

Pepe Rey

Otros libros de vihuela

Publicado en *Estudios sobre la vihuela*, ed. Carlos González,
Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 11-30
que recoge las ponencias presentadas en las jornadas
Estudios sobre la vihuela
celebradas en Gijón en julio de 2002

1 Pepe Rey: 'Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)', en *Los Instrumentos Musicales en el siglo XVI. I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI* (Ávila. Mayo de 1993). Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 41-100.

2 Giuliano Fantaguzzi, cronista de la ciudad de Cesena (Italia), dejó a este respecto en su crónica *Occhurentie e nove* (Biblioteca Comunale di Cesena, ms. 16464) una noticia puntual y precisa, narrando hechos ocurridos en el año 1593: «En este tiempo los laúdes se comenzaron a usar tañéndolos con once cuerdas y con los dedos». Véase *Caos. Cronache cesenati del sec. XV*, ed. Dino Baz-zocchi. Imola: Bettini, 1915, p. 58, y Juan José Rey y Antonio Navarro: *Los instrumentos de púa en España*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 29.

Al menos desde que Dios creó el mundo se sabe que el número siete encierra la perfección. Por ello parece tan impropio como inútil pretender ampliar la nómina de libros de vihuela de mano impresos en el siglo XVI y no seré yo quien lo haga: siete son y siete seguirán siendo, a pesar de las promesas de continuación de Narváez, Mudarra, etc., que seguramente nunca pudieron realizar, porque la imprenta musical y el mercado no daban para más. En este momento pretendo sólo traer a colación la existencia de otros libros que tienen que ver con la vihuela y su mundo. Seguramente no son libros 'de vihuela' en sentido estricto, pero algo tienen que ver con ella y no creo que su conocimiento estorbe a nadie, sino todo lo contrario. Quizá mi aportación tampoco sea muy original, puesto que casi siempre me apoyaré en publicaciones de otros, pero espero, al menos, que sea útil y, en lo posible, entretenida. Dicho de modo conciso y directo: los siguientes folios se mueven en los márgenes del 'hecho vihuelístico' y tratan más de palabras que de música. El buen avisador no es traidor.

En un trabajo anterior traté de ordenar los datos que sobre la vihuela nos aportan los libros de entretenimiento literario 'desde *La Celestina* a *El Criticón*'¹. En esa clase de libros, cuya intención no es recoger datos ni hacer historia, quedaron registradas, sin embargo, muchas noticias de carácter estrictamente histórico, aunque su mayor interés para nosotros estriba en que de un modo natural y sin pretenderlo sitúan a la vihuela en el lugar que ocupaba en los usos y la consideración de las gentes de la época. A veces, incluso, proporcionan datos técnicos. No volveré ahora sobre esos asuntos, porque el volumen de la documentación de esta clase es demasiado grande. Solo añadiré a lo dicho entonces unos mínimos detalles que ahora nos sirvan de punto de arranque, porque se trata de las primeras noticias que ponen fecha a la existencia de la vihuela de mano.

1. Primeras menciones a la vihuela de mano

La 'invención' de la vihuela de mano ocurrió cuando alguien comenzó a pulsar directamente con los dedos las cuerdas de una clase de instrumento que hasta entonces se tañía con el intermedio de un plectro (vihuela de péñola) o un arquillo (vihuela de arco). Nadie, sin embargo, nos ha dejado constancia de tan trascendental suceso², aunque según algunos indicios ello debió de ocurrir a comienzos del siglo XV. A lo largo de ese siglo fuentes de diversos tipos mencionan a la 'vihuela', sin que podamos saber a qué modelo concreto de instrumento se refieren o de qué modo era tañido.

Entre 1427 y 1428 don Enrique de Villena realiza la primera traducción al castellano de la *Eneida*, de Virgilio, en la que aparece la siguiente escena:

«Capítulo veinte e nueve. De cómo fizo tañer e cantar ante sí la reina e entró en razones con enneas sobre los fechos de troya.

Luego comenzó a tañer, fenesçida la bendiçión, la viuela dorada de fer-
mosos lavores el de luengos e añillados cabellos Ayopas e dixo aquel
romanze que fizo el grand Atalante...»³

El original latino dice textualmente en la frase central (Libro I, versos 739-740)⁴: «Cithara crinitus Iopas personat aurata». Podríamos pensar que, al traducir 'cithara' por 'viuela', el culto marqués estaba pensando en un instrumento punteado, con los dedos o con un plectro, pero comprobamos que ello no es así al leer la glosa:

«Siguiendo la començada materia e presentando la fin d'este combite, [...] comenzó a tañer el juglar Ayopas la vihuela d'arco, que era istro-
mento con que estonçes usavan cantar e se convenía mejor con el modo de los cantos d'ese tiempo [...] E dende discribe la disposición d'este juglar, diciendo que tenía luengos cabellos e añillados, es a saber encrespados e bolvidos en çercos como ovillos, segúnd oy traen los alemanes e polacos. E declara el cantar que dixo, que era aquel romanze que Atalante fizo, porque los romanches venían bien en aquellas vihuelas.»

La insistencia de don Enrique en el anacronismo de que los juglares antiguos se acompañaban con vihuelas de arco nos provoca algunas preguntas: ¿Es que los juglares de su tiempo acompañaban los romances con otro instrumento distinto de la vihuela de arco? ¿Por qué, si no, hacer la aclaración e insistir en ella? Quizá el erudito marqués tenía conciencia de que el uso de los dedos en la vihuela era una técnica moderna y quería dejar claro que en tiempos de Eneas no podía ocurrir así. Aunque también pudiera ser lo contrario: quizá don Enrique consideraba que el acompañamiento de los romances con vihuela de arco era el de más alta alcornia tanto en la época de Eneas como en la suya⁵. Quizá recordaba las varias escenas del *Libro de Apolonio* (ca. 1240-1260) en las que la vihuela de arco es protagonista. De cualquier modo, su insistencia nos permite suponer que otros juglares acompañaban sus cantos con otros instrumentos y, quizá, con otras vihuelas. Pero como sus razones no quedan claras, será mejor no divagar más sobre ello, sino, simplemente, tomar nota por si algún día nos fuera útil⁶.

