrumentista). Otros se prestan para tocar tres, dos o una sola de las voces. La lira que se denomina *laúd* se tañe en banquetes, fiestas, bailes y funciones públicas y privadas. En esto muchos alemanes tienen gran habilidad y fama. Algunos grupos de instrumentistas son capaces de improvisar maravillosamente y con tanto gusto sobre el tiple de cualquier composición que se les dé, que no tienen rival en ello. Entre éstos, el más excelente, en mi opinión, es Pietro Bono, lautista de Hércules, Duque de Ferrara. Pero hay otros que pueden hacer algo mucho más difícil: tocar habilísimamente como solistas una composición, no sólo a dos, sino a tres y a cuatro voces.

Más adelante vuelve a hablar Tinctoris de la vihuela de mano: “Mientras que unos tocan el laúd de manera gratísima, en Italia y en España se tañe más generalmente la vihuela de mano”¹⁴. No hay duda, pues, de que la vihuela de mano existía en Italia, y que a fines del siglo xv se practicaba en ella el mismo arte que se ejercía por entonces en el laúd, esto es, un arte de improvisación que consistía en adaptar al instrumento una composición de dos, tres, cuatro o más voces, según la destreza del músico.

Ahora bien, por los años en que Tinctoris escribía su tratado en Nápoles, el Chariteo se distinguía en esa corte, no sólo como poeta elegantísimo, sino también como cantante. Nos lo dicen así varios testimonios contemporáneos. Por ejemplo, el poeta humanista Altillio, en una carta al Chariteo, lo invita a tocar la *lyra* para que sus amigos puedan oír su canto, pues lo hace con tal perfección que nada tiene que envidiar a las Musas¹⁵. Sabemos además, gracias a Paolo Cortese, algo sobre el estilo de ese canto: dice que es sencillo y cae

¹⁴ Todos estos pasajes del *De inventione* (libro IV) pueden verse en K. WEINMANN, *op. cit.*

¹⁵ “Tu interim lyram intende, ut cum plusculum ocii fuerit, te canente illa audiamus; nam si accentus tuus accesserit, ne Musis quidem ipsis (pace quidem illarum dixerim) inuidebis” (*apud* E. PÈRCOPO, *Rime del Chariteo*, t. 1, p. xlix).

lánguidamente en el oído, y pone como ejemplo los versos “virgilianos” que, compuestos por el propio Fernando II, solía cantar el Chariteo¹⁶.

Conviene hacer notar la ambigüedad del pasaje: la palabra latina *lyra* podía significar, como sabemos por Tinctoris, ya ‘laúd’, ya ‘vihuela de mano’. El empleo constante de la palabra *lyra* en el latín de los humanistas explica quizá el hecho de que en Italia no se mencione más a menudo la *viola a mano*, a pesar de que Tinctoris asegura que esta clase de viola se empleaba corrientemente. Pero si no es fácil documentar el término, sí se puede encontrar el objeto por él designado. Adolfo Salazar habló ya de la *viola a mano* en su artículo sobre “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes”¹⁷. Fue Salazar el primero en señalar la existencia del instrumento fuera de España y en probar la identidad de la *viola* italiana con la *vihuela* española. En su artículo citado reprodujo (p. 155) un grabado de la viola italiana de Philoteo Achillini, con sus siete órdenes de cuerdas. Podemos recordar otro grabado de una vihuela, curioso porque tiene cierta relación con la corte de Nápoles y con Tinctoris mismo. En la portada de la *Practica musica* del célebre músico y teórico Francesco Gaforio aparece Apolo sentado en un trono, tocando una viola de seis cuerdas; a cada lado del trono hay un *putto*, tañendo uno el laúd y otro la *viola ad arco*. Abajo se ven las Musas, los planetas y los nombres de las escalas y los modos griegos. Este libro se publicó en Milán en 1496. Unos años antes Gaforio había estado en Nápoles, donde fue amigo y colega de Tinctoris.

