



JOHN GRIFFITHS
Universidad de Melbourne

Las vihuelas en la época de Isabel la Católica

Durante la segunda mitad del siglo XV y primeros años del siglo XVI la vihuela se encontraba en plena fase de desarrollo. Empleando fuentes documentales, iconográficas y literarias, este estudio contempla la fase inicial de su historia en apartados que tratan el instrumento, sus constructores y tañedores, su técnica instrumental y su repertorio. Trazamos las vihuelas de diversos tamaños y diseños tocadas indiscriminadamente con púa, con los dedos, o con arco, sujetadas en una pierna, entre las piernas, o en el brazo. Este último pero importante grupo ha sido excluido en muchos estudios anteriores. Simultáneamente un violín, una viola y una guitarra, fabricada por los mismos constructores de laúdes, arpas, rabeles y monacordios fueron instrumentos compartidos por diversas capas de la sociedad española.

Palabras clave: vihuela, organología, iconografía, violeros, práctica de interpretación del s. XV.

During the second half of the fifteenth century and the first years of the sixteenth, the vihuela was in a full phase of development. Using documentary, iconographical and literary sources, this study reviews the initial phase of its history in sections that deal with the instrument, its makers and players, its technique and repertoire. The article shows the diversity of designs and sizes of instruments that were indistinguishably played using a plectrum, the fingers, or with a bow, and held on the knee, between the legs, or on the shoulder. This last but significant group is omitted in many previous studies. Simultaneously a fiddle, a viol and a guitar, made by the same makers as lutes, harps, rebecs and keyboards, it was an instrument played in a range of classes of Spanish society.

Keywords: vihuela, organology, iconography, luthiers, fifteenth-century performance practice.

El propósito del presente trabajo es el de someter a una nueva valoración lo que se sabe de la evolución e historia de las vihuelas de mano y de arco durante el primer periodo de su desarrollo hasta separarse en instrumentos individuales y diferentes. Abarcando la segunda mitad del siglo XV y la primera década del XVI, coincide casi exactamente con la vida de Isabel la Católica (1451-1504), y es por eso que hemos asociado este periodo de su evolución simbólicamente con la Reina. En lugar de los habituales parámetros organológicos que suelen imponer el marco metodológico y material de este tipo de estudio, hemos buscado una óptica más dilatada, complementando la información cosechada de cuadros, esculturas y otros géneros iconográficos con información literaria, documental y empírica que nos permite situar los instrumentos en su contexto social y musical. Esta mirada nos permite formular interpretaciones verosímiles

(¡ojalá realistas!) por asimilar junto con la iconografía una variedad de información sobre los constructores y tañedores de vihuelas, y teniendo en cuenta lo que podemos deducir de su repertorio y de su práctica musical. Reconocemos que no es una tarea fácil ya que los últimos quinientos años nos han privado de muchísima evidencia fundamental, desde los mismos artefactos hasta la música y las tradiciones orales de interpretación. Lo que nos queda es evidencia fragmentada e incompleta, aunque cada vez más abundante debido a la continuada investigación, pero todavía insuficiente para poder recrear una imagen coherente.

Las conclusiones de este estudio no dan respuestas a todas las incógnitas pero indican claramente algunas de las deficiencias de los estudios realizados hasta ahora. Coincidimos con Woodfield en afirmar que las vihuelas desde su primera aparición hasta aproximadamente el fin del siglo XV eran instrumentos multiuso que se tañían indiscriminadamente con un arco, o pulsados con una púa o con los dedos¹. La evidencia indica una gran diversidad de tamaños y diseños, sin ninguna asociación clara entre forma o construcción y manera de tocar. Pero vamos más allá que la mayoría de los investigadores anteriores al afirmar que los instrumentos frotados en el hombro o el brazo también son vihuelas, descartando los argumentos de Remnant y otros que distinguen entre familias de instrumentos según la manera de coger el arco². El vocablo “vihuela” claramente se aplicaba en España a estos instrumentos también y no solamente a las vihuelas grandes apoyadas entre las piernas, o sobre las rodillas. En cambio a los investigadores que definen a la vihuela como instrumento principalmente aragonés, nuestro estudio indica la presencia y uso de vihuelas en toda la Península Ibérica durante el periodo en cuestión, pero nuestra conclusión provisional es que hasta la bifurcación de la vihuela en modelos independientes “de mano” y “de arco” a principios del s. XVI, la vihuela polifacética era probablemente un instrumento de uso limitado, quizás apto para acompañar al canto o a instrumentistas solistas, pero difícil de utilizar como instrumento solista. La excepción parece ser algunos de los instrumentos de brazo tocados con arco, pero es probable que el laúd y el laúd pequeño llamado guitarra seguían siendo los principales instrumentos protagonistas entre los de cuerda pulsada en España hasta la separación de las vihuelas en modelos “de mano” y “de arco”.

La ausencia de artefactos, partituras y documentos es solamente uno de los obstáculos al conocimiento y desarrollo de la vihuela en la época isabelina. La tarea se complica no solamente por ser este el periodo de la transformación de la vihuela medieval en un instrumento que serviría las necesidades de una nueva época, sino también porque se tocaba la vihuela en

¹ Ian Woodfield: *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

² Mary Remnant: *Musical Instruments of the West*, London, Batsford, 1978.

diversos ámbitos sociales y probablemente con una diversidad de estilos musicales. Desde el significado del propio vocablo “vihuela” hay otros problemas metodológicos que dificultan el camino y precisan clarificación. Según el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, “vihuela” aparece como palabra desde mediados del s. XIII derivada del occitano *viula* y su verbo *viular*³. Desde su introducción al castellano hasta el periodo que nos ocupa, la palabra castellanizada se empleaba para denominar al instrumento de arco que se tocaba a lo largo y ancho del continente europeo, equivalente a la *vielle* francesa, la *viola* italiana, y el *Fiedel* alemán. Frotado con un arco y tocado en el hombro o en el brazo, la iconografía apunta a un instrumento originalmente de forma ovalada pero, a partir del siglo XIV, más frecuentemente de ligeras cinturas curvadas como las de las vihuelas de mano del s. XVI. Según propone Woodfield, fueron violeros aragoneses los que durante la época de Isabel la Católica empezaron un proceso de experimentación que transformó las vihuelas tradicionales en nuevos modelos de diferentes tamaños y formas⁴. Cambios de este tipo generalmente resultan de la interacción entre tañedores y constructores, los unos impulsando a los otros a explorar nuevas posibilidades musicales y organológicas. La iconografía de este periodo da fe de las nuevas y distintas maneras de tocar las vihuelas, no solamente apoyando el instrumento en el brazo, sino sujetándolo en las rodillas, sosteniéndolo entre las piernas, también pulsando o rasgueando las cuerdas con una púa o con la mano. Quizás ésta es la razón por la que el teórico Johannes Tinctoris desde su puesto aventajado en Nápoles, encrucijada de las culturas italianas, francesas y españolas, se refiere a la vihuela de mano como *hispanorum invento*⁵. Evidentemente, el éxito de los experimentos produjo una ampliación rápida del territorio en que se conocían estas nuevas vihuelas, saliendo de la Península hacia las

³ Joan Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954-57, vol. 5, p. 812, lo describe en las palabras siguientes: “Vihuela, voz común a todos los romances, de origen incierto, quizá onomatopéyico; es probable que en todas partes se tomara del oc. ant. *viula* (a veces *viola*), derivado de *viular* ‘tocar la vihuela o instrumento de viento’, cuyo valor imitativo es claro; el germ. *fidula* ‘violín’ puede ser onomatopeya independiente del romance.” Algunos de los ejemplos más antiguos en castellano se encuentran en las obras del Mester de Clerecía, posiblemente Fray Lorenzo de Astorga, editadas en *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 57, Madrid, Hernando, 1925. El detallado estudio organológico de Rosario Álvarez confirma estas conclusiones respecto al origen de la palabra en castellano, pero ningún estudioso ha podido aclarar definitivamente si originalmente se deriva de fides o fiducula, respectivamente “cuerda” e “instrumento de cuerda” en latín, o si sus orígenes son más bien onomatopéyicos. Véase Rosario Álvarez: “Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos”, tesis, Universidad Complutense de Madrid, 1982, pp. 979-984 y 1029-30. En cuanto a la viola medieval en Francia, véase Christopher Page: *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental Practice and Song in France 1100-1300*, Londres, Dent, 1987.

⁴ Woodfield: *The Early History of the Viol*, p. 77 ss.

⁵ Johannes Tinctoris: *De inventione et usu musicae*, (c. 1487), citado en Anthony Baines: “Fifteenth-century instruments in Tinctoris’ *De Inventione et Usu Musicae*”, *Galpin Society Journal*, 3, 1950, p. 22.

islas Baleares, las islas de Sicilia y Cerdeña, y otras partes de Italia políticamente enlazadas con España. Contribuyen a esta difusión el dominio aragonés de Nápoles desde 1442, lazos matrimoniales con poderosas familias italianas como los Este en Ferrara, y otros hechos significativos como la elección de Rodrigo Borgia como papa Alejandro VI en 1492.

La experimentación con las vihuelas duró casi todo el reinado de Isabel la Católica y no sería hasta alrededor de 1500 cuando los nuevos modelos independientes de vihuelas de arco y de mano se estabilizaron. Una vez independizados, la vihuela de mano adoptó una forma que perduró hasta finales del s. XVI con cierta variedad pero sin aparentes cambios notables, y la vihuela de arco siguió evolucionando principalmente fuera de España hasta estabilizarse como viola da gamba. El trayecto de la vihuela antigua tocada de brazo y su eventual reemplazo por el violín es menos estudiado. Hasta el momento de la separación de los modelos frotados y pulsados, la evidencia que proporciona la iconografía conduce a la conclusión de que las vihuelas anteriores fuesen en su esencia un sólo instrumento polifacético que se tocaba de formas distintas. En su conjunto, las representaciones gráficas del s. XV muestra gran variedad tanto en el tamaño y como en el diseño de las vihuelas, pero con unas características esenciales y constantes que definen su identidad. Los demás elementos eran variables y lo más difícil de explicar a lo largo del periodo es la falta de una relación clara entre estos elementos variables y la manera de tocar el instrumento. Por consiguiente, encontramos instrumentos casi idénticos tocados con la mano, con una púa o con el arco, bien sujetando el instrumento en el brazo o en las rodillas, lo que nos obliga a considerarlo un verdadero instrumento multiuso.

