

Hidalgo, mercader, sacerdote o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana

JOHN GRIFFITHS

El presente artículo tiene su origen en la ponencia ofrecida el 31 de agosto de 2008, 'Día de la Vihuela', en el Festival de Música Antigua de Utrecht (Holanda)

El texto ha sido revisado y ampliado por el autor en marzo de 2009.

Sin duda, ha sido maravilloso presenciar esta edición del Festival de Música Antigua de Utrecht de 2008 dedicada a la música española. No me refiero solamente al éxito que ha tenido la música antigua española en los últimos años, sino también a la centralización de un repertorio que la historia universal de la música siempre ha relegado a la periferia. Más que un éxito, el festival ha sido una ocasión singular para un feliz encuentro de músicos, investigadores, constructores y otros especialistas musicales, y también para los miles de aficionados aquí presentes, para escuchar, discutir y celebrar la música antigua española en todos sus colores. Participar ha sido un gran placer.

Mi presencia en este foro es para hablar sobre el papel de la vihuela en la sociedad española del siglo XVI. No es exactamente una tarea fácil, ya que la vihuela todavía no tiene una historia escrita. Lo que podríamos considerar su historia comprende una serie de estudios fragmentarios, incompletos, y hasta cierto punto desconectados. Lo que reemplaza es una historia que seguimos inventando sobre la marcha, basándonos en el ensamblaje de elementos conservados sin rigor y coherencia. Esta historia es como un rompecabezas del cual se han conservado unas cuantas piezas, apenas suficientes para perfilar una realidad coherente y equilibrada. Lo que hacemos los que nos dedicamos a este campo es intentar rescatar más piezas y hacerlas encajar con lo que ya tenemos. A pesar de las muchas lagunas en nuestro conocimiento, la situación de la vihuela y su papel en la sociedad del siglo XVI empieza a definirse cada vez más.

En ocasiones como la presente, siempre hago hincapié en el cambio en nuestra percepción de la vihuela que ha ocurrido en los últimos años. La ampliación de su historia social ha hecho cambiar la imagen de la vihuela noble y exclusivamente cortesana por un instrumento que pertenecía tanto a la vida urbana como a la de la corte. Ha sido consecuencia del descubrimiento de muchas más piezas del rompecabezas y, por consiguiente, de la ampliación de nuestros horizontes. Para cuantificar esta afirmación, recordemos que hace cincuenta años solamente sabíamos los nombres de unos cuarenta vihuelistas antiguos: los siete autores de los libros impresos para el instrumento y algunos más, pero principalmente con vínculos nobles o cortesanos. En cambio, en mis propias bases de datos tengo información sobre más de ciento ochenta nombres de tañedores o individuos que poseían vihuelas, aunque esta cifra aún no representa más que la punta del iceberg. Los contratos que poseemos sobre la impresión de libros de vihuela, como los de Fuenllana y Daza, indican tiradas de más de mil ejemplares, cifras realmente altas en función de la población española de la época, más aún de las ciudades donde se imprimieron¹. Las estadísticas muestran que las vihuelas y

guitarras estaban muy asimiladas en la sociedad urbana de la época en todas sus capas. Aunque se tocase en las cortes, no era el único lugar, y una visión moderna y actualizada de la vihuela tiene que situarla en este contexto más heterogéneo. Si el número de vihuelistas o personas vinculadas con la vihuela va en aumento, es poco comparado con los violeros que las construían. Sabemos al menos los nombres de más de ciento setenta violeros españoles activos en el siglo XVI². Suponiendo que el término se refiera a constructores y no tañedores, unas operaciones aritméticas sencillas nos revelan la enorme producción de instrumentos de cuerda en España en este siglo. Para mantener las cifras en su contexto, también hay que reconocer que los violeros se dedicaban a la construcción de todo tipo de instrumentos de cuerda: vihuelas de mano, guitarras, vihuelas de arco, arpas y todos los instrumentos de tecla menos los órganos³. Si suponemos que estos 170 violeros representan entre la cuarta y la décima parte de los violeros que había en el siglo XVI —dado que es probable que existieran muchos más violeros de los que tenemos documentados— la cifra estaría entre 700 y 1.750 violeros en España a lo largo del siglo. Limitándonos a las cifras más conservadoras, con setecientos violeros construyendo un promedio de doce instrumentos al año durante una vida laboral de veinte años —muy inferior a las normas de hoy—, daría un total de casi 170.000 instrumentos. Si la mitad de ellos eran vihuelas de mano, se trata de una producción de 85.000 vihuelas durante el siglo XVI, y esta cifra podría haberse extendido a casi un cuarto de millón. Son cifras sorprendentes, sobre todo comparadas con la casi total desaparición de los ejemplares, lo que reclama la necesidad de explorar la presencia del instrumento en diversas capas de la sociedad española.

La vihuela en la corte

A la hora de hablar de la vihuela cortesana es difícil ser preciso. En la esfera real, los vihuelistas profesionales se encuentran más a menudo como asalariados de la casa de la reina y no dependiendo directamente del monarca. Así comenzó Miguel de Fuenllana, quien fue empleado al servicio de Isabel de Valois, tercera mujer de Felipe II. Así mismo, instrumentos de cámara como laúdes y vihuelas aparecen más frecuentemente en los inventarios de bienes de las reinas y princesas que de sus homólogos masculinos. En vez de reflejar los lugares donde se practicaba la música en la corte, la documentación podría ser el resultado de la organización administrativa de las casas reales, y las nóminas donde figuraban los nombres de los músicos⁴. Dejando esta cuestión a un lado, parece que la vihuela estaba presente en la corte tanto en manos de profesionales como de cortesanos. Su



música se escuchaba tanto en situaciones imprevistas como en ocasiones formales, y su uso era tanto para acompañar el canto como para la música solista.

Para los que aspiraban a ser caballeros, según el modelo de *El Cortesano* de Castiglione, la vihuela era una herramienta que les permitía lucir su finura. Es la imagen de sí mismo que nos ofrece Luis Milán en su libro homónimo de 1561, o la que intuimos del poeta y filósofo boloñés Giovanni Philoteo Achillini (1466-1538) en el grabado de Marcantonio Raimondi de ca. 1510. Vihuelistas cortesanos de esta índole contrastan marcadamente con los instrumentistas profesionales empleados en la corte y en las casas de la alta nobleza, aunque realmente se sabe muy poco del día a día de su empleo, bien sea en sus actividades formales como informales. Aparte de sus responsabilidades de tocar en los espacios públicos de su ambiente profesional, acompañando el *manjar* o el *danzar*, se sabe que laudistas en otras partes de Europa también amenizaban las cámaras privadas de sus señores, a veces convirtiéndose en sus confidentes y en algunas ocasiones inducidos a ser los espías de sus enemigos. No hay razón para pensar que no ocurría lo mismo en España aunque hasta el momento no se ha descubierto ningún caso concreto.



Fig. 1. Marcantonio Raimondi: *Giovanni Philoteo Achillini* (1466-1538), grabado (ca. 1510), basado en una pintura de Francesco Francia.