Pocos años más tarde, posiblemente en la década de 1530, el poeta Juan Rodríguez del Padrón vierte al castellano las *Heroidas*, de Ovidio, con el título de *Bursario*. En el texto leemos el siguiente párrafo:

«E por esto, sy alguno pregunta por qué rehusas de pelear, dile que has aborreçido las batallas, y que Venus y la boz suave de la çítara te deleytan; más segura cosa es yazer en el lecho con la enamorada, y tañer la vihuela con los dedos, que sostener el escudo en el pecho y la lança en las manos.»⁷

con péñola un hermosa vihuela. Desconozco si en la lengua toscana de la época aparece mencionada la 'viola da penna'.

7 Juan Rodríguez del Padrón: *Bursario*, ed. Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán. Madrid: Universidad Complutense, 1984, p. 85.

3 Enrique de Villena: *Traducción y glosas de la Eneida. Libros I-III*, ed. Pedro M. Cátedra. Madrid: Turner, 1994, p. 229. Puede consultarse asimismo Ramón Santiago Lacuesta: *La primera versión castellana de 'La Eneida', de Virgilio*. Madrid: RAE, 1979, p. 70, que ofrece una lectura paleográfica del texto (o sea, 'uiuela' y 'vihuela' en los diferentes manuscritos).

4 En Internet existen varias ediciones. Sigo la de la Bibliotheca Augustana, http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Vergilius/ver_ae00.html (enero 2007).

5 Recuérdese la frase de Joannes Tinctoris (1445-1511) en su *De inventione et usu musicae* especificando el uso de la vihuela de arco para acompañar el recitado de historias: «Viola vero cum arcu: non solum ad hunc usum: sed etiam ad historiarum recitationem in plerisque partibus orbis assumitur». http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TININV_TEXT.html (enero 2007).

6 En un famoso y hermoso manuscrito iluminado que se conserva en la Biblioteca Riccardiana de Florencia (Ricc. 492, ca. 1550) aparece pintada esta misma escena. Allí puede verse al mencionado juglar tañendo

8 Alonso Fernández de Madrigal: *Libro de amor e amicitia*, ed. María Teresa Herrera y María Nieves Sánchez. Salamanca: Universidad, 2000, p. 88.

9 En Internet se encuentran varias ediciones asequibles. Tomo la de la Universidad Católica de Lovaina, <http://www.sflit.ucl.ac.be/files/AClassFTP/Textes/Ovide/heroides03.txt> (enero 2007), porque ofrece la misma lectura que utilizan los autores españoles. En otras ediciones se cambia 'vox-que' (la voz) por 'nox-que' (la noche), que ofrece peor sentido junto a 'citharae'.

10 Luis de Lucena: *Repetición de amores*, ed. de Jacob Ornstein. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954, p. 55.

11 El Tostado (Alonso Fernández de Madrigal) *Sobre los dioses de los gentiles*. Ed. de Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán. Madrid: Ediciones Clásicas, 1995, p. 265.

Parece, pues, que la técnica 'digital' o 'manual' en la vihuela ya era por entonces práctica común entre caballeros enamorados. Pero seamos cautos y no extraigamos todavía conclusiones. Algún tiempo más adelante, el Tostado (Alonso Fernández de Madrigal) recuerda el mismo pasaje de Ovidio en su *Libro de amor e amicitia* (ca. 1440-1455):

«Al mas fuerte de los griegos Achilles, domado del amor, aver çessado de las guerras & aver tannido con sus dedos la viueta traçiana, Ovidio declara en el libro de las exçellentes duennas, en la epistola de Virseida a Achilles que comiença: 'Quam legis arapta briseide vuestra venit'.»⁸

En efecto, se trata de la Epístola III de las *Heroidas*, enviada por Briseida a Aquiles, que en el original ovidiano dice así:

«Pugna nocet, citharae voxque Venusque iuvant.
Tutius est iacuisse toro, tenuisse puellam,
Threiciam digitis increpuisse lyram,
quam manibus clipeos et acutae cuspidis hastam.»⁹

Podemos afirmar, por tanto, que los autores castellanos están traduciendo bastante literalmente a Ovidio y con toda probabilidad no reflejan ninguna práctica contemporánea. Tenemos la prueba en la página siguiente de la misma obra, en la que el Tostado cita a Séneca para recordar cómo

«Febo, fecho guardador del ganado de Thesalia, movio los ganados et, dexada la viueta, llamo a los toros con canones deseguales.»

El mismo pasaje de la tragedia *Phaedra* (versos 294-298) es mencionado años más tarde (ca. 1495) por Luis de Lucena en su *Repetición de amores*:

«Phoebo, dios, mudada su deitad, se hizo pastor del rey Admeto de Thesalia, con desseo de la hermosa donzella Alcesta, hija del rey Pelías, muger del mesmo rey Admetho. Suffrió guardar entonces las vacas y, dexada la vihuela que a él pertenescía, llamava los thoros con albuges, que son cañas desiguales.»¹⁰

Pero Séneca, como es obvio, en ningún momento había mencionado a la vihuela o alguno de sus posibles equivalentes —*cythara* o *lyra*—, sino sólo al 'plectro', como el propio Alonso de Madrigal recuerda en otra obra en la que realiza una traducción más ajustada:

«Thessali Phebus pecoris magister / egit armentum positoque plectro / impari thaurus calamo vocavit. Quiere dezir: '[...] Phebo [...] se hizo pastor del rey Admeto de Thessalia. Él guardava entonce las vacas e dexada la pluma, la viueta, que a él pertenescía, llamava a los toros con albuges, que son cañas desiguales'.»¹¹

En definitiva: ambos autores equiparan 'plectro' con vihuela, seguramente porque en aquellos años en Castilla todavía era frecuente tañer la vihuela con una pluma. Veamos otra cita muy sugerente para nuestra búsqueda:

«Ninguna difficultad hai en leuar el pinsel por cada lugar: o la pendola en qualquiere scriptura. como no hai difficultad en menear los dedos por las cuerdas de la vihuela.»