En la búsqueda de explicaciones coherentes de la evolución y transformación de las vihuelas se interponen elementos perjudiciales que provienen del bagaje que hemos heredado de nuestra propia tradición musicológica. Directa e indirectamente, el sistema de clasificación organológica elaborado por Sachs y Hornbostel que domina esta área del pensamiento musicológico ha sido un impedimento. Basado en las taxonomías creadas para la clasificación de las ciencias naturales, es un sistema que intenta separar cada especie del otro, clasificando cada instrumento a base de la forma de generar su sonido y su estructura física. Dentro de este sistema, son infrecuentes y presumiblemente no deseados los instrumentos como las vihuelas del siglo XV que resultan ser anómalos por pertenecer simultáneamente a diferentes grupos, de instrumentos de cuerda frotada y pulsada aunque dentro del mismo género de cordófonos compuestos. De forma menos directa, hay otra tendencia más por parte de los usuarios que por la de los creadores del sistema de confundir su propósito puramente taxonómico con una especie de genealogía y, por consiguiente, de interpretarlo

como un árbol genealógico de los prototipos ancestrales de cada género o subgénero de instrumentos. Esta forma de confundir clasificación con genealogía y espacio con tiempo parece que nace del mismo acto de clasificar los instrumentos en grupos o “familias”, así como de intentar distinguir parentesco entre los miembros de cada familia. Correcto o no, no es de extrañar que en la conciencia general se considere a la vihuela precursora de la guitarra española.

Las otras cuestiones metodológicas que merecen ser comentadas tienen que ver con las fuentes utilizadas en la investigación. Creemos que nuestros conocimientos de la historia de la vihuela, sobre todo durante el periodo que precede a la conservación de repertorio musical, ha sufrido por el uso de la iconografía como fuente única sin la corroboración de fuentes documentales. Para el siglo XV, desafortunadamente no sobreviven documentos que sí abundan en el XVI, como inventarios de difuntos con descripciones detalladas de los instrumentos inventariados, pero hay cierta cantidad de información documental y literaria de la época que sirve para juzgar, si no corroborar, lo que se ve representado en la iconografía. Dentro del estudio mismo de la iconografía hay necesidad de trabajar de forma más rigurosa. Hay que prestar más atención, por ejemplo, a la datación de las imágenes, su procedencia, y las circunstancias de su producción. Bien sabido es, por ejemplo, que los pintores no siempre trabajaban con modelos vivos, sino que guardaban bocetos en sus talleres para estimular su memoria a la hora de realizar sus cuadros. Del mismo modo que saber solo el siglo en el que se produjo un determinado cuadro no nos sirve para trazar más precisamente el desarrollo de las vihuelas, un cuadro exactamente datado puede distorsionar una cronología si el pintor seguía utilizando bocetos antiguos. Otro error grave que se puede atribuir al uso exclusivo de material pictórico tiene que ver con la identidad de los mismos instrumentos. Uno de los aspectos más complicados del estudio de los instrumentos antiguos es la nomenclatura, sobre todo la tarea de asociar los nombres de instrumentos que encontramos en fuentes escritas con los instrumentos que se encuentran en la iconografía. En el estudio de las vihuelas, esto ha tenido un impacto marcado en relación a los instrumentos frotados en el hombro o en el brazo. La mayoría de los estudios modernos sobre las vihuelas disocian lo que podríamos llamar la “vihuela de brazo” de las demás vihuelas, principalmente por argumentos que tienen que ver con la técnica del arco. Esta falsa dicotomía niega un parentesco que nos parece obvio entre los instrumentos sujetos en el brazo y los que se tocan de otra forma debido a las grandes semejanzas físicas entre ellos. No obstante, en el castellano moderno se ha inventado el vocablo “fidula” para lo que en la época se conocía como vihuela, y aunque el motivo fuese para

distinguir entre las vihuelas “medievales” y “renacentistas,” el resultado es una distorsión de la realidad de la época. Obviamente, ninguna palabra independiente existía en la época para distinguir entre las vihuelas de diferentes tamaños porque no había necesidad para ello. De forma parecida, la separación de las vihuelas isabelinas en instrumentos “de arco”, “de mano” y “de péñola” se debe hacer con prudencia ya que el epíteto “de mano” no aparece hasta bien entrado el s. XVI y el término “vihuela de péñola” solamente se encuentra en el s. XIV⁶. Tenemos más posibilidad de entender los procesos de desarrollo de los instrumentos si los concebimos en términos del pensamiento de su propia época. La falta de distinción entre tipos de vihuelas en el castellano del s. XV no es una carencia de rigor científico por parte de los españoles de la época, sino una llave para entender su forma de pensar.

Instrumentos

La base sólida para el estudio de la vihuela en el s. XV son los trabajos ya citados de Rosario Álvarez (1982) e Ian Woodfield (1984). La tesis doctoral de Álvarez recopiló y catalogó la iconografía de los cordófonos españoles durante la Edad Media, mientras *The Early History of the Viol* de Ian Woodfield aportó en su momento una visión renovadora del desarrollo de las vihuelas españolas. Fue este autor el que por primera vez propuso que las vihuelas de arco sujetadas en las rodillas y las de mano eran un mismo instrumento, subrayando la similitudes físicas entre las vihuelas frotadas y pulsadas hasta alrededor de 1500. Su estudio también estableció la relación entre la técnica de arco de la vihuela con la del rabel árabe y trazó el desarrollo de un modelo de instrumento que designa la “vihuela valenciana” y su migración a Italia. A pesar de sus conclusiones renovadoras, su trabajo requiere una cuidadosa revisión ya que está basado exclusivamente en fuentes iconográficas. Se limita casi exclusivamente a instrumentos de la zona aragonesa sin reconocer la existencia de imágenes procedentes de otras partes de la Península, y excluye totalmente las vihuelas de brazo por no considerarlas verdaderas vihuelas. De golpe, eliminó la mitad de la iconografía conservada y comprometió la validez de sus conclusiones y la uni-

⁶ El término “vihuela de mano” aparece por primera vez en Gonzalo Fernández de Oviedo: *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan*, (c. 1530-35?), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870, p. 182, citado en Higinio Anglés, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, Barcelona, CSIC, 1960, vol. I, p. 75. Aunque trate de la vida del príncipe Juan (1478-1498), fue redactado bajo mandato de Carlos V para guiar la educación de Felipe II. Al otro extremo, la “bihuela de péndola” figura en la copla 1203 del *Libro de buen amor* (ca. 1330) de Juan Ruiz.

versalidad de sus observaciones. La evidencia documental indica que todos estos instrumentos probablemente procedían de los mismos talleres, producto de los mismos artesanos. También excluye a aquellas vihuelas pulsadas que considera “*fidulas* pulsadas” y no ejemplos de la “verdadera vihuela renacentista”⁷.

De las aproximadamente 120 representaciones iconográficas de vihuelas del periodo de Isabel la Católica que hemos estudiado, figuran unas 30 vihuelas pulsadas, 80 vihuelas de arco y diez representadas sin tocar. De las vihuelas de arco, unas 20 se sujetan en las rodillas y 60 se tocan de brazo. Alrededor de la mitad de las representaciones proceden del antiguo reino de Aragón y sus provincias italianas, unas cuarenta son castellanas, diez son italianas —principalmente de Mantua, Ferrara, y Roma— y un número parecido son de procedencia desconocida⁸. No hace falta subrayar la preponderancia de instrumentos de brazo y esta cifra debe representar su mayor proliferación durante la época. Podríamos definir la vihuela del periodo de Isabel la Católica como un instrumento de cuerda con una caja de resonancia plana, aros curvados más o menos en forma de ocho y un mástil rematado en un clavijero. Las diferentes manifestaciones del instrumento que aparecen en la iconografía no son más que variantes de este esquema esencial. Dentro de una tendencia cronológica hacia instrumentos más grandes, los elementos más variables son las proporciones entre sus partes, notablemente las cajas de resonancia y los mástiles. La adopción de la técnica de sujetar el instrumento en las rodillas o entre las piernas —adaptada de la práctica árabe del rabel— se atribuye al aumento del tamaño de los instrumentos y el deseo de utilizar registros más graves. Como se muestra a continuación, las variables principales entre los instrumentos incluyen la forma de la caja, los orificios sonoros, los puentes, la manera de atar las cuerdas al instrumento, el número de cuerdas, y el tipo de clavijero⁹.

⁷ Woodfield: *The Early History of the Viol*, p. 38: “One of the problems of discussing the growth of the vihuela in the latter part of the fifteenth century is knowing how to distinguish between early examples of the true renaissance vihuela and depictions of medieval fiddles being plucked.”

⁸ Dentro de España, 21 de las obras aragonesas son catalanas, 21 son valencianas, hay ocho aragonesas y cuatro de las islas Baleares. Las obras castellanas están más distribuidas y proceden de los siguientes centros: Andalucía, Ávila, Burgo de Osma, Burgos, El Escorial, Extremadura, Galicia, Guadalupe, Medina del Campo, Navarra, Salamanca, Segovia y Toledo. En Italia, la vihuela está presente en obras conservadas en Cagliari, Cerdeña, Ferrara, Florencia, Mantua, Nápoles, Orvieto, Roma y Venecia. Hay iconografía conservada fuera de esta región geográfica, principalmente en cuadros españoles y manuscritos que se encuentran en la actualidad en Alemania, Bélgica, Francia, Reino Unido y EEUU. Sobre los instrumentos italianos, véase Hiroyuki Minamino: “The Spanish Plucked Viola in Renaissance Italy, 1480-1530”, *Early Music*, 32, 2004, pp. 177-193.