Volviendo al arte de cantar con acompañamiento de laúd o de vihuela, tal como lo practicó el Chariteo, se ve claramente que es un estilo de inspiración clásica, nacido en el ambiente humanístico. Su elemento más importante era la “letra”, los versos de los poetas clásicos o los que los poetas del Renacimiento compusieron en latín o en lengua vulgar en imitación consciente de aquéllos. El canto debía ser sencillo: lejos de estorbar la comprensión de las palabras, debía acentuar su expresión y darles una nueva y armoniosa dimensión. El acompañamiento era también sencillo y más o menos improvisado. Probablemente consistía sobre todo en acordes que subrayaban las cadencias de la melodía. Este estilo homofónico contrastaba con la música contrapuntística improvisada por los instrumentistas pro-

¹⁶ “Simplex [canendi ratio] autem est ea, quae languidius modificata cadit; ut eos P. Maronis versus inflexos fuisse videmus, qui, Ferdinando II auctore, soliti sunt a Chariteo poeta cani” (Paolo Cortese, *De cardinalatu*, II, apud PERCOPO, *loc. cit.*).

¹⁷ NRFH, 2 (1948), 21-56, 118-173, en especial pp. 28-30. Véase también su nota sobre “La guitarra, heredera de la *kithara* clásica”, NRFH, 7 (1953) 118-126. Cf. además JOHN WARD, *The “vihuela de mano”*, tesis doctoral inédita, posterior a la obra de Salazar.

fesionales. Como ejemplos mucho más logrados de este estilo se podrían mencionar los “versos en latín” compuestos por Alonso Mudarra, que aparecen en el libro III de sus *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Estos “versos” son las únicas obras originales del repertorio vihuelístico español compuestas sobre textos profanos en latín. Son un epitafio a la princesa doña María (primera esposa de Felipe II), el famoso lamento de Dido, “Dulces exuuiae” (*Eneida*, libro IV), el *Beatus ille* de Horacio, y el comienzo de la *Heroida I* de Ovidio, “Hanc tua Penelope”. Se puede citar también, por su estilo sencillo y expresivo, la música que puso Mudarra a algunas poesías en italiano y español de poetas del Renacimiento, como Boscán, Garcilaso y Sannazaro. Todas estas composiciones son fruto de la más pura inspiración clásica y representan un logro excelente de la tradición humanística.

El arte de la improvisación fue muy apreciado en todas las cortes italianas, y los músicos que lo practicaban eran muy solicitados. Uno de los más famosos fue Serafino Aquilano, poeta y músico, que tenía una voz de excepcional belleza. Había aprendido la música con un cierto “Guillermo Flamenco” cuando era paje en casa del Conde de Potenza, Antonio de Guevara. Después, en Milán, aprendió unos *strambotti* del Chariteo que le enseñó un gentilhomme napolitano, “el cual cantaba al laúd muy suavemente”. Serafino se esforzó por emular el arte del poeta y no tardó en adquirir una reputación extraordinaria en Milán y luego en Roma. En 1491 fue llamado a su corte por el joven Fernando, príncipe de Capua (después Fernando II). Allí conoció sin duda al Chariteo, como a los otros poetas de su círculo, Sannazaro y Caracciolo. Cuando más tarde se trasladó a la corte de Urbino, continuó distinguiéndose por sus *strambotti* y sus sonetos, que dejan ver claramente la influencia del poeta catalán¹⁸.

Otro testimonio del aplauso con que este arte se seguía recibiendo en las cortes italianas se encuentra en el *De musica et poetica* escrito por el músico florentino Raffaele Brandolini, dedicado en 1513 a Giovanni de' Medici, recién elevado al trono pontificio con el nombre de León X. Además de darnos detalles preciosos sobre la música y los instrumentos musicales de la corte de Nápoles en tiempos de Alfonso el Magnánimo y de Fernando I, Brandolini habla de los músicos célebres que fueron acogidos en la corte de Nápoles en los tiempos felices y que pasaron después a otras cortes de Italia: Baccio Ugolino, el Chariteo, Bernardo Accolti y sobre todo su hermano Aurelio, del cual dice que superó a todos en el arte de cantar improvisando los versos en latín a la vez que la música¹⁹.

¹⁸ E. PÈRCOPO, *Rime...*, *op. cit.*, t. 1, pp. ccxlix-ccliv.

¹⁹ A. LA FAGE, *op. cit.*, pp. 65-66.