Se trata, en realidad, de otra traducción: Jean Gerson, *Meditación del corazón* (Zaragoza, ca. 1490)¹². El texto original latino decía: «...in trahendo passim lineas picture vel scripture difficultas nulla est sicut nec in discursione digitorum per cithare chordas»¹³. En este caso, además, el autor ni siquiera se está refiriendo explícitamente a tañer con los dedos, sino solo a 'mover' los dedos por las cuerdas, lo que podría aplicarse tanto a la mano que tañe las cuerdas como a la que las pisa.

Parece, pues, que hemos de conformarnos con traducciones para obtener alguna claridad sobre este aspecto, con las dudas inherentes a las mismas y con la desventaja en cuanto a su peso documental. Sin embargo, aunque se trate de una traducción, podemos conceder mayor valor a lo que sugiere Alfonso de Palencia en su tratado *La perfección del triunfo*, escrito primero en latín e inmediatamente vertido al castellano por el propio autor entre los años 1457 y 1459:

«Apollo tamen diligentior in eodem illo deorum cetu iudicatus est, quum uirentes campos, nemoraque frondosa uirgultorumque etiam redolentium speciem apparauerit; et multa musicae instrumenta suauiter, presertim cytharam pollice proprio pulsauerit, plectro dimisso.»

«Pero en aquel ayuntamiento de los dioses, fue juzgado más diligente Apolo, como apareiase veredes campos y montes llenos de foia y fermosura de bien olientes vergeles; y tañese muchos suaves instrumentos de música, y señaladamente la guitarra, con su propio pulgar, dexada la péñola.»¹⁴

Al traducir su propio texto, el humanista emplea el término 'guitarra' seguramente porque le resulta el más cercano al latín 'cythara', pero, en todo caso, si los buenos tañedores utilizaban los dedos para tañer la guitarra, actuarían del mismo modo con la vihuela, como más tarde harán Mudarra y Fuenllana. No hace falta decir que Alfonso de Palencia se refiere a una situación mitológica, imaginaria, y en ningún momento está describiendo una circunstancia contemporánea. Pero, de igual modo, también parece claro que muestra una mayor estima por la técnica de tañer con los dedos frente a la del plectro, lo que nos permite pensar que con ello se hace eco de algo que realmente ocurría en aquel momento.

Durante la segunda mitad del siglo XV y los comienzos del XVI son muy abundantes las menciones literarias y documentales a la vihuela¹⁵, pero nunca

12 Ed. Hermila E. Torres de Sieguist. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992, p. 108.

13 Johannes Gerson: *De Imitatione Christi et de contemptu mundi. De meditatione cordis*. Johannes Leoviller: Venetiis, 1486, f. 63r. Un facsímil del mismo se puede consultar en la Biblioteca Virtual de Andalucía: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/inicio/inicio.cmd> (enero 2007).

14 Alfonso de Palencia: *De perfectione militaris triumpho, La perfección del triunfo*, ed. Javier Durán Barceló. Salamanca: Universidad, 1996, pp. 99 (latín) y 158 (castellano).

15 Recogeré los ejemplos más relevantes. Alfonso de la Torre: *Visión delectable* (ca. 1430-1440), ed. de Jorge García López. Salamanca: Universidad, 1991, p. 135: «[...] e la çélica donzella tenía en la una mano una vihuela e en la otra unos órganos manuales». Nicolás Núñez: *Tratado que hizo Nicolás Núñez sobre el que Sant Pedro compuso de Leriano y Laureola llamado Cárcel de amores* (1496), ed. de Carmen Parrilla. Barcelona: Crítica,

1995, p. 103: «[...] y como es cierta esperiencia que la música cresce la pena donde la falla, y acrescencia el plazer en el corazón contento, tomé una vihuela y, más como desatinado que con saber cierto lo que hazía, comencé a dezir esta canción y villancico». Domingo Marcos Durán: *Glosa sobre Lux bella*. Salamanca: Impresor de la Gramática de Nebrija, 1498, f. 78v: «Música instrumental es el sonido, consonancia y armonía que se faze en los instrumentos en vna destas tres maneras, scilicet, tocando con las manos, o con otro miembro corporal, en vihuela, monocordio, campana &c.». Fernando de Rojas: *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (ca. 1499-1502), ed. de Francisco J. Lobera et al. Barcelona: Crítica, 2000, p. 133: «Y el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela y tañe tantas canciones y tan lastimeras, que no creo que fueron otras las que compuso aquel emperador y gran músico Adriano de la partida del ánima, por sufrir sin desmayo la ya vecina muerte. Que aunque yo sé poco de música, parece que hace aquella vihuela hablar». Anónimo: *Questión de amor* (1513), ed. de Carla Perugini. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995, p. 127: «los quales le sacauan del corazón entrañables sospiros y infinitas lagrimas, las quales porque mejor y mas encubierto derramallas pudiesse con vna vihuela en la mano de la nao se salio y sentado sobre vna roca muy alta que la mar la batia debaxo de vn arbol començo a cantar esta cancion».

16 Pedro Manuel Ximénez de Urrea: *Jardín de hermosura*, ed. de Monica von Wunster. Lucca: Mauro Baroni, 1996, p. 94.

17 Gonzalo Fernández de Oviedo: *Libro de la Cámara Real del príncipe don Juan e officios de su casa e seruiçio ordinario*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870, p. 183. Reedición digital en CD-ROM: *Textos clásicos sobre los Reyes Católicos*, ed. Miguel Ángel Ladero Quesada. Col. Clásicos Tavera. Madrid: DIGIBIS, 1999, Serie III, vol. 5.