La nobleza emulaba las modas y costumbres de la corte real, pero la actividad musical de este estamento de la sociedad española sigue en la penumbra de nuestros conocimientos⁵. Todavía no se sabe cuanta música se escuchaba

en las casas nobles y hasta qué punto se puede generalizar en base a lo poco conocido. Algunas casas nobles aparentemente tenían músicos a su servicio y otras no. Algunas casas nobles parecen haber concentrado sus energías en asuntos militares, en preferencia a las artes. No es muy diferente a la situación actual: a unos nos gusta el arte, mientras otros prefieren el deporte y algunos comparten ambos gustos. Entre los casos clásicos podemos citar a Juan del Encina en la casa del duque de Alba al principio del siglo, o el caso de los duques del Infantado en Guadalajara, en cuya casa se crió Alonso Mudarra. En sus últimas investigaciones sobre la vida musical en Sevilla, Juan Ruiz ha descubierto una amplia documentación sobre la música en la casa de los duques de Medina Sidonia⁶. Evidentemente, los duques incluso mandaron construir instrumentos para su casa o para sus músicos. Es la explicación más probable de la descripción de una guitarra (¿o vihuela?) en el inventario de Francisco Rodríguez de Morales, probablemente un músico profesional que murió en Valladolid en 1569:

una guitarra muy buena toda de ébano y la tapa con un lazo hondo y unas piñas doradas y un escudo entre las clavijas con las armas del duque de Medina Sidonia de oro en una funda negra con su clavezón dorado...⁷

Por otra parte, estudios sobre las bibliotecas de otras casas nobles muestran una ausencia total de música, o la presencia de muy poca, aunque sospecho que los inventarios de bibliotecas no son necesariamente los documentos que mejor revelan la verdadera situación de la música en estas casas⁸. La ausencia total de música, por ejemplo, en un inventario de la biblioteca de los duques de Medinaceli, fechado a finales del siglo XVII, parece estar en desacuerdo con otras fuentes, y con lo que se sabe de manuscritos como el famoso *Cancionero de Medinaceli* que ha pertenecido a la misma familia desde el siglo XVI⁹.

En otros casos, inventarios *post-mortem* revelan la presencia de música en casas nobles, algunas veces proporcionando información de gran interés. El inventario realizado en diciembre de 1572 al fallecer el 5º conde de Ribadavia, Luis Sarmiento de Castro contiene

Item. cuarenta y siete piezas de música de diferentes órdenes / Item. setenta y siete libros de música en lengua española, francesa e italiana / Item. Un clavecinvano que es instrumento de música.¹⁰

Aunque estas tres líneas de inventario no dan grandes detalles, son suficientes para entender que existía un cierto ambiente musical en la casa, que el conde poseía una colección de música impresa (los libros) y manuscrita (las piezas), y que incluía por lo menos música profana en castellano, francés e italiano, probablemente villancicos, *chansons* y madrigales que correspondían si no a los gustos personales del conde, por lo menos a los de otros miembros de su familia inmediata. El conde residía en Valladolid en la plaza de san Pablo, uno de los barrios más prestigiosos de la ciudad, en el espléndido palacio donde nació Felipe II en 1527, el palacio de Pimentel. En la misma plaza, diagonalmente opuesto, está la actual Capitanía General, originalmente el palacio del secretario de Carlos I, Francisco de los Cobos, hasta su muerte en 1547 el probable mecenas de Luis de Narváez. Entre ambos palacios existían relaciones estrechas,



Fig 2. Palacio de Pimentel, Valladolid

ya que la mujer de Francisco de los Cobos, María de Mendoza y Sarmiento, condesa de Ribadavia, era tía de Luis Sarmiento de Castro. La relación entre ambas casas se hizo aun más estrecha con el matrimonio de sus hijos, Diego de los Cobos y Leonor Sarmiento de Castro.

Otras referencias musicales se encuentran en el inventario realizado en Zaragoza de los bienes de Diego de los Cobos al fallecer en 1576, solamente cuatro años después de su suegro. Algo más detallado, el inventario da una lista de quince instrumentos, en su mayoría vihuelas, laúdes y guitarras, y una veintena de libros de música. Incluye dos vihuelas «grandes» y una «de ébano con sus costillas». Incluye tres laúdes descritos como «viejos», lo cual probablemente se refiere al estado decadente y no utilizable en que se encontraban. De las tres guitarras, dos eran de ébano, una «labrada de taracea» y la otra «con costillas», y una tercera, «toda blanca, labrada de taracea la tapa». Estos instrumentos se guardaban uno en una funda de paño colorado y los demás en cajas de cuero o de madera¹¹. La colección también incluye cuatro violones y un violín, todos en un arca.

El inventario de otro noble vallisoletano, Rodrigo Sarmiento de la Cerda y Villandrando, conde de Salinas y de Ribadeo, redactado el 31 de mayo de 1580, muestra una colección de diez instrumentos de buena calidad descritos

con precisión inusual e indicando incluso, en algunas instancias, los nombres de sus constructores. Esta información nos permite ir más allá para trazar algunos puntos de contacto entre la nobleza y el sector de productores y comerciantes musicales de la sociedad urbana¹². Junto con instrumentos de constructores locales, figuran instrumentos de violeros madrileños y toledanos:

- (1) Primeramente una dulzaina con sus fuelles y sus pesas de plomo
- (2) Ítem. Un laúd de marfil con sus vetas de ébano en su caja
- (3) Ítem. Una arpa de dos órdenes
- (4) Ítem. Una vihuela de ébano con sus taraceas y su lazo en la misma tapa y arriba un letrero que dice Diego del Castillo sin puente.
- (5) Ítem. Otra vihuela de costillas de ébano con su lazo hondo sin puente
- (6) Ítem. Otra vihuela de costillas de ébano con el lazo de talla con un letrero que dice Diego de Portillo
- (7) Más una vihuela grande con las costillas de nogal y unas armas de los sarmientos y una taracea en las espaldas
- (8) Ítem. una guitarra de ébano con el lazo hondo con un letrero en la cabeza que dice Juan Rodríguez
- (9) Ítem. un laudico con un caracol de nogal en la cabeza y un letrero que dice Juan de Villalpando
- (10) Ítem. Una vihuela de ébano a laudada con su lazo hondo y un letrero en la cabeza que dice Sebastián Rodríguez con su caja aforrada de fustán
- (11) Ítem. una caja de vihuela vacía



Fig. 3. Patio, palacio de Pimentel, Valladolid

Los instrumentos figuran en la lista según su valor y solamente se incluye uno, el primero, que no sea de cuerda pulsada; por estar tasado en 600 reales y por especificar que tenía fuelles, debe referirse a un tipo de órgano o armonio. Segundo en la lista es un laúd de marfil tasado en 200 reales, seis veces más que cualquiera de las vihuelas en la colección. Este es el material más lujoso en la violería española de la época, aunque la tasación de este instrumento es solamente la tercera parte del laúd de marfil que figura en el inventario de bienes de Felipe II¹³. El arpa de dos órdenes también es de cierta importancia por ser la referencia más antigua que hemos encontrado a un instrumento de dos rangos de cuerdas. De las vihuelas y guitarras en el inventario, la última de ellas es notable por referirse a un instrumento «alaudado», con su fondo abombado como la guitarra de cinco órdenes de Belchior Dias (Lisboa, 1581) conservada en el British Museum o la vihuela *Chambure*, de la misma época, conservada en el Musée de la Musique en París (E.0748)¹⁴. Además de su fondo abombado, la otra característica notable y más frecuentemente asociada con instrumentos del siglo siguiente es su «lazo hondo», probablemente un rosetón cóncavo de pergamino como los que se suelen ver con más frecuencia en guitarras del siglo XVII. Tasado en 16 ducados, este instrumento valía cinco veces más que las otras cinco vihuelas y guitarras de la colección