⁹ Todas las cifras son aproximadas y representan el porcentaje de los instrumentos representados en la iconografía que poseen la característica indicada.

- Caja de resonancia
 - Curvada en forma de ocho ($\pm 60\%$)
 - Aros de múltiples piezas con cinturas apuntadas ($\pm 40\%$)
- Orificios
 - Bocas circulares ($\pm 60\%$)
 - Orificios simétricos en forma de C ($\pm 40\%$)
- Atadura de las cuerdas a un
 - Puente fijo y plano ($\pm 55\%$)
 - Cordal ($\pm 35\%$)
 - Botón ($\pm 10\%$)
- Cuerdas
 - 4 a 6, simples u órdenes dobles
- Clavijero
 - Plano o ligeramente inclinado hacia atrás con clavijas laterales ($\pm 75\%$)
 - Forma de hoz y clavijas laterales ($\pm 20\%$)
 - Acanalado, perpendicular al mástil con clavijas laterales ($\pm 5\%$)

Algunos instrumentos llevan trastes, otros no. La mayoría tienen tapas sin adornos, pero algunos llevan taraceas de estilo mudéjar. Representan un conjunto de variables que en cualquier configuración hubiera constituido un instrumento reconocido en su tiempo como una vihuela.

Aceptando las fuentes iconográficas como fidedignas, la diversidad de instrumentos muestra la coexistencia de múltiples estilos de vihuela, todos fruto de la experimentación que caracteriza el periodo. Por consiguiente, es difícil, si no imposible, explicar su desarrollo en términos puramente lineales. Conscientes de la existencia simultánea de instrumentos en forma de ocho y con cinturas apuntadas, nos parece poco verosímil, por ejemplo, la explicación de Woodfield del desarrollo de la vihuela de mano a finales del s. XV que expresa en términos de “abandonar” el uso de cinturas apuntadas en vihuelas pulsadas y la “reversión” a un supuesto estilo anticuado de costillas curvadas¹⁰. También son importantes en nuestro planteamiento metodológico las diversas cuestiones que se refieren a las obras de arte que manejamos. Muestran diferentes grados de precisión pictórica, carecen en su mayoría de datación exacta, e ignoramos la procedencia de

¹⁰ Woodfield: *The Early History of the Viol*, pp. 44-48: “(i) By the mid 1480s the plucked *vihuela* with its long neck and waists with well marked corners was firmly established in the Kingdom of Aragon. (ii) In and around the city of Valencia two distinct off-shoots of this instrument began to emerge: the bowed *vihuela de arco* or viol, structurally identical to its ancestor, but borrowing its playing techniques from local Moorish players of the *rabab*; and the plucked *vihuela de mano* which reverted to the guitar shape and abandoned the use of corners.”

los instrumentos representados por los pintores y escultores¹¹. Son todos factores que cuestionan la autenticidad de la iconografía y que resaltan la imposibilidad de crear una cronología exacta.

Reconociendo estas limitaciones, no pretendemos analizar la iconografía con criterios más sofisticados que investigadores anteriores, sino sencillamente ampliar las perspectivas por la inclusión de las vihuelas de brazo omitidas en previos estudios por razones no suficientemente justificables. No podemos ofrecer una cronología más precisa, y solamente nos limitamos a hablar de instrumentos de las primeras décadas del s. XV, de nuevas tendencias a mediados del siglo, y de una última etapa en la que las vihuelas se separan en instrumentos diferentes durante los últimos decenios, a partir de c. 1480. Durante la primera mitad del siglo, la gran mayoría son instrumentos de arco tocados en el brazo. De este periodo conocemos solamente dos representaciones españolas de vihuelas sujetadas en las rodillas, y ninguna pulsada. La mayoría tienen forma de ocho, cuatro cuerdas, rosetones circulares, puentes móviles y clavijeros planos y circulares. No figura ninguna vihuela con cinturas apuntadas, ni con trastes. Estos instrumentos mantienen proporciones más bien pequeñas y coinciden en términos generales con las vihuelas que se tocaban en toda Europa. Aunque se toca de una manera inusual, estas vihuelas son similares al instrumento ilustrado en el Ejemplo 1.

Hacia mediados del s. XV empezamos a ver en la iconografía el comienzo del periodo de experimentación y transformación de la vihuela antigua. Evidentemente, los violeros españoles habían empezado a construir instrumentos más grandes, a veces de cinco cuerdas –algunos por primera vez con órdenes dobles–, y aparecen los primeros ejemplos de instrumentos con cinturas apuntadas, puentes fijos, y clavijeros inclinados hacia atrás, a veces en forma de hoz. Aunque la mayoría de esta iconografía es de procedencia aragonesa, especialmente de Cataluña, Valencia y Zaragoza, la vihuela pintada con notable precisión por el salmantino Fernando Gallego (ca. 1440–1507) corresponde con este nuevo tipo (*Ejemplo 2*). Este último es uno de media docena de ejemplos que se conservan de instrumentos de brazo con trastes y un buen ejemplo de las vihuelas con cinturas apuntadas. Típicamente, tiene cuatro cuerdas atadas a un cordal, y un clavijero redondo y plano con clavijas dorsales. El instrumento debe ser del máximo tamaño que se puede tocar de brazo. Una vihuela similar aparece en manos de un ángel en otra pintura anónima aragonesa fechada entre

¹¹ No se sabe si los autores de la iconografía copiaban instrumentos reales o si tenían en sus talleres una colección de bocetos que utilizaban de referencia. En cualquiera de los casos, tampoco sabemos el origen de sus modelos, si eran locales o importados, viejos o recientes.

1425 y 1450 (*Ejemplo 3*). Comparada con el instrumento de Fernando Gallego, las cinturas de esta vihuela son menos pronunciadas, el clavijero acanalado se basa en el del laúd, tiene un puente móvil y plano, y cuatro cuerdas claramente atadas a un cordal. Esta configuración obligaría al tañedor a frotar todas las cuerdas a la vez. También lleva trastes en el diapasón, otro elemento que une los instrumentos de brazo a las demás vihuelas. Curiosamente, la posición de la mano derecha indica la técnica árabe de tomar el arco desde abajo, pero es el único ejemplo de esta técnica que conocemos en una vihuela de brazo. Un rabel representado en el mismo cuadro en manos de otro ángel (*Ejemplo 4*) muestra la misma técnica de coger el arco, y el resultado musical de este instrumento sujetado de manera tradicional en la pierna sería parecido al de la vihuela anterior por disponer de un puente fijo y plano. El clavijero de este instrumento es en forma de hoz.

Entre las vihuelas de los años centrales del s. XV no se encuentra ninguna sujetada en las rodillas en la manera del rabel, aunque por estas fechas encontramos los primeros ejemplos de vihuelas pulsadas. Una de estas, de origen italiano y fechada a mediados del siglo (*Ejemplo 1*), permite algunas especulaciones sobre el proceso por el cual los músicos empezaron a tocar las vihuelas de brazo con la mano, ya que es una de las pocas representaciones de la época que muestra el instrumento en un contexto realista. A diferencia de las representaciones españolas en las que la vihuela casi siempre se encuentra en configuraciones alegóricas en cuadros religiosos, el autor anónimo de la miniatura retrata una situación realista: un banquete en el que el músico, de pie y al lado de un círculo de parejas bailando, anima con una canción con su propio acompañamiento, tañendo con lo que parece ser una púa o incluso los propios dedos¹². Quizás por motivo de su clavijero circular que lo identifica con las vihuelas de brazo medievales, este es el tipo de instrumento que algunos investigadores no consideran verdaderas vihuelas renacentistas. Aproximadamente por las mismas fechas, en *Perfección del triunfo militar* de Alonso de Palencia de 1459, encontramos la primera referencia al uso de los dedos para sustituir a la púa, no aplicada a la vihuela sino al más pequeño de la familia del laúd, la guitarra. Mezclando lo contemporáneo con lo mitológico, escribe que Apolo tocaba “muchos suaves instrumentos de música y señaladamente la guitarra con su propio pulgar, dexada la péñola”¹³.

¹² Florence Gétreau: “L'iconographie de la vihuela”, *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Joël Dugot (ed.), Paris, Musée de la Musique, 2004, pp. 41-49, ofrece un análisis de los temas simbólicos de la iconografía de la vihuela.

¹³ Citado en Pepe Rey: “Cordophones pincés et styles musicaux dans la Péninsule Ibérique (1200-1500)”, *Instruments à cordes du Moyen Age*, Rencontres à Royaumont: Centre Européen pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales (CERIMM), Grâne, Editions Créaphis, 1999, p. 105.