18 Luis Milán: *Libro intitulado 'El Cortesano'. Libro de Motes de Damas y Caballeros*. Madrid: Aribau, 1874.

queda claro que se trate de un instrumento tañido con los dedos y no con el arco o el plectro, aunque en algunos casos el contexto parezca sugerirlo. Pasará bastante tiempo, sin embargo, hasta que encontremos escrita la expresión completa 'vihuela de mano' o la mención a una vihuela tañida indudablemente con los dedos. En el estado actual de mis conocimientos ello ocurre en fecha tan avanzada como 1516, en una obra del poeta aragonés Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486–1530) titulada *Jardín de hermosura*:

«Y luego hasta poco llegaron todos al cadahalso y dançaron con ministriles. Después hubo mucha música de clavicordios y vihuelas de arco y de mano, y bozes que cantaron muy bien y, allí en el [e]strado, muchos donayres y risos.»¹⁶

Con todo, gracias a una suerte de carambola podremos adjudicar al comienzo oficial de la existencia de la vihuela de mano una fecha bastante anterior. El 1 de marzo de 1535 se inauguraba en la corte castellana la Casa del Príncipe, es decir, la estructura administrativa que rodearía al niño de casi ocho años, que después sería Felipe II. El Emperador Carlos se disponía a partir al día siguiente para guerrear en Túnez y quería dotar a su hijo de las atenciones que requería su educación. Tras sopesar con sus consejeros las diversas posibilidades, el modelo que finalmente se eligió fue el del príncipe don Juan, el llorado primogénito de los Reyes Católicos. Para seguirlo en todos sus detalles, se encargó a Gonzalo Fernández de Oviedo —un cronista que había vivido intensamente aquel ambiente como paje— que escribiera un tratado pormenorizando «la orden que se tuvo en la casa e servicio del príncipe don Johan, mi Señor. Porque la voluntad del César fue que vuestra alteza se criase e sirviese de la manera que se tuvo con el Príncipe su tío». Fernández de Oviedo tardó más de diez años en redactar el encargo, que ya no sirvió para lo que se había pensado en un principio, pero sí quedó como fiel testimonio de la vida cortesana de finales del siglo XV. En él encontramos la siguiente noticia, que ha sido reproducida con frecuencia:

«En su cámara había un claviórgano e órganos e clavecímbanos e clavicordio e vihuelas de mano e vihuelas de arco e flautas e en todos esos instrumentos sabía poner las manos.»¹⁷

La cita describe hechos ocurridos antes del 4 de octubre de 1497, fecha de la muerte de don Juan en Salamanca. Resulta ser, por tanto, la primera mención documental con fecha segura a la 'vihuela de mano', que, además, parece ya por entonces ser un instrumento habitual en los medios cultivados.

2. Luis de Narváez, enamorado y poeta

De todos es conocida la vertiente literaria de don Luis Milán, aunque también estamos todos de acuerdo en que fue mucho mejor músico que escritor. Hasta ahora *El Cortesano* era una obra bastante difícil de ser consultada por los interesados en asuntos vihuelísticos, porque, aparte de la edición original (Valencia, 1561), solo existía una edición llevada a cabo en el siglo XIX¹⁸. Para nuestra suerte ha sido editada recientemente en facsímil con una interesante introducción que aporta nuevos datos sobre la vida de Luis Milán o, mejor, Lluis del Milà, nombre con el que aparece con más frecuencia en los docu-

mentos¹⁹. Del *Libro de Motes* —incluido también en la mencionada edición decimonónica— hay actualmente una edición facsímil al alcance de cualquier bolsillo²⁰ e, incluso puede consultarse fácilmente en Internet²¹. Gracias a todo ello la actividad literaria de Milán es bastante bien conocida.

Pero no fue Milán el único vihuelista que llegó a imprimir obras literarias. Bastante a la mano se encuentran unos poemas de Luis de Narváez en los que, sin embargo, ningún estudioso de la vihuela parece haberse fijado²². Aparecieron impresos por primera vez en el *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impressas. Assí por ell arte Española como por la Toscana*, que vio la luz en Zaragoza, 1554, recopilado por Esteban de Nágera²³. Se trata de una antología que pretende ofrecer novedades de las dos modas poéticas vigentes en la época: la octosilábica tradicional española y las nuevas formas importadas de Italia en heptasílabos y endecasílabos. Narváez está, naturalmente, en el grupo perteneciente al estilo tradicional y es, junto con Boscán, uno de los autores mejor representados, con diecinueve poemas. He aquí la lista de los mismos con la numeración que ocupan en el cancionero:

50. De Luys de Narváez.
Es natural del amor
[16 coplas de 11 versos]
51. Del mismo a una dama.
Por dó empearé que acierte?
[86 versos en coplas de pie quebrado]
52. Coplas a una señora que se llamaua Ana de Prado.
Caminando en la espessura
[6 coplas de 10 versos]
53. A la mesma señora.
Ana, Ana más que humana
[64 versos en coplas de pie quebrado]
54. Esta copla hizo Narváez a una cifra donde estaua el nombre de una dama.
Aquesta cifra es la letra
55. Canción del mismo.
Mis oios, quando os miraron
56. Otra canción.
Batalla mi coraçón.
57. En nombre de un gentilhombre que viuía con el duque de Medina Sidonia, porque le hauía dado trigo para él cada año y no le daua cebada para vn caualllo que tenía.
No sé por dónde empear
[5 coplas de 11]
58. Otra copla al mismo caso, porque se tardaua el duque en mandalle dar la ceuada.
Mote: *No, no; sí, sí*
59. Narváez al Emperador.
Sacra, real Magestad
[una copla]

19 Lluís del Milà: *El Cortesano*, ed. de Vicent Josep Escartí. Estudis introductoris: V.J. Escartí i Antoni Tordera. Valencia: Biblioteca – Ajuntament – Universitat de Valencia, 2001.

20 Valencia: Librerías París-Valencia, 1982.

21 <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Motes/facsímil.html> (enero 2007).

22 Sí lo han hecho algunos estudiosos de la literatura como Antonio Rodríguez-Moñino: *Discurso de recepción ante la Real Academia Española: Poesía y Cancioneros (siglo XVI)*. Madrid: Real Academia Española, 1968, p. 80: «El otro, Luis de Narváez, es seguramente el mismo que había estampado en 1530 (*sic*) su *Delfín de música para tañer vihuela* y que aparece aquí como galanteador de una doña Ana de Prado. Dieciocho composiciones forman el conjunto de lo recogido».

23 Edición moderna de Carlos Clavería, Barcelona: Delstre's, 1993.

24 Esta canción aparece copiada también en el Ms. 4114 de la Biblioteca Nacional y en el Ms. 617 de la Biblioteca del Palacio Real, de Madrid. Son dos únicas muestras de la mínima difusión que obtuvo la obra poética de Narváez.