(n^{os} 4-8), todas tasadas en tres ducados. Aunque de menos valor, son todos modelos de lujo con costillas de ébano, la madera más apreciada para los aros y fondo de las vihuelas. La excepción es una vihuela de nogal, la madera más frecuente en instrumentos baratos o de gran tamaño. En este caso, se trata de un instrumento grande adornado con las armas de los Sarmiento y también de lazo hondo. A pesar de ser un nombre y apellido común, es posible que el violero que hizo este instrumento fuese el mismo Juan Rodríguez que fue examinado en Madrid por el gremio de violeros a finales de 1578, y tampoco se debe descartar la posibilidad de parentesco con Sebastián Rodríguez, constructor de la vihuela «alaudada» de la misma colección¹⁵. De los otros violeros nombrados en el inventario, Juan de Villalpando figura en documentos en Valladolid desde 1556 hasta su muerte en 1587, y una vez en Madrid, donde asistió a una reunión del gremio de violeros en 1577¹⁶. Diego del Castillo también parece ser un violero vallisoletano pero en cuanto a él, el único otro documento que conocemos es una revocación del testamento hecho por su mujer, Mariana de Medina, en 1593¹⁷. Diego de Portillo fue un violero toledano, nacido en 1550 y activo como constructor entre 1575 y, al menos, 1608. Su madre, María Tofino procedía de una familia renombrada de violeros y se casó en segundas nupcias con el distinguido constructor toledano Mateo de Arra-



tia¹⁸. El conjunto de estos pequeños detalles resalta que los instrumentos parecen ser de construcción reciente, con rasgos que les sitúan plenamente en la última parte del siglo, y no instrumentos viejos heredados y conservados por razón de su calidad o prestigio.

En este contexto de nobles, vihuelas y violeros podemos situar a vihuelistas conocidos de la esfera cortesana, entre ellos Luis Milán en Valencia, Luis de Narváez en Valladolid, o Miguel de Fuenllana en Sevilla y más tarde en la corte real. La vida de Luis Milán ilumina bastantes aspectos de la vihuela en la vida cortesana, sobre todo a través de *El Cortesano*, su lúcida descripción de la vida cortesana en Valencia durante el periodo de Fernando, duque de Calabria y Germaine de Foix en la década de los treinta. En su capacidad de cortesano noble y no de músico asalariado, Milán cantaba y entretenía a las damas de la corte con romances históricos, caballerescos y amorosos. Luis Gásser calcula que las interpretaciones de Milán duraban hasta una hora en algunas ocasiones, basándose en las versiones de algunas de ellas conservadas en *El maestro*. Este hecho destaca el ele-

vado talento retórico de su intérprete, y también el peso musical adquirido únicamente por su duración, quizás de alguna manera comparable con la experiencia de escuchar una obra sinfónica¹⁹. Las descripciones de Milán en *El Cortesano* dan una impresión del ritmo de la vida cortesana, la importancia de interpretaciones musicales en situaciones informales y, sin lugar a dudas, el papel trascendente de las actuaciones musicales para rellenar y calentar inhóspitas salas de piedra.

Tanto arquetípico como excepcional, Milán era un músico consumado que improvisaba a base de un repertorio de material memorizado: temas, fragmentos, motivos, que sacaba de su bolsillo como si fuese un mago y enlazaba en obras coherentes. Su música refleja un dominio magistral de su medio y una elevada seguridad de sí mismo, también reflejada de forma algo vanidosa en el epigrama que enmarca el grabado de Orfeo (¿y del autor?), subyugando los pájaros y las bestias, que figura en *El maestro*:

El grande Orfeo, primero inventor / por quien la vihuela parece en el mundo / Si él fue primero, no fue sin segundo / pues Dios es de todos, de todo hazedor.

La escasa información biográfica que existía sobre Milán ha sido ampliada recientemente por la investigación realizada por los editores de la nueva edición facsímil de *El Cortesano*, Vicent Escartí y Antoni Tordera²⁰. A pesar de sus valiosas aportaciones, siguen existiendo dudas sobre la persona del vihuelista y, resumido últimamente de forma muy equilibrada por Gerardo Arriaga, no podemos decir con toda seguridad que el Luis Milán descrito por los investigadores valencianos sea la misma persona que editó *El maestro* o un homónimo²¹. El Milán primeramente revelado por Ruiz de Lihory en 1902 y ahora amplificado por Escartí y Tordera es un hombre de familia noble, descendiente de los señores de Masalavés, hijo de Luis Milán (†1548) y Violant Eixarch, una sobrina nieta del papa Alejandro VI, Rodrigo Borgia²². Según Escartí y Tordera, este Luis Milán tomó órdenes menores antes de 1542 y más tarde ocupó el puesto de rector de la iglesia parroquial de Onda (Tortosa). Ya casado en 1555 con Ana Mercader, fue padre de una hija, Ana Violant, y falleció en agosto de 1559. Aunque cuesta imaginar al extrovertido vihuelista y cortesano como rector de una parroquia, ésta no es la única fuente de dudas. Entre los detalles que no encajan existe, en primer lugar, una cuestión de parentesco basada en la afirmación de Milán en



Fig. 4. Luis Milán: *El maestro*, fol. vi^v

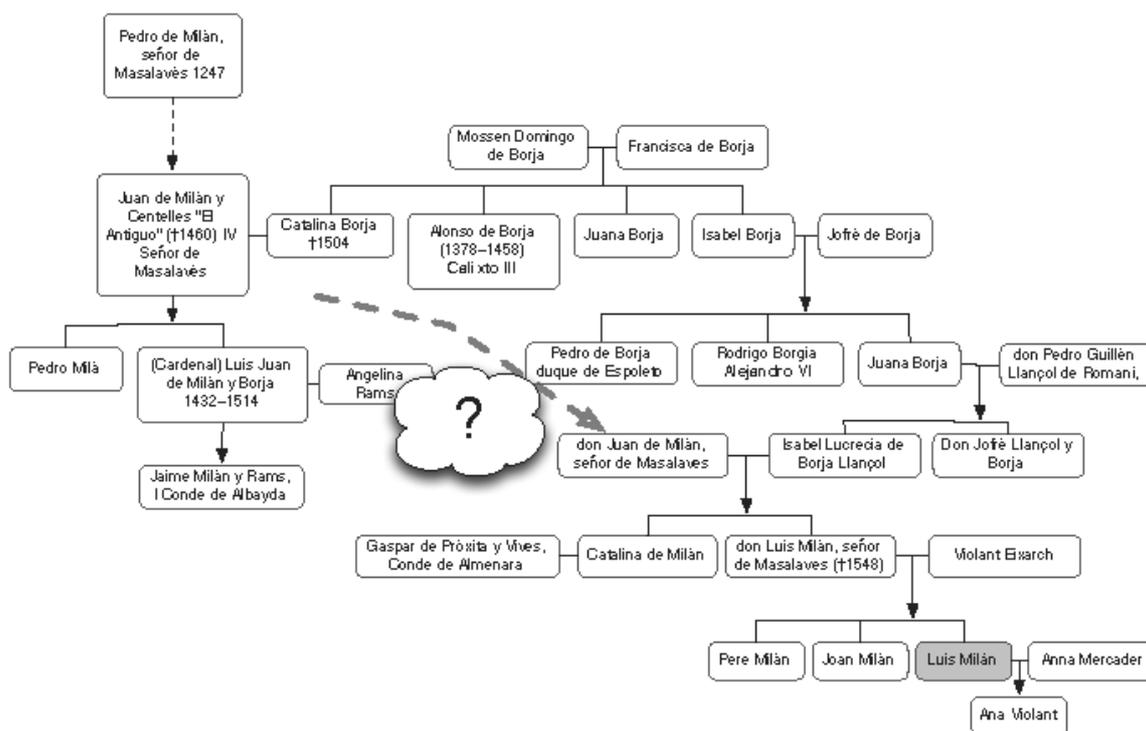


Fig. 5. Genealogía parcial de Luis Milán, posiblemente el vihuelista

El Cortesano de tener un primo llamado Pedro Milán que servía a doña Germana en la corte. Como se ve en el árbol genealógico, el vihuelista tenía un hermano llamado Pedro, pero todavía no se ha encontrado un primo del mismo nombre. La semilla de la segunda duda principal nace en un verso del amigo y contrincante poético del vihuelista, Juan Fernández de Heredia, en el que dice que en la corte valenciana había dos hombres llamados Luis Milán. Pensamos que este comentario podría ser una referencia a padre e hijo²³ (ver Fig. 5).