Durante las últimas décadas del s. XV y quizás hasta la primera del siguiente siglo se produce la definitiva separación de las vihuela de arco y de mano. La iconografía de este periodo que hemos recopilado incluye catorce instrumentos de brazo, diez sujetados en las rodillas o entre las piernas, y siete de mano: números más equilibrados que antes. Aunque sigue siendo fundamentalmente el mismo instrumento, aparecen los primeros signos de la inminente bifurcación en tipos de vihuelas independientes. Los instrumentos son de mayor tamaño y de más cuerdas —cinco sencillas u órdenes dobles se convierte en la norma—, y algunas de estas vihuelas ahora tienen el diapason elevado y un mayor número de ellas figuran con puentes curvados y móviles, aunque no desaparecen las de puente plano. Con la venida del nuevo siglo, las cinturas apuntadas y orificios en forma de C se ven más restringidas a las vihuelas de arco. La mayoría de las vihuelas de mano tienen seis cuerdas u órdenes, y hay números casi iguales de instrumentos en forma de ocho y con cinturas apuntadas. Debido al mayor número de representaciones aragonesas —incluso de Nápoles y Sicilia— predominan clavijeros en forma de hoz, tanto como rosetones centrales y puentes fijos. La vihuela pintada por el valenciano Martín Torner hacia finales del s. XV (*Ejemplo 5*) muestra características parecidas a las anteriores, especialmente la forma de su caja y la posición de la boca. Las principales diferencias en la construcción de esta vihuela son el clavijero en forma de hoz y el puente plano y fijo. Llama la atención en este cuadro la postura del ángel músico, lo cual pensamos ha de ser licencia artística y un intento de ilustrar un instrumento tocado con la caja de resonancia hacia abajo como si estuviera en las rodillas. El ejemplo siguiente procedente de Cerdeña (*Ejemplo 6*) dispone de una caja de resonancia claramente identificable con los modelos anteriores, y este instrumento refleja el tipo de vihuela de estilo valenciano que florecía a finales del s. XV. Se observa un mango largo con trastes, un clavijero acanalado con clavijas laterales, dos bocas simétricas en forma de C y cuatro cuerdas. Las ocho clavijas en el clavijero posiblemente indican un instrumento de dobles órdenes de cuerdas. Debido a su semejanza, la vihuela tocada de mano, obra de otro pintor aragonés y conservada en Jaca (*Ejemplo 7*), sirve para resaltar el uso de las vihuelas de esta época indiscriminadamente frotadas o pulsadas. La diferencia principal entre ambos instrumentos es la manera de tocarlos, observación que contemplaremos más adelante en términos de sus implicaciones musicales. Son vihuelas de este tipo las que dejan de ser multifacéticas y se convierten en España e Italia en la vihuela de arco y la viola da gamba respectivamente. El instrumento pintado entre 1501 y 1505 por Timoteo Viti en Urbino (*Ejemplo 8*) ya muestra una forma que se identifica con el estilo de viola da gamba que perdura hasta su extinción. Fuentes contemporáneas, sin embargo, todavía representan vihuelas de arco en forma de

ocho como la que se atribuye al Maestro de Burgo de Osma (*Ejemplo 9*). También muestra una mezcla curiosa de elementos que podríamos pensar anticuados –el hecho de que tenga solamente tres cuerdas– junto con elementos más modernos como su clavijero acanalado. La existencia de ejemplos tardíos de vihuelas frotadas en forma de ocho tanto como vihuelas pulsadas de cinturas apuntadas pone de manifiesto un proceso de desarrollo no uniforme y la continuada experimentación de los violeros de la época. Algunos investigadores como Woodfield y Corona-Alcalde han interpretado la preponderancia aragonesa de instrumentos de cinturas apuntadas como una indicación de escuelas aragonesas y castellanas de construcción¹⁴. En cambio, la más extensa iconografía en que nos basamos indica que las líneas regionales de distinción no son tan claras como nos harían creer. Durante toda la época y geografía que contemplamos, se encuentran una plena mayoría de vihuelas en forma de ocho –tanto frotadas como pulsadas– comparado con las de cinturas apuntadas (60 a 40%). De este último grupo, y de un total de unas 40 representaciones, un 80% proceden del reino de Aragón pero no podemos ignorar el 15% de las ilustraciones de procedencia castellana, ni el hecho de que solamente un 35% de las vihuelas de cinturas apuntadas se tocan de mano. Por esta razón, no hay una gran diferencia entre la vihuela frotada castellana representada en el ejemplo 9 y la vihuela de mano procedente de la iglesia parroquial de Castelsardo en Cerdeña, y dentro de la órbita aragonesa (*Ejemplo 10*). Esta vihuela fácilmente la podemos identificar con las clásicas vihuelas de mano del s. XVI como la que figura en *Los seys libros del Delphin* (1538) de Luis de Narváez (*Ejemplo 10*). La diferencia principal entre ambos instrumentos es el clavijero en forma de hoz en el instrumento italiano, una característica de la *viola da mano* italiana.

¹⁴ Antonio Corona-Alcalde: “L’organologie de la vihuela”, *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Joël Dugot (ed.), Paris, Musée de la Musique, 2004, pp. 16-28. Del periodo en cuestión conocemos al menos seis representaciones aragonesas de vihuelas de mano en forma de ocho, y un número parecido de representaciones castellanas de vihuelas con cinturas apuntadas.



Ejemplo 1.
Detalle de una miniatura
del MS 492, Aeneid 745-7,
Florence, Biblioteca
Riccardiana, fol 75.
(1450-1470)



Ejemplo 2.
Detalle de "La Coronación de la Virgen" de Fernando Gallego, Salamanca,
Catedral vieja, Museo Diocesano.



Ejemplo 3.
Detalle de un anónimo, “La Virgen con el Niño”, colección privada, Barcelona (1425-1450)



Ejemplo 4.
Detalle de un anónimo, “La Virgen con el Niño”, colección privada, Barcelona (1425-1450)



Ejemplo 5.
Detalle de “La Virgen de las Virtudes” de Martín Torner (fl. 1480-1506), Valencia, iglesia de San Esteban



Ejemplo 6.
Detalle del anónimo, “La Virgen con el Niño y ángeles músicos”, escuela de Cerdeña, finales del s. XV, Birmingham, City Museum and Art Gallery



Ejemplo 7.
Detalle del anónimo, “La Virgen con el Niño y ángeles músicos”, escuela aragonesa, finales del s. XV, Jaca, Palacio episcopal



Ejemplo 8.
Timoteo Viti, detalle de “La Virgen con el Niño”. Urbino, 1501-1505



Ejemplo 9.
El Maestro de Burgo de Osma, detalle de “La Asunción de la Virgen”, c. 1500, Burgo de Osma, Catedral



Ejemplo 10.
Detalle del anónimo “La Virgen con el Niño y ángeles músicos” c. 1500, Castelsardo (Cerdeña), Iglesia parroquial



Ejemplo 11.
Luis de Narváez, *Los seys
libros del Delphin*
(Valladolid, 1538), fol. a i^v.

Violeros

Del periodo isabelino solamente se conocen los nombres de una docena de constructores, activos en Zaragoza, Sevilla, Málaga y Toledo. Los documentos más antiguos les nombran como *hacedores de laúdes*, un término que hacia finales del siglo se convierte en *hacedores de vihuelas* y finalmente, *violero*. La presencia de violeros de origen árabe entre ellos es notable y el hecho de que su oficio les obligaba a construir instrumentos de cuerda de todo tipo –laúdes, vihuelas, rabeles, arpas y monacordios¹⁵. El hecho de que todos estos instrumentos de cuerda procediesen de los mismos talleres y de las mismas manos implica naturalmente que también compartirían la misma tecnología en su construcción, hecho que a veces no se ha tenido en cuenta en estudios puramente iconográficos.

Si se refiere a un constructor y no a un tañedor, el más antiguo fabricante de instrumentos de cuerda que conocemos por su nombre es el “citolero” sevillano Pedro García, activo en 1444¹⁶. Entre las referencias más antiguas a

¹⁵ La fabricación de una variedad de instrumentos continúa siendo parte del oficio del violero a lo largo del s. XVI también. Véase la discusión de las ordenanzas de los gremios de violeros en Cristina Bordas: “Du violero au guitarrero: l’activité de la corporation des violeros de Madrid (ca. 1577-ca. 1801)”, en *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Joël Dugot (ed.), Paris, Musée de la Musique, 2004, pp. 29-40.

¹⁶ José Gestoso y Pérez: *Ensayo de un diccionario de los artificios que florecieron en esta ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1899, p. 108.

constructores zaragozanos figura entre 1463 y 1469 Juce de Albariel, “moro e hijo del maestro de casas Ybrahym Albariel”. Denominado “maestro de hacer laúdes, monacordios e instrumentos” en algunas ocasiones y “maestro de hacer vihuelas” en otras, Juce es el probable fundador de la estirpe que mantiene su taller hasta finales del s. XVI¹⁷. Del mismo periodo figura Lope de Albariel, citado como “violero” en 1473 y en otros documentos hasta 1486 como “maestro de hacer vihuelas” o “hacedor de vihuelas”. Los Albariel ofrecen un paralelo a la otra estirpe de árabes zaragozanos encabezada por el famoso Mahoma Monferriz, el reconocido constructor del primer claviórgano en España para el príncipe Juan¹⁸. En cambio, el primer violero zaragozano de nombre cristiano, Juan Pérez, no aparece hasta 1499¹⁹, aunque Pedro de Bercedo, documentado en 1475 como “sonador de lahut”, reaparece en 1485 como “hazedor de cuerdas de vihuela”²⁰.

De otras zonas sabemos poco más que nombres. Documentos sevillanos nombran a Maestre Enrique “maestro de hacer clavicimbanos” en 1470, y a los violeros Diego Velásquez en 1480 y Pedro de Xerez en 1514, este último en compañía de su hermano vihuelista, Bartolomé²¹. En Málaga figura en 1490 el “carpintero e vyolero” Antón Ruiz Paniagua que residía cerca de la Plazuela de Carpinteros²². En Toledo no tenemos nombres de violeros hasta el s. XVI pero las noticias proporcionadas por François Reynaud indican que ya en la época que nos ocupa existía en la ciudad una Calle de los Lauderos²³. En 1500 se menciona a Pedro de Ayllón, fundador de otro estirpe de constructores, Juan de Medina entre 1500 y 1520 y entre 1520 y 1525, quizás de una generación posterior, Pedro de Ávila, Lope Vásquez y Juan de Guadalupe, posible constructor de la vihuela conservada en el Musée Jacquemart André en París²⁴.

¹⁷ Miguel Ángel Pallarés Jiménez: “Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV”, 5ª parte, *Nassarre*, 9, 1993, pp. 227-310, documentos 9, 12-15, 26, 29, 37, 86.