60. Del mismo.
Dichosas coplas que vais
[3 coplas]
61. Del mismo partiéndose de la dama a quien serúa.
Mi ánima se partió
[5 coplas]
62. Otras del mismo.
Pues la gloria de mi pena
[5 coplas de 10]
63. Otra sola.
De loco me finjo cuerdo
64. Canción de un cauallero.
Tanto la vida me enoja²⁴
65. Otra canción.
No es muy grande la vitoria
66. De Narváez partiéndose la dama a quien serúa.
Pues se parte mi señora
[92 versos en coplas de pie quebrado]
67. Canción.
Sembré el amor de mi mano
[4 coplas glosadoras]
68. Este villancico y la glosa es de Narváez.
Pagará mi coraçón

Sumados estos diecinueve poemas a los tres que se encuentran en *El Delphin* nos dan el perfil de un poeta cortesano ligado al estilo cancioneril tradicional tanto por las formas como por los contenidos. No se encuentra en ellos la más mínima mención a asuntos musicales, salvo una tópica alusión a «diez mil aves que cantaban / con gran dulçor entre sí» en la cuarta copla del poema 52. Además, podría pensarse en un primer momento que la 'cifra' a la que alude la copla 54 es una 'música en cifra'. Dada su brevedad, reproduzco el poema completo:

«Aquesta cifra es la letra
de quien dizen por mi daño
'la letra con sangre entra',
pues el ánima penetra
su graue dolor estraño.
Mas tiene otro bien en sí,
qu' es el nombre de mi gloria
que en la cifra está notoria:
las letras están allí,
su imagen en mi memoria.»

Con el término 'cifra' se refiere aquí Narváez claramente al anagrama formado con las letras de un nombre, tal como lo describe el *Diccionario de Autoridades* en la voz 'cifra': «También puede ser enlazando las letras, que muchas veces son las primeras de los nombres y apellidos de las personas, que gus-

tan traerlos gravados, pintados ò bordados en armas, carrozas, reposteros y en otras cosas». Quizá el nombre que aparecía en esta cifra fuera el de la desconocida Ana de Prado, de la que nuestro poeta se muestra muy enamorado en los dos poemas anteriores.

Conviene destacar —aunque más por la personalidad del destinatario que por su interés literario o musical— los versos titulados *Narbáez al Emperador* (nº 59):

«Sacra, real magestad:
la vieja que echó el cornado
tuuoo tal fe y caridad,
que más dio en la voluntad,
que quien más oro auía dado.
Otro tanto en mí se muestra:
aunqu' es poco lo que ofrezco,
por la voluntad merezco,
qu' es tan grande por ser vuestra,
que casi m' ensoberuezco.»

El poema trasluce bastante familiaridad del músico con el Emperador, dentro de los parámetros establecidos en aquella sociedad. No resulta arriesgado imaginar que la ofrenda a que el poeta hace referencia es la famosa glosa (musical) sobre *Mille regretz*, 'la canción del Emperador'. Semejante joya —grande, según el músico, por ser 'del' Emperador e inmensa, según nosotros, por su autor²⁵ y por su glosador— es, con bastante probabilidad, el humilde 'cornado' que el vihuelista ofrece a su señor, acompañándolo de esta copla.

Por lo demás, la colección poética prolonga en unos años las fechas de actividad conocida de Narváez. El último dato conocido hasta ahora era de 1549. La aparición de estos poemas en 1554 no implica necesariamente que su autor estuviera vivo por entonces, pero da la impresión —solo una impresión personal, desde luego— de que fue el propio Narváez el que suministró sus obras al editor. A diferencia de Boscán, famosísimo en la época, o de otros autores que aparecen con poemas sueltos, la presencia de un corpus relativamente importante de obras de Narváez —autor que prácticamente no aparece en ninguna otra colección impresa o manuscrita— en este cancionero 'de obras nuevas' sólo puede justificarse por alguna circunstancia especial como, por ejemplo, la relación directa entre autor y editor.

3. Pliegos para cantar al tono de la vihuela

Durante el siglo XVI se imprimió un gran número de pliegos sueltos de contenido diverso, principalmente noticioso o poético. Entre estos últimos hay bastantes que especifican que los versos contenidos en ellos son 'para cantar al tono de' tal o cual canción, lo que en la moderna jerga técnica se ha dado en llamar 'contrafactum'. Aplicar un nuevo texto a una melodía conocida era una práctica que venía de antiguo; de bastante antiguo, según veremos más adelante. Pero centrémonos más en nuestro objetivo presente: algunos de estos pliegos indican que deben cantarse con acompañamiento de vihuela. Reseñaré algunos ejemplos, sin intención de ser exhaustivo. Me limito a extractarlos del clásico *Diccionario* de Rodríguez-Moñino²⁶:

25 Últimamente se ha puesto en duda con razones de peso la autoría de Josquin. Ver *The Josquin Companion*, ed. por Richard Sherr. Oxford: OUP, 2000, pp. 374 y ss. Louise Litterick, recogiendo las opiniones de varios autores, opina que se trata de una confusión por semejanza con la canción *Plus nulz regretz*, esta sí de Josquin, escrita para conmemorar el tratado de Calais (21 de diciembre de 1507), en el que se firmó una alianza entre Enrique VIII y la casa de Habsburgo, que preveía la boda del joven Carlos con María Tudor, hermana del monarca inglés. Quizá por esta razón *Plus nulz regretz* era 'la canción del Emperador'. Narváez es el primero que atribuye *Mille regretz* a Josquin, bastantes años después de la muerte de este.


26 Antonio Rodríguez-Moñino: *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid: Castalia, 1970. En la nueva edición corregida y actualizada por Arthur L. F. Askins y Víctor Infantes, Madrid: Castalia, 1997, no encuentro otros pliegos dignos de mención en este momento, así como tampoco en los suplementos (I, II, III, IV y V) publicados posteriormente por estos autores en la revista *Criticon*, 71 (1997), 74 (1998), 77 (1999), 79 (2000) y 83 (2001) <http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/indice.htm> (enero 2007).

27 Existen otros ejemplares con, prácticamente, el mismo contenido impresos en diversos talleres, como, por ejemplo: Burgos: Juan de Junta, entre 1535 y 1539. Véase: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Morbecq/Glosa.pdf> (enero 2007).

28 Existe otro ejemplar impreso en Burgos por Phelippe de Junta, cuyo facsímil se puede consultar en <http://parnaseo.uv.es/Facsimiles/Chistes/Chistes.htm> (enero 2007).