Otros dos vihuelistas famosos, Luis de Narváez y Miguel de Fuenllana, estaban vinculados con la corte real. La ruta por la que ambos entraron en el servicio de la corte fue, al parecer, a través de sus conexiones nobles. Sabemos todavía bien poco sobre estos músicos, aunque fuesen dos de los instrumentistas más renombrados en España en todo el siglo XVI. Narváez se crió en Granada, probablemente trasladándose a Valladolid como miembro de la casa de Francisco de los Cobos, comendador de León y secretario de Estado de Carlos I. Es posible que viajara a Roma en el séquito de Cobos en 1536 cuando éste representaba al Emperador frente el papa Paulo III, negociando la paz con Francia, y que fuera en este viaje cuando conoció al laudista del papa, Francesco da Milano. Poco después de la muerte de Francisco de los Cobos en 1547, el nombre de Narváez aparece por primera vez en las nóminas de la corte, con el cargo de cuidar a los mozos de la capilla, sin duda debido a su renombre como compositor de polifonía vocal. En esta capacidad viajó con el príncipe Felipe en su viaje por los territorios imperiales centroeuropeos. No debía estar muy lejos de donde nos encontramos en este festival de Utrecht el lugar donde Narváez cobra por última vez su sueldo antes de desaparecer de la vista en el invierno de 1549²⁵.

Miguel de Fuenllana pasó un larguísimo periodo al servicio de la familia real, posiblemente hasta cuarenta años, aunque la documentación histórica es ambigua. Como Narváez, obtuvo su puesto en la casa real después de haberse ganado el respeto de nobles influyentes, habiendo también conseguido que Felipe II, todavía príncipe, aceptase la dedicatoria de su libro de vihuela. Pero es importante recordar que *Orphenica lyra* fue compuesto antes de entrar al servicio real y refleja el ambiente musical que conocía en Sevilla durante su empleo en la casa de la marquesa de Tarifa y su marido Pere Afán de Ribera, duque de Alcalá. Fue después del nombramiento del duque como virrey en Nápoles, en 1559, cuando Fuenllana entra al servicio real, en la casa de Isabel de Valois, tercera mujer de Felipe II. Ya muerta la reina en 1568, Fuenllana reaparece, entre 1574 y 1578, en la corte portuguesa, probablemente prestado y cobrando un sueldo muy alto, lo que refleja el prestigio del que gozaba. Fuenllana volvió al servicio real en Madrid, quedándose allí hasta su muerte entre 1585 y 1605, según documentación contradictoria²⁶.

Clérigos y prelados

Aunque la vihuela no formara parte del ambiente sonoro eclesiástico, estaba muy vinculada con la vida religiosa por otros motivos. La clase religiosa obviamente no vivía completamente aislada de la sociedad, aunque a veces la tendencia de categorizar la música en géneros, como instrumental y vocal, o litúrgica y profana, crea divisiones artificiales que nos impide ver la fluidez de la interacción entre el clero y la sociedad urbana. Casi la tercera parte de la música en los libros de vihuela fue creada originalmente para uso litúrgico. Esta cifra refleja la importancia del mece-

♣ Guerrero a quatro. ♣ Orphenica Lyra. ♣ Libro.III. Fo. xcv.

Pange lingua
 aqua
 ro de
 Guerrero

Angeli lingua

gloriosi

corporis

mysterii

um

sanguinis qui pre

ciosi

quem in

mundi

Fig. 6. Miguel de Fuenllana: *Orphenica lyra*, fol. 94, comienzo de un *Pange lingua* de Guerrero²⁷



nazgo artístico de la iglesia, y el hecho de que el liderazgo intelectual y artístico musical venía de compositores y pensadores que vivían bajo su protección. Fuera de la iglesia, la música religiosa adaptada para tocar en la vihuela cumplía varias funciones sociales, desde un pasatiempo agradable hasta ser la manera más eficaz de asimilar la técnica polifónica de los grandes maestros. Arreglos de polifonía litúrgica también servían para transmitir esta música más ampliamente de lo que hubiera sido posible a través de las vías normales de difusión. Por motivos muy similares, la vihuela era una de las herramientas fundamentales de los compositores de polifonía religiosa. No solamente se empleaba en la vihuela la notación en cifra que permitía fácilmente escribir en partitura, sino que además no había mejor manera de probar sus creaciones durante el proceso de composición. Es probable que razones como éstas expliquen por qué compositores como Francisco Guerrero tocaban la vihuela (ver Fig. 6).

Para otros eclesiásticos, tocar la vihuela era evidentemente una actividad para sus horas de ocio. Así habría sido para Alonso Mudarra aunque solemos pensar en él como un compositor brillante e innovador. Dos meses antes de salir su libro de vihuela a la calle en diciembre de 1546, Mudarra entró en la catedral de Sevilla como canónigo y allí permaneció durante sus últimos treinta y seis años de vida. A la hora de su defunción en 1580, todavía poseía dos vihuelas y varios libros de música²⁸. A lo largo de su carrera eclesiástica el cabildo de la catedral aprovechó para asignarle numerosas responsabilidades en las que tuvo que emplear sus conocimientos musicales: desde aconsejar a Francisco Guerrero en cuanto a las necesidades musicales y litúrgicas dictadas por el concilio de Trento, hasta comprar música para el coro y supervisar la construcción de un nuevo órgano para la catedral.

Nos han llegado los nombres de muchos otros clérigos que evidentemente pasaban sus horas libres tocando la vihuela. En la mayoría de los casos la información se encuentra, como en el caso de Mudarra, en inventarios *post-mortem* de los bienes de estos señores. Entre ellos se encuentran músicos profesionales como Francisco de Lerma, cantor en la catedral de Toledo, fallecido en 1569 con dos vihuelas en su posesión, u otros clérigos como Millán de Ribera que no tenía ninguna relación profesional con la música, pero que también tenía dos vihuelas entre sus bienes al fallecer en Valladolid en 1562²⁹. Referencias literarias son frecuentemente más reveladoras de dimensiones más humanas de las personas como el Arcediano de Treviño cuya habilidad musical describe otro religioso, Jerónimo Román, en 1575:

En nuestros tiempos y días conocí y hablé a dos singulares maestros de la vihuela, el uno fue el Arcediano de Treviño en Burgos, y otro caballero llamado Juan de Castañeda, los cuales sin duda pudieran llegar a competir con los pasados, sino los señorear aun humor melancólico, que los causaba una cierta desgracia para cosa tan ajena a la música.³⁰

Al otro extremo estaría un personaje como fray Francisco de Castillo, quien estando en Lima —según Pedrell—:

Por lo regular tomaba la vihuela al anochecer, y con ella acompañaba sus sátiras y agudezas, generalmente sarcásticas, y con

frecuencia nada edificantes. Andan, por desgracia, en varios libros impresos sus producciones excesivamente libres.³¹

Otros religiosos como Juan Bermudo y Tomás de Santa María, hoy considerados como insignes teóricos musicales, lograron compartir el conocimiento musical adquirido en la vida religiosa con un público más extenso a través de la imprenta. Sus respectivos y conocidos libros *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) y *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565) lograron este objetivo.