¹⁸ Gonzalo Fernández de Oviedo: *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870, p. 182; citado en Inglés: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. I, p. 75.

¹⁹ Pallarés Jiménez: “Aportación documental...”, 3ª parte, *Nassarre*, 8, 1992, pp. 213-74, doc. 127.

²⁰ Pallarés Jiménez: “Aportación documental...”, 2ª parte, *Nassarre*, 7, 1991, pp. 171-212, doc. 10.

²¹ Gestoso y Pérez, pp. 109 y 404.

²² Eusebio Rioja: “La guitarra malagueña a la luz de sus documentos”, *La guitarra en la historia*, 1, 1990, p. 73.

²³ François Reynaud: *La Polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris, CNRS, 1996, p. 399.

²⁴ Reynaud, pp. 400, 401, 406 y 416. Un estudio reciente de esta vihuela indica que el diseño del instrumento corresponde más a medidas aragonesas que cualquier otro sistema y, por consiguiente, cuestiona la posibilidad de ser construida en Toledo. Véase Javier Martínez González: “De la mesure des vihuelas”, en *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Joël Dugot (ed.), Paris, Musée de la Musique, 2004, pp. 83-93.

Vihuelistas

Son más abundantes las noticias referentes a vihuelistas del periodo, principalmente en Zaragoza. Muestran una amplia distribución social desde el príncipe Juan, hijo de Isabel la Católica, hasta músicos modestos. Entre ellos figuran aristócratas soldados y poetas, músicos de la corte, poetas, judíos, árabes, y ciegos de las clases bajas urbanas. La prominencia de Zaragoza se debe tanto a la abundancia de documentos conservados del s. XV como a la labor dedicada a la búsqueda²⁵.

La presencia de la vihuela en el ámbito real es bien conocida. Figuran vihuelistas, todos tañedores de instrumentos de arco, a partir de 1489 en las nóminas de la Casa Real. Incluyen al “tañedor de vihuela de arco” y “de cañas” Rodrigo Donaire (1489-1500)²⁶, al “tañedor de vihuela de arco” Vicente Ferrer (1498-1505)²⁷, a Diego de Medina y Alonso de Baena (ambos 1493-1495)²⁸. Este último posiblemente fue pariente del organista Gonzalo de Baena y, según Knighton, Rodrigo Donaire posiblemente fue el maestro de música de los hijos de la reina²⁹. Hay una coincidencia entre las primeras noticias de vihuelistas en la corte y el desarrollo de instrumentos grandes con puentes curvados, hecho que posiblemente permitió por primera vez su uso en el repertorio polifónico cortesano. Hay razones para creer que la música que se tocaba anteriormente en las vihuelas pertenecía a otras tradiciones musicales y que este empleo polifónico de las vihuelas era novedoso por estas fechas. Siendo así, esto explicaría perfectamente la presencia de estos músicos en la corte por primera vez al comienzo de la década final del s. XV. Quizás eran estos vihuelistas que hacían “música de vihuela” los que, según las crónicas, el rey Fernando escuchaba por la tarde después de comer y antes de Vísperas, música que según Knighton, posiblemente incluyera canciones con acompañamiento de vihuela³⁰. Aparte de estas referencias, el testimonio frecuentemente citado es el *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan* en el que su autor, Gonzalo Fernández de Oviedo, afirma que la música y la vihuela formaban parte de la educación del príncipe. Insiste que Juan era diestro en

²⁵ Las aportaciones principales son Pedro Calahorra: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977, y los artículos de Pellarés Jiménez, op. cit.

²⁶ Inglés: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. I, p. 68.

²⁷ Archivo General de Simancas, Quitaciones de la Casa Real, leg. 97, citado en Ramón Perales de la Cal: *Papeles Barbieri*, Madrid, Alpuerto, 1985, p. 258.

²⁸ Inglés: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. I, p. 68.

²⁹ Tess Knighton: “The a cappella heresy in Spain: an inquisition into the performance of the cancionero repertory”, *Early Music*, 20, 1992, pp. 574-76.

³⁰ Madrid, Archivo Histórico Nacional, Colección Salazar y Castro, A11, fol. 301, citado en Tess Knighton: “The Spanish Court of Ferdinand and Isabella”, en *The Renaissance: from the 1470s to the end of the 16th century*, ed. Iain Fenlon, Londres, Macmillan, 1989, pp. 341-60.

todos los instrumentos que tenía, incluso las vihuelas de mano y de arco que enumera entre varios otros instrumentos, y que tenía numerosos instrumentistas a su servicio³¹. En cambio, el inventario de los instrumentos que la reina Isabel tenía en el Alcázar de Segovia en 1503 no incluye ninguna vihuela de mano, solamente a un “ducemel”, arpa, chirimías, flautas de box, laúdes de costillas, vihuelas de arco, y un órgano³². Una posible explicación de la falta de vihuelas de mano puede ser que el instrumento todavía estaba en su fase de desarrollo y no había logrado la aceptación general que le permitió suplantarlo al laúd para la interpretación de música solista.

Tampoco sería improbable pensar que otros músicos cortesanos tocaran instrumentos de cuerda en sus horas de ocio o, como es bien sabido en el s. XVI, para ayudarse en la composición de obras vocales³³. Muchas de las piezas homofónicas en el *Cancionero de Palacio*, por ejemplo, se adaptan fácilmente a una vihuela o laúd, ya que sus texturas se reducen a un vocabulario de acordes sencillos. Igualmente podría ser que algunas nacieran como canciones acompañadas y fuesen transformadas después en obras polifónicas. Por otra parte, algunas de las obras de la misma colección que lucen texturas más sofisticadas y extensos pasajes melismáticos son muy apropiadas para interpretar en un conjunto de vihuelas de arco u otros instrumentos, y podrían derivar de su uso en el proceso compositivo³⁴. La evidencia concreta para estas afirmaciones es más bien circunstancial, pero hay algunas indicaciones, como el caso del poeta Garci Sánchez de Badajoz (c. 1460– c. 1526) cuyo “ingenio en la vihuela no lo pudo haber mejor en el tiempo de los Reyes Católicos”, según fray Jerónimo Román (1575)³⁵. De acuerdo con Emilio Ros-Fábregas, creemos que este puede ser el mismo compositor Badajoz que figura en el *Cancionero de Palacio*³⁶. Otro biógrafo suyo, Melchor de Santa Cruz (1574), alude a la dimensión musical del proceso creativo del poeta, diciendo que cuando “estaba componiendo aquellas coplas que comienzan: *salgan las lágrimas mías... las componía tañía juntamente con la vihuela.*”

³¹ “...en su cámara había un claviórgano, que fue el primero que en España se vido, y lo hizo un gran maestro moro de Zaragoza de Aragón, llamado Moferrer, que yo conocí; y había órganos e clauçinbanos e clauicordio e vihuelas de mano e vihuelas de arco e flautas; e en todos esos instrumentos sabía poner las manos.” Véase nota 16.

³² Inglés: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, vol. I, p. 75.

³³ Véase John Griffiths: “The Lute and the Polyphonicist”, *Studi Musicali*, 31, 2002, pp. 71-90.

³⁴ De obras de este tipo podríamos citar entre las de tres voces a *Sospiros, pues que descanso* de A° de Mondéjar (n° 230 en la edición de Inglés) y a *Aquella mora garrida* a cuatro voces de Gabriel (Inglés, n° 254).

³⁵ Véase John Griffiths: “Garci Sánchez de Badajoz”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, SGAE, 2002, vol. 9, pp. 675-76.

³⁶ Emilio Ros-Fábregas: “Badajoz el Músico y Garci Sánchez de Badajoz. Identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento”, en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Virginie Dumanoir (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 2003, pp. 55-75.

En cuanto a nobles y cortesanos, los datos son escasos y no enteramente fiables. Se destaca una clase de personaje que también encontramos en el s. XVI: el militar profesional, poeta y músico como es el caso de Rodrigo Osorio de Moscoso (c. 1466-1510), segundo Conde de Altamira, también renombrado músico y autor de varias poesías recogidas en el *Cancionero General* de Hernando de Castillo (Valencia, 1511). Su biógrafo del s. XVI, Vasco de Ponte, le califica como “bien hecho, gracioso en su habla, buen caballero de ambas las sillas, muy suelto de correr y soltar y tirar la barra, la lanza y el dardo, tañedor de vihuela y de guitarra”³⁷. Entre otros contemporáneos que podríamos invocar figura el Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba (1453-1515) quien, según informa Soriano Fuertes sin citar la fuente, también fue “poeta, cantor excelente, y tocador de laúd”³⁸.

Documentos zaragozanos nos permiten percibir la presencia de la vihuela en la vida urbana. Aunque proporcionan poco más que nombres y fechas, a veces añaden detalles que amplían nuestro panorama, como la presencia de mujeres vihuelistas –María Villabuena en 1480, por ejemplo³⁹–, o Pedro Álvarez de Calesa que poseía en 1467 “una vihuela escaqueada,” posiblemente parecida a algunas vihuelas como la que se conserva en el Musée Jacquemart André de París u otras representaciones iconográficas de vihuelas como una pintada por Juan de Juanés (1523-1579) que se conserva en el convento de Santa Clara en Gandía⁴⁰. La fecha de la referencia a este instrumento coincide plenamente con el periodo en el que Juce de Albariel fabricaba en la ciudad. Hasta el comienzo de la expulsión en 1492, figuran en los documentos abundantes referencias a músicos judíos y árabes, como el “judío, tañedor de vihuela” Mossé Patí entre 1485 y 1488⁴¹, y el “moro” Alí Aucert que en 1489 entra a servicio del noble don Pedro de Mendoza a condición que sea enseñado a tañer la vihuela⁴². También hay evidencia de afición musical entre judíos de otras profesiones como el notario Martín Zayda cuyo inventario de bienes de 1475 incluye “una vihuela, una flauta y un libro de canciones”⁴³. Quizás por vincularse con el

³⁷ A. López Ferreiro: *Galicia en el último tercio del siglo XV*, Santiago de Compostela Imprenta de la Gaceta F. de la Torre, 1883, p. 540.