10. Alonso de Alcaudete: *Glossa sobre el Romance que dizen tres cortes armara el rey, todas tres a una sazón...* Impresa con licencia en Burgos, por Juan Baptista Varesio²⁷. [Entre otras obras se incluye:] Aquel cauallero, madre. Unas coplas que le pidió una señora sobre un cantarillo que dizen las mugeres: Aquel cauallero, madre, tres besicos le mandé, para cantar a la vihuela. Va diziendo la hija, y respondiendola madre...

Glosa sobre el Romance que dizen tres cortes armara el rey todas tres a una sazón. Fue uainete compuesta por Alonso de Alcaudete natural de la muy noble ciudad de Ronda. Con otras muchas glosas y villancicos.



El tiempo de aquel sol llamado el ruy diaz de las virtudes crisol fuerte esquadra y caracol de sus muy famosos dias en aquella noble grey y clara generacion por cumplir la iusta ley Tres cortes armara el rey todas tres a una sazón.

Todas tres fueron mādadas hazer para bien mirar si en sus ciudades pobladas

aia gentes mal tratadas por falta de administrar y por que sabtos yerrados habiaffen sin turbacion por ser letrados y agudos Las vnas armara en burgos las otras armo en leon.

Ey por que nadie quedasse que alas sus cortes no fuesse y cada vno hablasse y pidiesse y demandasse lo que menester ouiesse muy determinado y ledo

150. Gaspar de la Cintera: *Coplas y chistes muy graciosos, para cantar, y tañer al tono de la vihuela. Agora nueuamente hechas por —., priuado de la vista, natural de Úbeda y vezino de Granada.* Impreso en Valladolid, por Diego Fernández de Córdoba. Año de MDLXX²⁸. [Contiene ocho coplas con sus glosas.]

Coplas y chistes muy graciosos, para cantar, y tañer al tono de la vihuela. Agora nueuamente hechas por Gaspar de la Cintera, priuado de la vista, natural de Úbeda, y vezino de Granada. Con licencia impresos.



Bodas soy combidada quiero y con alegría puea que no me falta nada cumpla se la bonra mia.

Una go:guera polida tengo alla dentro en Valencia y en la ciudad de Malencia vna sa ya guarnescida

y vna camisa texida tengo en Loidoua la llana y apretada: en Triana y el peyne dietro en Turquia.

Entre Africa y Europa tengo vn polido suslan y el mantotengo en Bilan y en Arcos tengo la toca

721. *Aquí se contienen doze Romances de amores muy sentidos: El j. Pyramo y Tisbe [...] para cantar y tañer con vihuela.* En Granada, en casa de Hugo de Mena, Año de mil y quinientos y setenta.

794. *Coplas de tristes nuevas me han venido de gran dolor y pasión. Con quatro canciones muy sentidas para tañer y cantar con viguela.* Impressas en Çaragoça en casa de Agostín Millán, [s. a].

1066. *Síguense muchas canciones y villancicos para cantar y tañer con vihuela, muy donosos y graciosos.* [s. l. y s. a.].

Algunos pliegos muy semejantes a estos no expresan directamente que deban ser 'tañidos con vihuela', pero su contenido tampoco anda muy lejos de ella:

483. Pedro de Riaño: *Comiença un romance del conde Alarcos* [s. l. y s. a.]. [Incluye obras como Conde Claros o Guárdame las vacas, muy relacionadas con el repertorio vihuelístico].

368. Fernando de Villareal: *Romance nueuamente trobado del infante Turián y de la infanta Floreta* [s. l. y s. a.].

[Reproduce un 'Perqué hecho por Antón de Espejo en la ciudad de Jaén para fazer saber al Corregidor que lo auía amenazado su teniente y alguaziles que le auían de quebrar vna vihuela si lo topauan'].

576. Joan Timoneda: *Villete de Amor* [s. l. y s. a.].

[Incluye los tercetos encadenados 'Passaua Amor su arco desarmado', de Jorge de Montemayor, de los que años después Robert Dowland publicaría una versión con acompañamiento de laúd²⁹].

En la portada de este último pliego —según Rodríguez-Moñino— se reproduce «un grabado que representa a dos músicos —guitarra y pandereta— dando serenata a una dama asomada al balcón». En algunos otros también figuran grabados con imágenes de un galán tañendo vihuela, guitarra o, incluso, laúd³⁰. Esta sencilla iconografía tiene para nosotros un interés particular, dada la escasez de representaciones de la vihuela en manos humanas y no mitológicas o angélicas.

Si consideramos que los pliegos conservados deben de ser sólo una muestra, previsiblemente pequeña, de los que se imprimieron y que la mayor parte se habrán perdido por su poca consistencia y su carácter de uso inmediato, podremos imaginar para la vihuela un entorno mucho más amplio que el que se deduce solo de los clásicos siete libros de cifra: es el mundo de la vihuela como instrumento popular acompañante de la voz por medio de acordes rasgueados. En este mundo particular las músicas se mantienen a través de generaciones y se transmiten por tradición oral, mientras son las letras las que se van poniendo al día gracias al ingenio de ciegos y copleros, que heredan un mester de juglaría todavía bastante vigoroso en estas tardías fechas. No es el momento de entrar a analizar al pormenor los repertorios que se recogen en estos pliegos, tarea que llevaría más tiempo del disponible ahora. Baste con dejar constancia de que existe ese mundo y añadir algunas observaciones sobre la práctica del rasgado o rasgado en la vihuela.

En ningún pliego de este género se menciona a la guitarra, instrumento que

29 Robert Dowland: *A Musically Banquet Furnished with varietie of delicious Ayres, Collected out of the best Authors in English, French, Spanish and Italian.* London: Thomas Adams, 1610. <http://kulturserver-bayern.de/home/harald-lillmeyer/Texte/Downloads/Bilder/Dowland2/BilderDowland2.html> (enero 2007).