La burguesía

La vihuela se encuentra en muchos rincones de la vida urbana, pero más asociada con las capas altas de la sociedad. Entre la clase de los artesanos y los labradores es más común encontrar otros instrumentos de cuerda, como guitarras y rabeles, en comparación con las vihuelas que se encuentran con más frecuencia entre las clases profesionales, mercaderes y comerciantes.

La vihuela estaba estrechamente asociada con los poetas y la poesía de la época, entre aristócratas, hidalgos e intelectuales cuyas circunstancias les permitía vivir sin tener que trabajar. Es en esta cultura donde se encuentran poetas-músicos, como Garcilaso de la Vega, que ejercían una carrera militar, pero cuyas proezas con la pluma y la vihuela superaban su destreza con la espada. Hombres de este tipo abundan a lo largo del siglo XVI, desde soldados como Rodrigo de Moscoso Osorio, segundo conde de Altamira, que murió en una batalla en Bugía en el norte de África en 1510 y que pertenece más al epigrafe dedicado a la nobleza que la burguesía, hasta Felipe Alonso un siglo más tarde, descrito por Andrés de Claramonte en su *Letanía moral* de 1612 como un «ingenio de Segovia, sabio en la vihuela, y entendido en la poesía»³².

Estrechamente relacionados con este grupo son hombres como Juan de Arguijo, un hidalgo y veinticuatro sevillano celebrado por Rodrigo Caro en su *Varones insignes en letras naturales de la Ilustrísima ciudad de Sevilla* como diestro músico que se rodeaba de poetas y músicos en su casa como si fuera una academia clásica, malgastando su dinero hasta morir en la pobreza. Su propio poema intitulado *Silva a la vihuela* comienza con los versos «En vano os percibo / dulce instrumento mío, / Si templar mi dolor con vos pretendo», que evocan el típico ambiente melancólico del mundo humanista³³. Otra anécdota que indica algo del papel de la música y la vihuela en las academias de la época, y en reuniones menos formales de individuos de las mismas capas sociales, se refiere al laudista —no vihuelista— granadino Baltasar Ramírez. La anécdota entreteje hombres contemporáneos con caracteres de la Antigüedad, en este caso comparando a Ramírez con Cimón y con su rival Temístocles, que lucharon juntos contra los espartanos en la batalla de Salamis en 480 a.C. Bermúdez de Pedraza en su *Antigüedades y Excelencias de Granada* de 1608 resume la historia explicando que «Baltasar Ramírez, fue tan famoso tañedor de laúd que cual otro Cimón, rehusando tañer en un convite: al fin importunado tañó, y fue preferido a Temístocles». Sigue explicando:



Así Ramírez estando en una junta para oír tañer a Sasa, músico de don Juan de Austria: el cual después de haber tañido, vio un laúd en el rincón de la sala: preguntó cuyo era, y respondiendo el señor de la casa, que de un lacayo: replicó Sasa, no es posible: y mirando a todos los circunstantes dijo a Baltasar Ramírez sin conocerle, que el laúd era suyo, que tañese: el se escusaba por viejo; pero al fin importunado, tañó: y Sasa hecho predicador de su destreza, dijo que era el mejor músico que había conocido en Alemania, Italia, Inglaterra, y Francia.³⁴

No todos los que pertenecían a las capas más altas de la sociedad estaban libres de la necesidad de ganarse la vida. Guillermo Díaz-Plaja, editor moderno de la obra de Cristóbal Mosquera de Figueroa, le elogia como un «ejemplo de lealtad, de energía, de prudencia, de humanidad. Su obra poética vibra al mismo compás pero con más exaltación retórica»³⁵. Nacido en Sevilla alrededor de 1547, fue educado en las universidades de Salamanca y Osuna en cánones y jurisprudencia. Pacheco le elogia su habilidad en la vihuela en su *Libro de descripción*. Desempeñó varios cargos públicos, incluso los últimos veinticinco años de su vida como corregidor en Écija, hasta su muerte en 1610. Entre sus escritos se incluye la elegante dedicatoria del libro de *Canciones y villanescas espirituales* (1589) de Francisco Guerrero³⁶.

Tocar la vihuela no era exclusivamente un pasatiempo masculino, aunque hasta el momento solamente hemos loca-

lizado referencias a poco más de una docena de mujeres vihuelistas. Incluyen señoras acomodadas como Catalina de Bobilla, mujer de «Luis de Moya estante en las Indias del mar de océano, vecina que fue de la dicha Triana», y que contaba con una vihuela, entre suntuosa ropa y joyería inventariadas al fallecer en 1546³⁷.

Es en este mismo sector de la sociedad en el que podemos ubicar a los vihuelistas Diego Pisador y Esteban Daza, aficionados a la música y de una capa social en la que nobles, hidalgos y burgueses profesionales se entremezclaban libremente. Diego Pisador nació alrededor de 1509, hijo de Alonso Pisador e Isabel Ortiz. La reciente publicación de las investigaciones de Francisco Roa y Felipe Gertrúdx ha empezado a establecer el contexto en el que este vihuelista vivió y a desvelar algunos de los misterios de su vida³⁸. Sin querer menospreciar la contribución del vihuelista salmantino, es obvio que no tenía un talento abundante como compositor, a pesar de mostrarse un gran conocedor de la música. Incluye en su *Libro de música*, por ejemplo, ocho misas enteras de Josquin des Prez, no solamente por su admiración al autor, sino también por rectificar lo que veía como la falta de un número suficiente de sus obras en publicaciones anteriores. El reciente trabajo de Roa y Gertrúdx ahora nos da bases para empezar a conocer algo más de la situación personal de Pisador y cómo tuvo la oportunidad