³⁸ M. Soriano Fuertes: *Historia de la Música Española desde la venida de los fenecios hasta el año de 1850*, Barcelona, N. Ramírez, y Madrid, Martín y Salazar, 1855-59, vol. 3, pp. 199-200.

³⁹ Pallarés Jiménez: “Aportación documental...” 5ª parte, *Nassarre*, 9, 1993, p. 227.

⁴⁰ Pallarés Jiménez: “Aportación documental...” 5ª parte, *Nassarre*, 9, 1993, p. 227-310, doc. 47. El cuadro de Juanés está reproducido en Cristina Bordas *et al*: *La Guitarra Española - The Spanish Guitar*. Madrid Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, p. 31.

⁴¹ Pallarés Jiménez: “Aportación documental...” 2ª parte, *Nassarre*, 7, 1991, pp. 171-212, doc. 21; 4ª parte, *Nassarre*, 8, 1997, pp. 171-244, doc. 110. En el segundo documento le citan únicamente como “sonador”.

⁴² Pallarés Jiménez: “Aportación documental...” 3ª parte, *Nassarre*, 8, 1992, pp. 213-74, doc. 75.

⁴³ Pallarés Jiménez: “Aportación documental...” 5ª parte, *Nassarre*, 9, 1993, pp. 227-310, doc. 105.

ambiente musical de la ciudad, el hijo de éste, del mismo nombre y profesión que su padre, arrienda una casa suya en 1488 al “tañedor de laúd” Rodrigo Castillo que reaparece posteriormente en 1500 denominado “escudero” y “tañedor de vihuela”⁴⁴. En este caso, sería interesante saber si el cambio de laudista a vihuelista reflejaba un verdadero cambio de instrumento, un rechazo consciente de lo árabe, o una flexibilidad en el uso de los nombres de los instrumentos. Entre otros vihuelistas profesionales que aparecen en los legajos protocolarios en años posteriores figuran Marco de Añón en 1499⁴⁵, e Íñigo de Ejea en numerosas ocasiones hasta 1520. Se sabe que este último vihuelista también desempeñaba una actividad docente a través de un pago del arzobispo de Zaragoza en 1514 por haber enseñado durante quince meses a un joven noble, don Guillén de So y de Castro, Vizconde de Enol⁴⁶. Del último tercio del s. XV también se han rescatado los nombres de varios otros laudistas zaragozanos, entre ellos Juan y Alfonso de Gracia, Gabriel Heredia y Juan de Bercedo, también nombrado como zurrador⁴⁷.

Otro grupo destacado en el ambiente urbano de Zaragoza son los oracioneros, ciegos que cantaban o recitaban oraciones y tocaban vihuelas de arco y rabeles. Las noticias que tenemos son unos contratos de aprendizaje que especifican poco en cuanto a su actividad profesional. Ignoramos si tocaban en las calles u otros lugares públicos, o si participaban en actos privados en casas particulares en celebraciones familiares como bautizos, matrimonios y funerales. Nos extrañaría que su repertorio consistiera exclusivamente en oraciones y no incluyera romances u otros tipos de canciones populares, que les vinculara no solamente con la tradición española de músicos ciegos, sino también con lo que Tinctoris describe como el uso de “la vihuela de arco... para la recitación de historias en muchas partes del mundo”⁴⁸. Los oracioneros podrían ser los equivalentes españoles a los músicos italianos del mismo periodo, como el “Magister Franciscus... florentinus” contratado en Perugia en 1469 por los priores

⁴⁴ Pallarés Jiménez: “Aportación documental...” 3ª parte, *Nassarre*, 8, 1992, pp. 213-74, docs. 69 y 139.

⁴⁵ Pallarés Jiménez: “Aportación documental...” 2ª parte, *Nassarre*, 7, 1991, pp. 171-212, doc. 95.

⁴⁶ Calahorra: La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII, pp. 326-7.

⁴⁷ Pallarés Jiménez: “Aportación documental...” 2ª parte, *Nassarre*, 7, 1991, pp. 171-212, doc. 11; 3ª parte, *Nassarre*, 8, 1992, pp. 213-74, docs 4, 7 y 19; 4ª parte, *Nassarre*, 8, 1992, pp. 171-244, docs. 8, 15, 21, 23, 24 y 59; 5ª parte, *Nassarre*, 9, 1993, pp. 227-310, docs. 27-29, 31, 38-39, 44, 70-71, y 89.

⁴⁸ “Viola vero cum arculo... etiam ad historiarum recitationem in plerisque partibus orbis assumitur,” citado en Baines, “Fifteenth-century instruments...” p. 24.

de la ciudad para cantar “historias antiguas y modernas... en los festivos mandados por la iglesia para el pasatiempo de los nobles ciudadanos de Perugia y otros dispuestos a escuchar” acompañados con su “viola seu guitarra”⁴⁹.

Todos los contratos de aprendizaje de oracioneros se expresan en lenguaje muy parecido, aunque el periodo de noviciado varía de entre tres y seis años y medio⁵⁰. En el más antiguo que se conserva (1462), el aprendiz Juan Pérez de Guérnica obliga a su maestro Juan de Vitoria que “me demostrades tantas oraciones como yo pore aprender... e sonar e tocar vihuela d’arquo e raben...” durante el espacio de cinco años. Por su parte, el maestro se compromete “a la fin del dito tiempo dar vos una vihuela de dos florines d’oro en oro...”⁵¹. Un contrato de 1527 destaca que el aprendiz, Jerónimo López, tiene “menos de catorze años” y que su padre era zapatero.

Técnica instrumental

En todo cuanto se refiere a la dimensión musical de las vihuelas del siglo XV, abundan más preguntas que respuestas. Ya que la música que se toca en cualquier instrumento está condicionada por la mecánica del instrumento y la técnica del instrumentista, debemos considerar algunos de estos aspectos antes de abordar las cuestiones aún más extensas de su repertorio. Uno de los factores fundamentales que define las posibilidades musicales del instrumento es su afinación, pero no sabemos con certeza cómo se afinaban las vihuelas del s. XV, aunque no sería de extrañar que utilizaran una afinación parecida a la del s. XVI basada en cuartas. Tradiciones de este tipo suelen mantenerse relativamente estables. Tampoco descartaríamos la posibilidad del uso de afinaciones como la que ofrece Alonso Mudarra para su guitarra denominada “al temple viejo” que emplea el intervalo de una quinta entre las dos cuerdas inferiores. Esta afinación permitiría el uso de las dos cuerdas inferiores como bordones, muy apropiado para los instrumentos de arco de puente plano y vihuelas pulsadas con una púa.

Musicalmente, lo más sugestivo de las vihuelas de arco representadas en fuentes iconográficas es el número elevado de instrumentos con puente plano. El diseño en sí no solo limita sino que prohíbe su participación en la interpretación de música polifónica. Más bien sus posibilidades interpretativas se reducen a: 1) tocar con bordones constantes como las zanfonas y

⁴⁹ Adamo Rossi: “Memorie de Musica Civile in Perugia nel seculi XIV & XV”, *Giornale di Erudizione Artistica*, 3, 1874, p. 139, citado en John Ward: “The ‘Vihuela de mano’ and its Music, 1536-1576”, tesis, New York University, 1953, p. 60.

⁵⁰ Pallarés Jiménez: “Aportación documental...” 5ª parte, *Nassarre*, 9, 1993, pp. 171-212, docs. 20 y 78.

⁵¹ Pallarés Jiménez: “Aportación documental...” 5ª parte, *Nassarre*, 9, 1993, pp. 171-212, doc. 7.

gaitas, o conforme a prácticas parecidas a las de la tradición árabe; 2) tañer acompañamientos en acordes; 3) alternar notas individuales en la primera con arrastres en todas las cuerdas siempre y cuando la construcción del instrumento lo permitiese. Son las vihuelas de pronunciadas cinturas apuntadas las que más se prestan a esta última manera de ejecución pero lo que está claro es que instrumentos con este tipo de puente no sirven para el repertorio polifónico que asociamos con la corte real, y hemos notado la coincidencia entre la presencia de vihuelistas en la plantilla musical de la casa de Isabel la Católica y el momento en que se perfeccionan las vihuelas de arco con puentes curvados. Por consiguiente, no sería imposible que las vihuelas de cinturas apuntadas que en la iconografía se tañen con la mano se deba al deseo de tocar voces polifónicas en un instrumento de arco concebido para otra función musical, o si la variedad de usos que hemos propuesto deviene de este uso. Por otra parte, parece extraña en sí la construcción de instrumentos de cinturas apuntadas con puentes planos ya que el motivo para esta forma más complicada de construcción debería ser para permitir un mayor movimiento del arco para tocar las cuerdas individuales del instrumento.

Son escasas en la iconografía del periodo isabelino las vihuelas tocadas con púa en comparación con las que se pulsan con los dedos. La técnica de la púa no favorece a la interpretación de polifonía, sino que más bien sirve para melodías individuales y otros estilos. La técnica de la púa limita al instrumentista a pulsar una cuerda a la vez, cuando no múltiples cuerdas contiguas, aunque la púa también permite mover la mano derecha rápidamente para alternar entre cuerdas altas y bajas y crear texturas que comprenden melodía y acompañamiento juntos. El cambio hacia el uso de la mano en vez de la púa ya hemos notado en una referencia de 1459 respecto a la guitarra. Sabemos a través de Tinctoris, invocando el caso del laudista alemán Johannes Orbus, músico del duque Carlos de Borgoña, que ya por 1480 había laudistas que tocaban música solista hasta a cuatro voces, pero no debemos suponer necesariamente que lo mismo se aplicara a la vihuela de aquel entonces⁵². Recordemos la comparación que hace el italiano Paolo Cortese en 1510 en su libro *De cardinalatu* del sonido del laúd y la *hispana lyra*, instrumento que critica por su “igual y suave dulzura”⁵³. Quizás la inferencia de este comentario sumado a la otra evidencia indicaría que

⁵² “Alii (quod multo difficilium est) soli: cantus non modo duarum partium: verum etiam trium et quatuor: artificiosissime promunt. Ut Orbus ille germanus: ac Henricus Carolo Burgundionum duci fortissimo nuper serviens.” citado en Baines: “Fifteenth-century instruments...” p. 24.