30 Nº 61 bis. Carlos Boil: *Sylva de varios romances letras, recopiladas por quadernos [...] las más modernas que hoy se han cantado.* Valencia: [Joan de Timoneda], 1598. Nº 208 bis. Valero Fuster: [...] *Cobles noues de la crich crach juntament ab altres cansons molt gracioses per prechs dalguns amichs y amigues,* [s.l.], 1556. Nº 699. Anónimo: *Aquí comiençan unos villanços muy graciosos de unas comadres muy amigas del vino.* [s. l. y s. a.]. Nº 750. Anónimo: *Cancionero de Galanes [...] para baylar, dançar y tañer.* [s. l. y s. a.]. Nº 963. *Perqué muy gracioso Agora de nuevo sacado, en que se recuenta las tachas que tenía una Dama.* [s. l. y s. a.].

31 Joan Carlos Amat: *Guitarra española y Vándola en dos maneras de Guitarra Castellana y Cathalana de cinco órdenes*. Lérida: Viuda Anglada y Andrés Lorenço, 1626 (1ª ed. 1596), p. 7. M. June Yakeley y Monica Hall: 'El estilo Castellano y estilo Catalán: An Introduction to Spanish Guitar Chord Notation', en *The Lute*, XXXV (1995), pp. 28-61.

32 Juan José Rey Marcos: 'Estudio análítico y comparativo de la Instrucción de Música de Gaspar Sanz', en *Estudios de Musicología aragonesa*, ed. Juan José Carreras. Zaragoza: [1977], p. 21. Muchos de estos términos nos han llegado a través de un manuscrito peruano conservado actualmente en Argentina, el llamado 'códice de Fray Gregorio de Zuola'. V. Carlos Vega: *La música de un códice colonial del s. XVII*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1931.

33 Los ejemplos más antiguos de la utilización en fuentes escritas, todas ellas italianas, de los signos del alfabeto guitarrístico han sido recogidos y estudiados por James Tyler y Paul Sparks: *The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era*. Oxford: OUP, 2002. Estos autores, sin embargo, no hacen mención alguna de los pliegos de canciones 'para tañer con vihuela', que, a mi entender, son un indicio claro de la existencia de un estilo rasgueado, aunque no en la guitarra. Para una

tradicionalmente tiende a considerarse propietario habitual, si no exclusivo, del estilo rasgueado y, por ello, opuesto a la vihuela y al laúd, punteados y polifónicos. Por lo que aquí queda reflejado, tal dicotomía no existía o, al menos, no era tan marcada en aquella época como con alguna ligereza se suele dar a entender a veces. Es cierto que 'vihuela' y 'guitarra' eran términos casi sinónimos —como también 'vihuela' y 'laúd', por otra parte—, pero el testimonio de estos pliegos no solo no excluye como instrumento rasgueado a la vihuela más generalizada, la de seis órdenes, además de las de cuatro o cinco, 'que llaman guitarra', sino que sitúa al género vihuela como instrumento preferente en esta práctica por encima de la guitarra. Será el declinar de la vihuela lo que deje a la guitarra como dueña casi única del rasgueado. Cuando Amat publique el primer tratado dedicado a la guitarra rasgueada, contará que muchas de las posturas recibían nombres como «cruzado mayor, cruzado menor, bacas altas, bacas baxas, puente y de otras infinitas suertes que los Maestros unos y otros les han puesto nombres diferentes»³¹. A estos nombres recordados por Amat hay que añadir otros como bemolillo, prima, bastón alto, tendido, bemol, tisbe, cruzadillo (quizá lo mismo que cruzado menor), puente, patilla, rebajas, cangrejo y guzmanillo, reseñados en otras fuentes guitarrísticas³². La existencia de tales nombres en la fecha del aparente comienzo del estilo rasgueado sugiere una tradición del mismo, quizá bastante larga, al margen de la música culta. Y aquí es obligado hacerse una pregunta: ¿Desde cuándo existía la práctica del rasgueo? ¿Se rasgueaba ya con el plectro o fue una novedad derivada de tañer directamente con los dedos?³³

Al buscar el testimonio más antiguo de la existencia de un estilo rasgueado, quizás a muchos se nos venga a las mientes en primer lugar la expresión 'música golpeada', de fray Juan Bermudo (1555), pero tras leer con atención el párrafo que más extensamente trata sobre ella, comprobaremos que no es exactamente así:

«La Música que auéys de començar a cifrar: serán vnos villancico[s]: (primero dúos, y después a tres) de Música golpeada, que comúnmente dan todas las bozes junctas. Para cifrar estos quasi no ay trabajo: porque (como los puntos que dan unos con otros sean de ygual valor) las cifras en los compases vernán yguales en número. Quien quisiere tomar mi consejo: destas cifras no se aproueche para tañer: porque no es Música de cudicia, y no se haga el oýdo a ellas. Los villancicos golpeados no tienen tan buen fundamento en música: que sean bastantes para edificar, y grangear buen ayre de fantesía. Pues tómensse para ensayarse, o imponerse el tañedor en el arte de cifrar: que no son para más. Después que por estos villancicos estuuiere el tañedor en alguna manera instruydo: busque los villancicos de Iuan vázquez, que son de música acertada...»³⁴

recopilación de las fuentes musicales que utilizan signos para el acompañamiento rasgueado véase también M. June Yakeley: 'New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar', en *Revista de Musicología*, XIX, 1-2 (1996), pp. 267-288.

34 Juan Bermudo: *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555, Libro quarto, capítulo. xxxj, fol. xcjx.

Parece evidente, pues, que con la expresión 'música golpeada' Bermudo no se refiere a acordes rasgueados en todas las cuerdas, sino a villancicos homofónicos a dos o tres voces, cifrados nota a nota, pulsadas solamente las cuerdas cifradas y no rasgueando todas. De todos modos, es posible que Bermudo se refiera al rasgueado en otro momento, al hablar del temple de la guitarra 'a los viejos':

«Este temple más es para romances viejos y Música golpeada que para Música de el tiempo.»³⁵