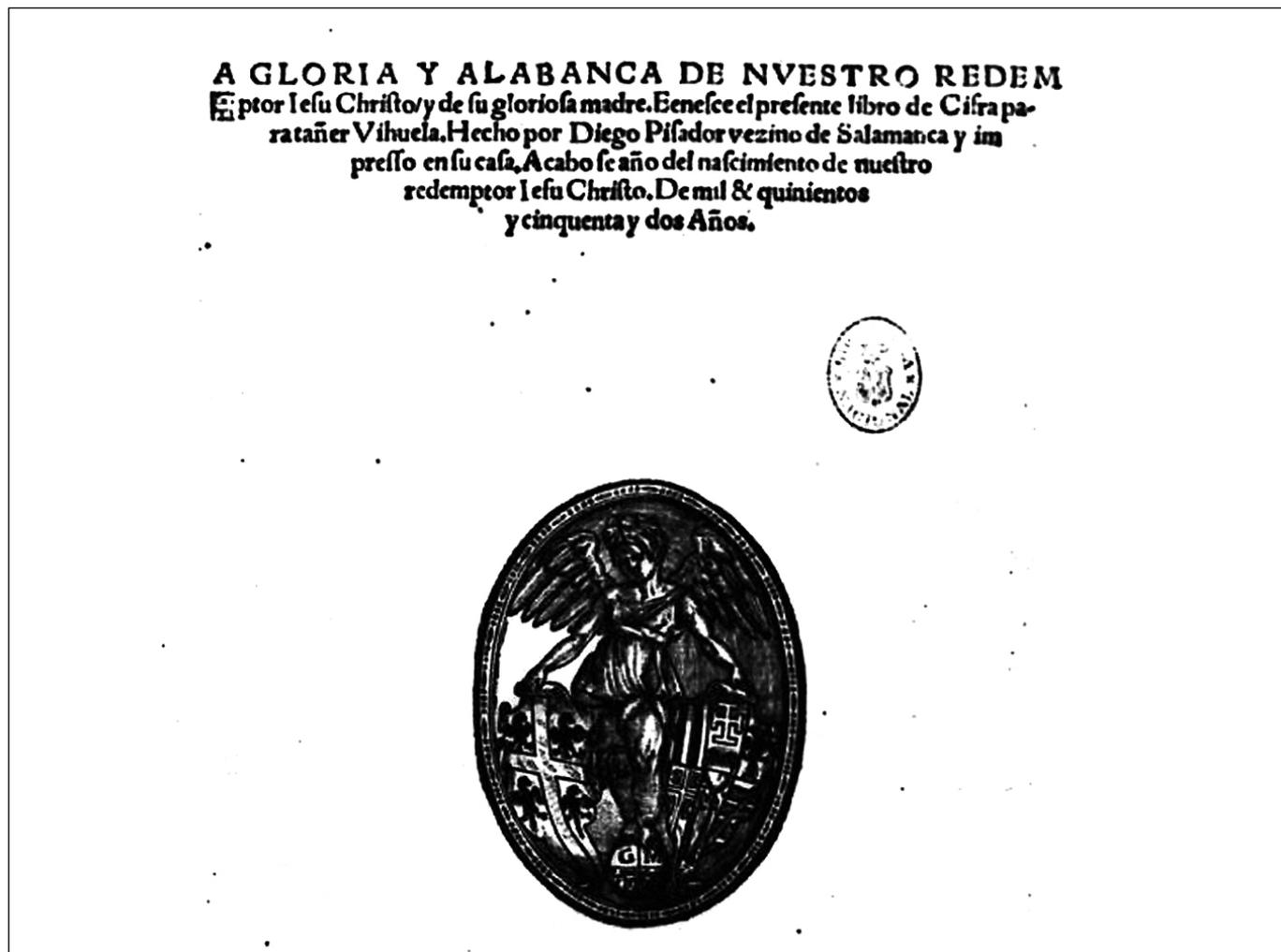


Fig. 7. Diego Pisador: *Libro de música de vihuela*, colofón

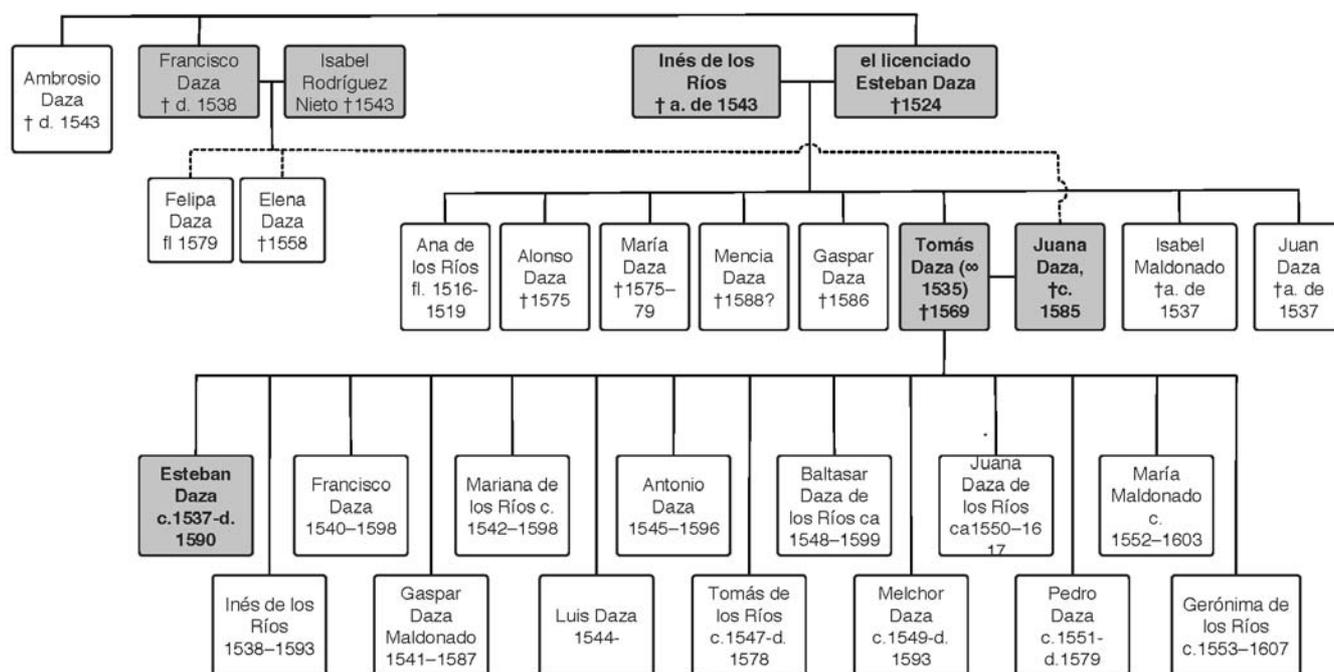


Fig 8. Árbol genealógico de Esteban Daza

de aprender tanto de música, incluso la de los mejores creadores internacionales. De hecho, podemos situarle en el seno de la vida musical de Salamanca, en la órbita de su catedral. Es probable que la madre de Pisador fuera una hija ilegítima de Alfonso de Fonseca III (1476-1534), arzobispo de Santiago, y un gran mecenas de las artes en Salamanca. Fue también un clérigo quien, en cuestiones carnales, emulaba fielmente al papa Alejandro VI, eventualmente recibiendo la mitra de Toledo por sus ofensas y convirtiéndose en primado de España desde 1523. No sabemos si los padres del vihuelista, Alonso Pisador e Isabel Ortiz, se casaron por amor o conveniencia. Es posible que una dote sustancial persuadiera al joven notario de la audiencia del arzobispo a casarse con su hija ilegítima, y el hecho de que vivieran la segunda mitad de su vida conyugal aparte podría interpretarse como el signo de un matrimonio no totalmente satisfactorio. A partir de 1532 Alonso vivió fuera de Salamanca durante casi veinte años como administrador de las tierras del conde de Monterrey, otro descendiente de Alfonso III. Durante este tiempo nuestro vihuelista reemplazó a su padre como jefe titular de la familia en Salamanca, habiendo tomado las ordenes menores en 1526, a los diecisiete años de edad. La vida cotidiana de Diego consistía en reemplazar a su padre en su puesto de mayordomo de la ciudad, en la administración de la hacienda familiar, el cuidado de su madre y hermano menor, y en dedicarse a su querida vihuela. Vivía cómodamente en una de las casas que pertenecía a la familia, viviendo de las rentas y con un sueldo de su padre que le proveía de su propio caballo y un criado. Después de la muerte de su madre en septiembre de 1550, Diego heredó la gran parte de sus bienes y el dinero que necesitaba para imprimir su *Libro de música de vihuela*. Había gran resistencia al proyecto por parte de su familia. Entró en un pleito con su hermano al respecto, y aunque

inicialmente Diego contaba con el apoyo de su padre, Alonso posteriormente se volvió contra él e intentó persuadirlo de abandonar el proyecto de imprimir su libro³⁹. Eventualmente, Alonso logró echar a Diego de su casa, aunque finalmente obtuvo 30,000 maravedíes de la venta de los bienes de su madre en 1553 para pagar las deudas ocasionadas por la publicación de su libro. Cuando perdemos la pista del vihuelista en 1557 todavía no se había reconciliado con su padre.