⁵³ Paolo Cortese: *De cardinalatu libri tres*, Castel Cortesiano, 1510, citado en Nino Pirrotta: “Music and Cultural Tendencies in Fifteenth-Century Italy”, *Journal of the American Musicological Society*, 19, 1966, p. 150.

la vihuela de mano todavía no hubiese logrado la perfección de construcción y sonido para suplantar al laúd. Si fuera así, nos obligaría a ajustar nuestra predisposición a imaginar una relación directa entre la música de vihuela del s. XVI y la que se tocaba en las vihuelas pulsadas del s. XV. El conjunto de los datos documentales e iconográficos quizás infiere que sería únicamente al independizarse la vihuela de mano del instrumento multiuso alrededor de 1500 cuando se convertiría en el heredero de la tradición musical de los laudistas y guitarristas del s. XV⁵⁴. Es un argumento parecido a el que hemos propuesto en cuanto a las vihuelas de arco y en ambos casos pensamos que la música que se tañía en los instrumentos del s. XV debía ser más sencilla, o de un estilo diferente al de la polifonía culta que tradicionalmente se ha supuesto.

Hay otros factores físicos de las vihuelas polifacéticas que no son evidentes en la iconografía, como la tensión de las cuerdas, que condicionan sus posibilidades técnicas y musicales. En el caso de las vihuelas polifacéticas hay una contradicción fundamental entre las mejores tensiones de cuerda para los distintos usos. Generalmente, los instrumentos frotados suelen tener cuerdas de mayor tensión que los pulsados, pero instrumentos con puente plano –la mayor proporción de los ejemplos iconográficos– no suelen aguantar tanta tensión como los que tienen las cuerdas atadas a su extremo, sin o con un cordal. Esta proporción alta de puentes fijos es una indicación de una tensión relativamente floja que favorece la pulsación con la mano o púa, y facilita el intercambio con el arco. Pero para un instrumento fundamentalmente frotado este arreglo es poco satisfactorio ya que cuerdas de baja tensión son un impedimento para conseguir el volumen máximo del instrumento, y su poca resistencia a la presión del arco suele interferir con la afinación. No obstante, este problema desaparece en gran medida cuando el arco frota todas las cuerdas simultáneamente, como tenía que ser el caso en las vihuelas de puente plano. Si nos fiamos de la iconografía y aceptamos que a veces realmente tocaban vihuelas de dobles órdenes de cuerdas con el arco, esto no solamente apoyaría lo sobredicho sino que también nos obligaría a pensar nuevamente en los estilos musicales empleados en estos instrumentos.

⁵⁴ En *De usu et inventione* Tinctoris informa, que había escuchado la guitarra en Cataluña tocada principalmente por mujeres para acompañar a canciones amatorias, pero lo consideraba un instrumento ya anticuado: “Ghiterre autem usus: propter tenuem ejus sonum: rarissimus est. Ad eamque multo sepius Catalanas mulieres carmina quaedam amatoria audivi concinere: quam viros quicquam ea personare”. Citado en Baines: “Fifteenth-century instruments...” p. 25.

Repertorio

La mayoría de la música que se tocaba en las vihuelas de la época de Isabel la Católica es desconocida e irrecuperable. Sin embargo, creemos que debe ser posible delimitar algunas dimensiones de las prácticas musicales asociadas con el instrumento. Podría servir a nuestros propósitos distinguir entre el repertorio que sobrevive en notación, el que conocemos únicamente por descripciones, y la música que no podemos más que intuir. También hay que tener en cuenta los ámbitos sociales en los que florecía la vihuela e intentar relacionarlas con su contexto. En este proceso, la polifonía cortesana por la que se suele definir la época musicalmente es solamente uno de los varios marcos socio-musicales que pueden ofrecer respuestas. El mayor obstáculo es la falta de evidencia directa y tenemos que adoptar un método deductivo para intentar relacionar lo conocido con lo desconocido. Como la música de generaciones posteriores inevitablemente guarda elementos tradicionales de su propio pasado, se ofrece como una posible vía de investigación.

En el ambiente cortesano en el que prevalece la polifonía culta, la situación de la vihuela de arco independizada de la de mano es fácil de entender y su presencia es bien documentada. La presencia de varios vihuelistas en la plantilla musical de la corte supone el uso del instrumento en conjuntos, puramente de vihuelas solas o con voces y otros instrumentos. La presencia de obras glosadas en colecciones como el *Cancionero de Segovia* también supone la existencia ya en esta época de una práctica sofisticada de glosar e improvisar parecida a la que revela el tratado de Diego Ortiz a mediados del s. XVI. Hay otras preguntas en cuanto a estas vihuelas recién insertadas en las actividades musicales cortesanas no podemos contestar, sobre todo respecto a todas las posibles implicaciones que supone la adopción en este ambiente de un instrumento con fuertes vínculos populares. El elemento popular en muchas obras de colecciones como el *Cancionero de Palacio* es sugestivo, pero no sabemos qué otros tipos de música profana se tocaba en la corte y si tenía relación con otros estilos que existían en otros ambientes, sobre todo a los que elude Tinctoris, o la música tocada en sus vihuelas de arco por los ciegos oracioneros en sectores más populares de la sociedad.

De forma parecida, debió de ser solamente después de independizarse la vihuela de mano cuando se encontrase en condiciones de asumir el papel tradicional del laúd para tocar música solista, para participar en conjuntos, o para acompañar la voz. El desafío es el de identificar los estilos musicales que anticipan el repertorio editado en el s. XVI, música que se caracteriza por su absorción de la técnica y estética de la polifonía vocal. Por un

lado hay que intentar definir la práctica de improvisadores anteriores a Luis Milán cuyo repertorio se basaba en un estilo mucho más diverso que el puramente polifónico, pero sabiendo que existían, por lo menos fuera de España, laúdistas que ya debían su fama a su habilidad de tocar música de hasta cuatro voces. Bien en laúdes o vihuelas, los instrumentistas españoles del ámbito cortesano debían tener un repertorio que incluía no solo música libremente compuesta o improvisada y piezas basadas en melodías o fórmulas preexistentes, sino también música derivada del repertorio polifónico. Evidencia para el uso de fórmulas preexistentes las encontramos en el empleo de la pavana-folia por Alonso Mudarra en su *Fantasia que contrahaze la harpa* que rinde homenaje al renombrado arpista italiano Ludovico, músico del rey Fernando de Nápoles a principios del s. XVI⁵⁵. Por otra parte, el fragmento español de música en cifras conservado en Londres y probablemente de los primeros años del s. XVI da fe del empleo de *cantus firmi* melódicos en este periodo⁵⁶, y danzas como las denominadas *Calata ala spagnola* en el libro de laúd de Dalza basadas sobre una combinación de bordones y esquemas armónicos, junto con su arreglo instrumental de la canción *Caldibi castigliano* en la misma colección, sirven para iluminar otros aspectos de lo que suponemos ser prácticas de la época isabelina⁵⁷.

El uso de vihuelas pulsadas en conjuntos es otra laguna en nuestro conocimiento. Es difícil precisar hasta qué fechas perduró en España la práctica de dúos de laúdes —o de laúd y guitarra— de la que abundan referencias de la primera mitad del s. XV⁵⁸. Tampoco sabemos hasta qué punto podemos extrapolar a base de información procedente de otras partes de Europa aunque figuren músicos españoles entre los tañedores⁵⁹. Sin embargo, no debe ser puramente casual que el momento en que la vihuela de mano parece destituir al laúd de su papel tradicional sea precisamente en el que el término “guitarra” empieza a ser usado para designar la vihuela pequeña de cuatro órdenes que, según Pepe Rey, reemplaza al laúd pequeño que desde la edad media se conocía como guitarra⁶⁰. Quizás las mejores indicaciones

⁵⁵ Sobre la relación de esta obra a la tradición de ministriles improvisadores, véase John Griffiths: “La ‘Fantasia que contrahaze la harpa’ de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico”, *Revista de Musicología*, 9, 1986, pp. 29-40; para más precisiones biográficas, véase Egberto Bermúdez: “Sobre la identidad de Ludovico”, *Nassarre*, 10, 1994, pp. 9-16.

⁵⁶ Véase Antonio Corona-Alcalde: “The earliest vihuela tablature: a recent discovery”, *Early Music*, 20 1992, pp. 594-600.

⁵⁷ Joan Ambrosio Dalza: *Intabulatura de Lauto*, Venecia, Petrucci, 1508, fols. 2, 47v-50v.

⁵⁸ Véase Maricarmen Gómez: “Some precursors of the Spanish lute school”, *Early Music*, 20, 1992, pp. 583-93.