Pero es quizá Baldassare Castiglione el que expresó con más elocuencia, en su *Cortigiano*, la belleza de este arte. Después del famosísimo pasaje en que canta los loores de la música, responde a la pregunta de uno de los interlocutores²⁰:

Dixo entonces Gaspar Pallavicino: Muchas maneras hay de música, así en cantar como en tañer; por eso yo holgaría de saber cuál sea la mejor, y a qué tiempo debe usar ésta el Cortesano.

Muy buena música, respondió miscer Federico, me parece cantar diestramente por el libro; mas aún pienso que es mejor cantar con una vihuela²¹. Porque toda la dulzura consiste casi en uno que cante solo, y con mayor atención se nota y se entiende el buen modo y el aire no ocupándose los oídos en más de una sola voz que si se ocupan en muchas, y allí entonces se juzga más delgadamente un yerro, por pequeño que sea; lo que no acaece si muchos cantan, porque el uno ayuda al otro. Mas por lo que estoy mejor con el cantar de una vihuela, es por lo que vulgarmente llamamos recitar, el cual da tanta gracia y fuerza a las palabras, que es maravilla. . . El tiempo en que más se pueden usar todas estas músicas [habla también de la música de tecla y de vihuelas de arco] pienso yo que sea cada vez que el hombre se halle con una compañía familiar de amistad, cuando no haya otros negocios.

No puede haber descripción más justa y completa de este arte. La hermosa traducción del *Cortesano* por el poeta Boscán vio la luz en Barcelona en 1534. Dos años escasos más tarde publicó Luis Milán en Valencia el primer libro de vihuela aparecido en España. Es muy probable que la traducción del *Cortesano* haya estimulado la publicación de esa obra musical. *El Maestro* ofrecía a los corte-

²⁰ Libro II, cap. 1. Cito por la traducción de Boscán, ed. de Madrid, 1942, p. 123.

²¹ Es interesante notar que aun el distinguido musicólogo Manfred Bukofzer creyó que la *viola* de que habla Castiglione era de arco, y juzgó equivocada la traducción de *viola* por *lute* en la versión inglesa del *Cortigiano* por T. Hoby (1561) ("The book of *The Courtier* on music", *Music Teachers National Ass. Proceedings*, 1944).—Dos documentos posteriores en unos años al *Cortigiano* son, además, decisivos para comprobar la práctica de la "viola da mano". En los *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle Provincie Napoletane*, raccolti e pubblicati per cura di GAETANO FILANGIERI, t. 5, Napoli, 1891, se habla (p. 91) de cierto "Cantelmo alias Andrejolo Giov. Geronimo di Napoli, musico":

"25 gennaio, 1550.—Prende seco il giovanetto Francesco Morte per insegnargli la musica, cioè *sonare la viola ad mano*, cantare per arte e leggere e scrivere. (Prot. di Notario Giandomenico de Maria, a car. 222, Arch. Not. di Napoli.—Ricerca Filangieri).

"27 febbraio, 1551.—Insegna a suonare de *viola sopra la intavolatura*, con misura, tutte le opere che gli saranno poste, *per le mani*, a Giovanni Imperato, con la promessa di andare ogni giorno in sua casa, pagandogli 13 carlini all'anno. (Idem, id., a car. 270, *ibid.*—Ricerca id.)".

sanos españoles, ambiciosos de cultivar las virtudes del perfecto Cortesano tal como Castiglione lo había descrito, la posibilidad de aprender el arte de tañer vihuela que el italiano había recomendado con tanto encarecimiento.

La introducción de la imprenta musical en España contribuyó también en mucho a la divulgación de los libros para aprender a tocar la vihuela. El de Milán inauguró toda una serie de "libros de vihuela", el último de los cuales fue el de Antonio de Cabezón (1578).

No deja de ser significativo el hecho de que Milán haya sido músico y cortesano justamente en la pequeña corte de Valencia; esa corte de los Duques de Calabria (don Fernando, hijo de don Fadrique, último rey de la casa aragonesa de Nápoles, y Germana de Foix) era una imitación de las cortes italianas, y sin duda recibió pálidos pero auténticos reflejos de una de las primeras cortes de Italia: la napolitana de Alfonso el Magnánimo.

ISABEL POPE

Chevy Chase, Maryland.