El *Libro de música de vihuela* fue impreso en Salamanca en 1552. Su colofón indica que fue impreso en la casa del vihuelista y no hace mención de su impresor, aunque las iniciales debajo de la figura en el grabado decorativo implican al impresor salmantino Guillermo Millis. El libro fue impreso con los mismos tipos que había utilizado Francisco Fernández de Córdoba cinco años antes, en Valladolid, para imprimir *Silva de sirenas* de Enríquez de Valderrábano, y el mismo juego fue empleado nuevamente en 1576 para *El Parnasso* de Esteban Daza. Esta conexión tipográfica entre los dos vihuelistas aficionados no es el único nexo entre ambos: también están unidos a través de la catedral de Salamanca, ambiente en el que el vihuelista Pisador formó sus gustos musicales. Es posible que en la catedral Pisador hubiera conocido al racionero y canónigo Francisco Daza, abuelo materno del vihuelista vallisoletano, Esteban Daza, y simultáneamente su tío abuelo por ser sus padres, Tomás y Juana Daza, primos carnales. Igual que Pisador, Esteban pertenecía a una familia de hidalgos y no era músico profesional, aunque logró más éxito como compositor, quizás debido a su asimilación profunda del tratado de Tomás de Santa María, el *Arte de tañer fantasía*.

El vihuelista era el primogénito de los catorce hijos que nacieron en Valladolid de este matrimonio. Sus abuelos paternos, «el licenciado Esteban Daza» (siempre citado con



la referencia a su título universitario) e Inés de los Ríos, eran hidalgos de familias acomodadas. En 1524, fundaron una capilla en san Benito el Real, sede de los Benedictinos en España. Desde esa fecha la familia entró en un declive gradual, viviendo de sus inversiones y rentas hasta extinguirlas casi por completo. Por ende, cuando Esteban desaparece de vista a principio de la década de los noventa, vivía en los aposentos bajos de una de las casas de su hermano Baltasar en las afueras de Valladolid. En sus días de esplendor, la familia había residido cerca de la plaza de san Pablo y los palacios de Francisco de los Cobos y los condes de Ribadavia, en la mejor zona de la ciudad.

La vida cotidiana de un Esteban Daza, sin duda, le obligaba a mezclarse con mucha gente de su ciudad, gente de diversas capas sociales y de diversas profesiones y oficios. Un cierto porcentaje de esta gente habría compartido con él su gusto por la vihuela. Es lógico, entonces, a la hora de concebir e imprimir un libro de música para el instrumento, que el autor deseara vender su producto ampliamente, y que penetrara todas esas capas, para alcanzar un público amplio y diverso. Si pensamos en algunos de los individuos mencionados en este estudio u otros que podríamos agregar, este público habría incluido mercaderes, oficiales públicos, médicos, letrados, y profesionales de todo tipo. Tendríamos menos artesanos u oficiales, hasta cierto punto porque quedan menos rastros de sus vidas en fuentes documentales, pero también porque sus preferencias musicales se habrían manifestado de otra forma y habrían sido más populares, dirigidas hacia guitarras, rabeles y otros instrumentos de la calle.

Pero en vez de intentar recrear mercados y públicos olvidados, prefiero llegar a la conclusión de este discurso pensando por qué toda esta gente tocaba la vihuela. Hay una multitud de respuestas para explicar lo que motiva al ser humano a disfrutar de la música y a buscar refugio en ella. No obstante, y con una mira más práctica, está claro que tañer la vihuela en España durante el siglo XVI reflejaba un nivel de perfeccionamiento cultural que se valoraba. Sabemos de los tratados sobre la educación de príncipes que aprender a tañer la vihuela o el laúd conducía hacia la capacidad de dispensar la justicia con templanza y de conseguir un gobierno armonioso en sí, y en consonancia con el mundo⁴⁰. A un nivel personal, tañer la vihuela ayudaba a afinar el intelecto con el cuerpo y el alma para producir individuos igualmente bien templados. Esta finalidad, tanto platónica como pitagórica, es una parte central del diálogo humanista que iba creciendo a lo largo del siglo XVI. También está claro que muchos de nuestros vihuelistas aspiraban ser 'nuevos Orfeos', capaces de conmovir las almas de todos los que les escuchaban. En una cultura tan intensamente católica, esta creencia humanista de la orden y perfección del mundo sonoro encajaba perfectamente con ideales cristianos, desde las Sagradas Escrituras hasta la enseñanza de los padres de la Iglesia, especialmente san Agustín. La vihuela era, en efecto, un punto de encuentro entre las filosofías humanistas y cristianas, y podría ayudar al ser humano en su búsqueda del significado más profundo de la vida. Las cartas de los vihuelistas a los reyes pidiendo licencia para la publicación de sus obras siempre destacan

que el libro será «útil y provechoso». Esta frase no es una fórmula gratuita, sino algo ligado a la creencia de que la música mejoraba a la persona que la practicaba y de que el aprendizaje musical era un pasatiempo honorable. Por consiguiente, debemos reconocer que gran parte de este proceso de mejoramiento personal ocurría a solas, en el espacio íntimo y privado de las personas que se dedicaban a ello. Este uso de la música es muy diferente de lo que solemos pensar que es el propósito de la creación musical. No solemos contemplar la música como algo para tocar principalmente para el beneficio del tañedor, sino para interpretar delante de un público. No obstante, creemos que este uso intimista de la vihuela es un elemento muy importante en la recepción de su música. Para muchos practicantes de la vihuela, tocar era en gran medida una actividad privada, y una de las maneras de conseguir desde expresión personal hasta paz interna o revelación espiritual. Gran parte del repertorio vihuelístico es música íntima y para ser disfrutada al máximo más en la intimidad que delante de público, quizás una música concebida más para el ejecutante que para el oyente.

Tenemos la suerte, aquí en este lugar y en esta ocasión, de estar rodeados de vihuelistas que entienden muy bien esta intimidad, músicos capaces de compartirlo con nosotros en sus interpretaciones. Mi deseo ha sido ayudarles a acercarse un poco más a la vihuela y sus intérpretes de antaño, su entorno, la manera de conseguir sus conocimientos musicales, y los valores musicales y estéticos que guiaban su interpretación. Más que nada, espero que les haya ayudado a comprender el poder extraordinario de la vihuela, y a penetrar algo en la profunda esencia de su música. 

NOTAS

¹ Véase John GRIFFITHS: 'Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain', en Iain FENLON y Tess KNIGHTON (ed.): *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Kassel: Reichenberger, 2006. pp.181-214.

² El término *violero* se usaba en la época para designar tañedores tanto como constructores. No obstante, la naturaleza de los documentos confirma que la gran mayoría eran constructores de instrumentos.

³ En las Ordenanzas de Sevilla de 1527 se lee que «el oficial violero para saber bien su oficio y ser singular del, ha de saber fazer instrumentos de muchas artes, que sepa hacer un claviergano y un clavezimbano, y un monacordio, y un laud, y una vihuela de arco, y una harpa, y una vihuela grande de piezas con sus atarcees [*sic*] y otras vihuelas que son menos que todo esto», citado en 'Ordenanzas de carpinteros y violeros, Sevilla, 1527', en Carlos GONZÁLEZ (coord.): *Estudios sobre la vihuela*. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2007. Apéndice 1, p.158.

⁴ La organización de las casas reales está explicada con suma claridad en Luis ROBLEDO: 'La música en la corte de Felipe II', en John GRIFFITHS y Javier SUÁREZ-PAJARES (ed.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid: ICCMU, 2004, pp.12-25.

⁵ Roberta FREUND SCHWARTZ: *En busca de liberalidad: music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*, tesis doctoral, University of Illinois, 2001.