⁵⁹ Sobre la difusión de estos grupos, véase Keith Polk: *German instrumental music of the late Middle Ages: players, patrons, and performance practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

⁶⁰ Juan José Rey y Antonio Navarro: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, citola y laúdes españoles*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 42-46.

del estilo musical de los dúos de laúd y guitarra –o vihuela y guitarra en la nueva práctica– son las piezas para dos laúdes que figuran en los libros editados en Italia por Petrucci de Spinacino y Dalza⁶¹. Entre ellas figuran no solamente arreglos de polifonía con triples glosados parecidos a los que se encuentran en el Cancionero de Segovia, sino también piezas como la famosa *Saltarello e Piva* de Dalza que se desenvuelven sobre un ostinato de un solo acorde, una práctica cuya existencia en España señala la *Música para discantar sobre un punto* para dos vihuelas de Enríquez de Valderrábano⁶². El bordón empleado en estas piezas debe reflejar la pervivencia de un estilo anticuado si no popular imitado de vez en cuando en ambientes cortesanos, y plenamente asociable con los instrumentos como las vihuelas polifacéticas del s. XV con sus puentes planos o las vihuelas tañidas con púa.

Uno de los papeles más importantes de la vihuela de mano era el de acompañar a la voz en canciones líricas y narrativas. Las referencias que poseemos nos harían pensar que ésta fue otra de las funciones que la vihuela heredó del laúd. Igual que se utilizaba la vihuela de arco para cantar historias, como señala Tinctoris, se usó el laúd de la misma manera hasta mediados del siglo, por lo menos. Entre las más conocidas referencias está el testimonio poco antes de 1440 de Pero Tafurs que informa de que Juan Alfonso de Sevilla “cantava romances castellanos en un laúd” en la corte del Emperador Juan VIII Paleólogo en Constantinopla⁶³. Esta forma de cantar debía comprender el recitado musical de poesía memorizada con acompañamiento improvisado o también memorizado, una práctica oral que prescindía de escritura musical. Ya hacia finales del reinado de Isabel la Católica, Fernando de Rojas indica en un pasaje de *La Celestina* (1499) el poder afectivo de cantar a la vihuela:

el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela é tañe tantas canciones é tan lastimeras, que no creo que fueran otras las que compuso aquel emperador é gran músico Adriano, de la partida del ánima, por sufrir sin desmayo la ya vezina muerte. Que aunque yo sé poco de música, parece que faxe aquella vihuela fablar⁶⁴.

Citas de esta índole cuadran con otras referencias, el ya mencionado caso de Garci Sánchez de Badajoz, por ejemplo, y confirman claramente que por estas fechas la vihuela estaba reemplazando al laúd como instrumento de acompañamiento.

⁶¹ Dalza, *op. cit.* y Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto Libro primo*, Venecia, Petrucci, 1507.

⁶² Enríquez de Valderrábano: *Libro de Musica de Vihuela intitulado Silva de sirenas*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547, fol. 103v.

⁶³ Pero Tafur: *Andanças é Viajes de Pero Tafur por diversas partes del Mundo avidos (1435-1439)*, Colección de libros españoles raros o curiosos, 8, Madrid, Miguel Ginesta, 1874, p. 139.

⁶⁴ Fernando de Rojas: *La Celestina*, ed. J. Cejador, Madrid, Castalia, 1913, p. 187.

Otras posibles muestras del sonido de las canciones acompañadas del s. XV se esconden en la polifonía cortesana de los mismos años y en las canciones publicadas en los libros de vihuela del s. XVI. La inspiración popular del repertorio del Cancionero de Palacio es uno de los posibles nexos con la tradición oral, sobre todo las canciones basadas en fórmulas melódico-armónicas asociadas con romances, las mismas en que se fundamentan las diferencias instrumentales del s. XVI. El hecho de que casi una veintena de villancicos y romances del cancionero isabelino se basen en la forma primitiva de la folía, la *Pavana*, indicaría que ésta podría haber figurado entre las fórmulas empleadas para musicar poesía extemporáneamente durante la época, junto con otras como *Guárdame las vacas* y *Conde Claros*⁶⁵. Por sus nombres, estas últimas declaran su conexión con el romance e, implícitamente, su nexo con una tradición musical oral. Es también probable que las diversas texturas utilizadas en las diferencias instrumentales nazcan de los recursos utilizados en los acompañamientos improvisados en función de su desarrollo narrativo. No lo podemos constatar definitivamente aunque tampoco nos extrañaría que estas fórmulas figurasen entre las melodías utilizadas en el ambiente urbano por los oracioneros zaragozanos y otros ciegos cantantes de romances. Evidencia de este tipo de uso de la vihuela se encuentra en los pliegos de cordel del s. XVI, textos que se cantan “al tono de...”⁶⁶. Por otra parte, tampoco debemos descartar las posibles conexiones entre prácticas italianas y españolas, notablemente la de la canción improvisada al laúd. Entre los destacados intérpretes de este género sobresale en Nápoles durante el periodo de dominio aragonés el catalán Benedetto Gareth, llamado “Il Chariteo”. Su renombre como improvisador y cantante le identifica con Pietrobono y otros italianos que lograron gran estima por sus canciones improvisadas y sus dones como instrumentistas⁶⁷.

Sin precedentes en la tradición escrita, las canciones de la primera generación de vihuelistas del s. XVI debieron haberse inspirado hasta cierto punto en esta misma música de transmisión oral y fácilmente podrían haber incorporado elementos procedentes de ellas. De esta práctica en el ambiente cortesano, podemos recurrir a las descripciones que proporciona Luis Milán en

⁶⁵ Véase Ward: “The vihuela de mano...” pp. 300-324.

⁶⁶ De pliegos de este tipo fechados a principios del s. XVI, véase el anónimo ejemplo probablemente editado por Jacobo Cromberger en Sevilla entre 1511 y 1515 que contiene unas “Coplas fechas por rodrigo d’reynosa a vnas serranas al tono del bayle del villano” reproducido en María Cruz de la Enterría: *Pliegos poéticos españoles en bibliotecas de Portugal*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1982, vol. 2, pliego V.

⁶⁷ Sobre laudistas cantantes italianos, véase el capítulo 4 dedicado a “Improvvisatori and their Relationship to Sixteenth-Century Music” de James Haar: *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 76-99; y F. A. Gallo: *Musica nel castello: Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XII al XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1992.

El Cortesano (1561) de varias ocasiones en la corte valenciana de Fernando V y Germaine de Foix en que las damas le piden entretenerles con sus romances y canciones. A base de esta información, Gasser calcula que la interpretación de un romance del tipo que Milán incluye en *El Maestro* duraría hasta una hora⁶⁸. En otro intento de relacionar la música de vihuelistas como Milán y Mudarra con tradiciones anteriores, hemos detectado en algunas de sus canciones la presencia de elementos de las mismas fórmulas melódicas-armónicas que acabamos de mencionar⁶⁹. También muestran evidencia de otras posibles prácticas procedentes de tradiciones orales como el uso de sencillas fórmulas de recitado, quizás parecidas en su empleo a los tonos salmódicos u otras prácticas litúrgicas, mientras las canciones de Mudarra sobre textos clásicos muestran posibles lazos con la práctica de cantar en latín a melodías improvisadas, quizás siguiendo un modelo de canto órfico asociable con la de humanistas italianos como Marsilio Ficino⁷⁰.

Hay todavía mucha tierra incógnita que separa estas músicas que acabamos de conjeturar y la música que se tocaba en las vihuelas isabelinas, especialmente antes de su separación en modelos distintos. Los diversos testimonios documentales insinúan una pluralidad de estilos y lenguajes musicales más extensa que lo generalmente se contempla. A lado del repertorio cortesano polifónico basado en contrapunto y armonía construida de progresiones de consonancias, seguramente coexistían otros estilos, y tal vez podríamos inferir un otro polo fundamentado en el sonido constante de bordones frotados y pulsados. La procedencia de la documentación pone de manifiesto que la vihuela ya en tiempos de Isabel la Católica no pertenecía exclusivamente al ámbito cortesano, pero todavía no nos permite discernir hasta qué punto estos opuestos musicales pueden connotar o coincidir con los distintos ambientes sociales donde las vihuelas se cultivaban y se desarrollaban. Con un horizonte más ancho, nuestro propósito ha sido de acercar la iconografía principalmente simbólica y religiosa de las vihuelas isabelinas al mundo real. En el proceso hemos tenido que contemplar

⁶⁸ Véase Luis Gasser: *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*, Bloomington: Indiana University Press, 1996.

⁶⁹ John Griffiths: "Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada", *Edad de Oro*, 22, 2003, pp. 7-28. El conocido romance *Triste estaba el rey David* de Mudarra, por ejemplo, refleja su conexión por el empleo del mismo vocabulario armónico que *Guárdame las vacas*. Más interesante aún es el empleo de la misma fórmula en el primer verso de la versión de Luis Milán del soneto *O gelosia d'amanti*, posible indicación del uso de música conocida para dar comienzo a una canción improvisada, el mismo procedimiento que emplea en sus fantasías para vihuela.

⁷⁰ Sobre el uso de la melodía improvisada para cantar en latín en España, véase Tess Knighton: "La música en la casa y capilla del príncipe Felipe (1543-56): modelos y contextos", en L. Robledo *et al*: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid, Alpuerto, 2000, p. 64; y Luis Robledo, "La música en el pensamiento humanista español", *Revista de Musicología*, 21, 1998, p. 406.

e intentar perfilar aspectos mayoritariamente inexplorados de la realidad musical de la época. Volviendo a la iconografía a la luz de nuestro repaso documental, las indicaciones no son precisamente lo que pretendíamos al principio, ni corresponden con lo que se ha venido pensando hasta ahora. Las vihuelas mismas, al estudiarlas con más detalle no muestran lo que se suponía o se asumía respecto a la música tocada en ellas. Sin lugar a duda, no lo debemos considerar ni una dicotomía ni una contradicción, sino simplemente atribuirlo a la falta de estudios que han intentado relacionar lo pictórico con lo documental. Este enfoque a su vez nos permite interpretar lo físico y organológico de las representaciones dentro de su contexto real y vincular las imágenes con los pocos indicios que tenemos de las tradiciones orales cortesanas y urbanas que coexistían con la conocida música de los cancioneros por la que generalmente se entiende la música de la época.