⁶ Su primera exposición del material encontrado fue presentada en el Medieval and Renaissance Music Conference en Bangor (País de Gales) en julio de 2008, ponencia que será publicada



en *Early Music* 37, nº 3 (2009).

⁷ Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPV), Protocolos, leg. 291, fol. 821.

⁸ La biblioteca del I marqués de Tarifa en 1532, por ejemplo, incluye dos libros de canto de órgano mientras la del III duque de Béjar, doce años después, no incluye ninguno. Véase Agustín REDONDO: 'La bibliothéque de don Francisco de Zúñiga y Guzmán de Sotomayor, troisième duc de Béjar (¿1500?-1544)', en *Mélanges Casa de Velázquez* 3 (1967), pp. 147-196; María del Carmen ÁLVAREZ MÁRQUEZ: 'La biblioteca de Don Fadrique Enríquez de Ribera, I Marqués de Tarifa (1532)', en *Historia. Instituciones. Documentos* 13 (1986), pp.1-39.

⁹ En cuanto al inventario de la casa de Medinaceli, fechado en 1673, véase María del Carmen ÁLVAREZ MÁRQUEZ: 'La biblioteca de don Antonio Juan-Luis de la Cerda VII Duque de Medinaceli', en *Historia, Instituciones, Documentos* 15 (1988), pp.251-390.

¹⁰ AHPV, Protocolos, leg. 296, 2ª parte, fol. 657.

¹¹ El inventario se reproduce en Pedro CALAHORRA: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII* (2 vols.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977, I pp.330-331.

¹² AHPV, Protocolos, leg. 386, fol. 587. Trevor Dadson también ha estudiado los documentos de la tasación y venta de los bienes del conde de Salinas y Ribadeo, conservados en Zaragoza: AHPZ, Híjar, 5ª-65, 28-IX-1580 para la almoneda; AHPZ, Híjar, 5ª-67, 2-X-1580 para la tasación, citados en 'Music Books and Instruments in Spanish Golden-Age Inventories: The Case of Don Juan de Borja (1607)', en Iain FENLON and Tess KNIGHTON (ed.): *Early Music Printing and Publishing in The Iberian World*. Kassel: Reichenberger, 2006, p.115.

¹³ El laúd de marfil de Felipe II estaba tasado en 60 ducados, equivalente a unos 662 reales. Véase Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN: *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1956-1959, y el resumen en Oliver SCHÖNER: *Die Vihuela de mano im Spanien des 16. Jahrhunderts*. Fráncfort: Peter Lang, 1999, pp.95-96.

¹⁴ Para la guitarra de Días, recomiendo las fotos en *Guitares: Chefs-d'oeuvre des collections de France*, prólogo de François Lesure. París: La Flûte de Pan, 1980). Sobre la vihuela *Chambure*, véase Carlos GONZÁLEZ: 'La vihuela anonyme du Musée de la musique de Paris', en Joël DUGOT (ed.): *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*. París: Musée de la Musique, 2004, pp.62-73.

¹⁵ Constancia del examen de maestro violero de Juan Rodríguez se conserva en Madrid, AHPM, Protocolos, leg. 982, fols. 1254-1255. Véase Cristina BORDAS: 'La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII', en Eusebio Rioja (coord.): *La guitarra en la historia*, vol.VI. Córdoba: La Posada, 1995, p.55.

¹⁶ Sobre su presencia en Madrid, consulte José Luis ROMANILLOS y Marian HARRIS WINSPEAR: *The Vihuela de mano and the Spanish Guitar: A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002)*. Guijosa, Guadalajara: Sanguino Press, 2002, p.420.

¹⁷ AHPV, Protocolos, leg. 6259, fol. 97.

¹⁸ François REYNAUD: *La polyphonie toledane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*. París: CNRS, 1996, p.404; ROMANILLOS y HARRIS (2002), p.311.

¹⁹ Luis GÁSSER: *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

²⁰ Luis MILÁN: *El Cortesano*, ed. Vicent J. Escartí y Antoni Torreda, 2 tomos. Valencia: Universitat de Valencia, 2001.

²¹ Gerardo ARRIAGA: 'Reflexiones en torno a Luis Milán: vida, obra, historiografía', *Roseta* 0 (2007): pp.6-35.

²² José RUIZ DE LIHORY: *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Domènech, 1903; reimp. Valencia:

Librerías París-Valencia, 1987.

²³ Existe la posibilidad de ser Luis Milán padre e hijo, aunque Gerardo Arriaga no contempla esta posibilidad en su análisis en 'Reflexiones en torno a Luis Milán: vida, obra, historiografía'. *Roseta* 0 (2007): pp.6-35.

²⁴ Juan RUIZ JIMÉNEZ: 'Insights into Luis de Narváez and music publishing in 16th-century Spain', *Journal of the Lute Society of America* 26 (1993): pp.1-12.

²⁵ Higinio ANGLÉS: *La música en la corte de Carlos V con la transcripción del 'Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela' (Alcalá de Henares, 1557) compilado por Luys Venegas de Henestrosa*, 2 vols. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1944 (Monumentos de la Música Española, vol. 2-3; reimp. 1965), vol. 1, pp.109-113.

²⁶ Véase John GRIFFITHS: 'Miguel de Fuenllana', en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002.

²⁷ La foliación de la fuente está incorrecta, la imagen corresponde al folio 94 y no al folio 95 como indicado.

²⁸ Klaus WAGNER: 'Los libros del canónigo y vihuelista Alonso Mudarra', *Bulletin Hispanique* 92 (1990): pp.655-661.

²⁹ Francisco de Lerma: AHPT, Protocolos, leg. 1845, fol. 42, el 24 de enero de 1569, citado en F. REYNAUD (1996), p.392; Millán de Ribera: AHPV, Protocolos, leg. 58, fol. 722.

³⁰ Jerónimo ROMÁN ZAMORA: *Repúblicas del mundo, divididas en XXVII libros*. Medina del Campo: Francisco del Campo, 1575, fol. 237.

³¹ Felipe PEDRELL: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona: [V. Berdós], 1897. Pedrell no cita la fuente de la anécdota.

³² Sobre ambos vihuelistas véanse las voces correspondientes en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002.

³³ Véase Juan de Arguijo, *Obra poética*, ed. Stanko B. Vranich. Madrid: Castalia, 1971, y la voz correspondiente en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

³⁴ Más información en la voz correspondiente del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

³⁵ Cristóbal MOSQUERA DE FIGUEROA: *Obras i Poesías inéditas*, ed. Guillermo Díaz-Plaja. Madrid: Real Academia Española, 1955 (Biblioteca selecta de clásicos españoles), p.25.

³⁶ Véase la voz en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. La dedicatoria se reproduce en Francisco GUERRERO: *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia, 1589), ed. Vicente García y Miguel Querol Gavaldá. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1955; reed 1982 (Monumentos de la Música Española, vol. 16).

³⁷ O. SCHÖNER (1999), pp. 98-99.

³⁸ Francisco ROA y Felipe GÉRTRUDIX: *El libro de música de vihuela de Diego Pisador* (1552). Madrid: Pygmalión, 2002 (3 vol.), estudio y transcripción, pp.37-39.

³⁹ Detalles de los pleitos están reproducidos en Narciso ALONSO CORTÉS: 'Diego Pisador: algunos datos biográficos', *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* 3 (1921): pp.331-335.

⁴⁰ Luis ROBLEDÓ: 'El lugar de la música en la educación del príncipe humanista', en Virginie DUMANOIR (ed.): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Madrid: Casa de Velázquez, 2003, pp.1-19.