Si ponemos en relación esta alusión pasajera a los romances viejos con los pliegos de romances mencionados más arriba y aun con los romances antiguos de que hablaba el marqués de Villena, podremos deducir que Bermudo se está refiriendo al estilo rasgueado, el cual, como queda dicho, es diferente de la 'música golpeada'. Señalaré a este propósito que también se puede apuntar la conexión de la 'música golpeada' tal como la describe Bermudo —villancicos homofónicos a dos o tres voces— con la aparición en las últimas décadas del siglo XV de un estilo polifónico simplificado y distante del contrapunto imitativo, del que hay numerosas muestras en el *Cancionero Musical de Palacio* y las fuentes coetáneas. Las fechas en que aparece tal estilo deben de coincidir con el abandono de la púa y los primeros balbuceos del tañer la vihuela con los dedos, es decir, con el momento de aparición de la vihuela de mano. Creo que no se trata de una mera coincidencia temporal, sino que ambos fenómenos están relacionados, porque muchos de estos villancicos manejan 'armonías de vihuela', es decir, series de acordes de ejecución sencilla y tónica en este instrumento. De algunos de ellos podría decirse que están escritos con la vihuela en la mano, sobre todo los que se basan en las 'armonías de folía'. Quizá el más claro ejemplo de 'música golpeada' en todo el repertorio vihuelístico impreso sea la *Pavana muy llana* copiada al principio del *Libro de música de vihuela*, de Diego Pisador, de la que hay versiones glosadas por Valderrábano y Cabezón. El título de pavana parece sugerir la idea de que se trata de una música originalmente instrumental, pero ello puede no ser del todo exacto. En varios pliegos del siglo XVI se publicó el texto de *La pavana de Nuestra Señora*:

«A Uos, virgen pura, estrella que guía
los hombres al puerto, do nadie se pierde,
mi alma angustiada, a vos os embía
aquesta labor, broslada [sic] de verde:
porque recuerde,
porque se acuerde
de aquel que sin vos, señora, se pierde.»³⁶

A tan inusitada estructura estrófica la única música de pavana que se ajusta es, precisamente, la que trae Pisador, con la que puede cantarse perfectamente³⁷. Dicho al revés: la cifra de Pisador es una versión 'golpeada' en la

35 Ídem, Libro segundo, capítulo xxxij.

36 El único de estos pliegos que lleva lugar y fecha señala: «Granada en casa de Hugo de Mena. Año de 1568», pero los otros dos, sin fecha, son seguramente anteriores. Véase A. Rodríguez-Moñino: *Diccionario Bibliográfico...* pp. 433, 582 y 583. Ana M^a Álvarez Pellitero: *La obra lingüística y literaria de fray Ambrosio Montesino*. Valladolid: Universidad, 1986, pp. 92-95, da cuenta de otro pliego conservado en el British Museum y publica el texto completo de la pavana, atribuyéndolo al fraile franciscano sin razones de suficiente peso, en mi opinión. El mismo texto aparece copiado en los ff. 31r-32v de un manuscrito de poesías varias de la Real Biblioteca (Sign. II/644). Sobre la existencia de esta estructura estrófica llamada 'pavana' hablé en *Danzas cantadas en el Renacimiento español*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978, pp. 49-52.

37 Dada su estructura casi totalmente silábica, resulta muy sencillo ensamblar este texto con la música que trae Pisador. Ver el resultado de tal ensamblaje en Pepe Rey: 'Música coral vernácula entre el Medioevo y el Renacimiento', *Nassarre*, XVII, 1-2 (2001), p. 46. En el origen de la denominación de 'pavana' para esta música

ternaria seguramente hay una confusión entre dos tipos de danza: pavana y gallarda. Prueba de ello puede ser la existencia de un pliego de Juan Timoneda (Rodríguez-Moñino: *Diccionario...*, nº 568) titulado *La gallarda contrahecha a lo espiritual*, que comienza con el verso «La mucha tristeza y el gran menoscabo», que es *contrafactum* de una pavana de Juan Fernández de Heredia, 'Mi mucha tristeza, mi gran menoscabo'. Juan Fernández de Heredia: *Obras*, ed. de Rafael Ferreres. Madrid: Espasa-Calpe, 1955, p. 218.

38 Fray Antonio de Guevara: *Epístolas familiares* (1521-1543), ed. de José María de Cossío. Madrid: Real Academia Española, 1950-1952, vol. I, p. 134: «Si me queréis creer, a hombres enamorados nunca someteréis vuestros negocios, porque su oficio no es ocuparse en negocios, ni escribir cartas, sino de aguardar esquinas, tañer guitarras, escalar paredes y ogear ventanas». El autor repite expresiones semejantes en varias cartas. Alonso de Virués: *Colloquio de Erasmo*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Bailly-Baillièrre, 1915, p. 58: «Algunas vezes duerme como descosido; otras no haze sino reyr; algunas vezes toma vna guitarra que apenas tiene tres cuerdas, e tañe lo mas rezio que puede por hazerme rauiar».

39 Francisco Agustín Tárrega: 'Discurso o recopilación de las necesidades más ordinarias en que solemos caer hablando' (1592), en *Actas de la Academia de los Nocturnos*, ed. de J. L. Canet, E. Rodríguez y J. Ll. Sirera. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, Institutió Valenciana d'Estudis i Investigació, Generalitat Valenciana y Diputación Provincial de Valencia, 1993, vol. II, Sesión 29ª, p. 411.

40 *Diccionario de Autoridades*: «Traquear. Hacer ruido, estruendo, ò estrépito. Lat. Ruditer sonare». También es pertinente una segunda acepción que puede reflejar los gestos propios del tañedor de ras-

vihuela de una canción a tres voces y está puesta al principio del tratado para los que empiezan a tañer el instrumento, como quería Bermudo. De ahí la advertencia: 'muy llana', o sea, homofónica, sin glosa ni complejidad.

Pero volvamos a la comenzada búsqueda de los primeros testimonios del estilo rasgueado. Si para Juan Bermudo la 'música golpeada' aún tenía algún interés, pedagógico al menos, los rasgueos con que se acompañaban los romances viejos eran del todo despreciables. Bermudo deja entrever una de las razones por las que este estilo no le interesaba: su carácter arcaico y pasado de moda, fuera del tiempo —recuérdese que para Bermudo la música de verdad comienza con Josquin—, lo que nos reafirma aún más en la sospecha de la antigüedad y tradicionalidad del rasgueo.

Numerosos textos del siglo XVI nos permiten imaginar que sus autores se están refiriendo a la práctica del rasgueo, dadas las circunstancias y el ambiente en que se desarrollan determinadas escenas³⁸. Sin embargo, hasta muy tardíamente no aparecen en obras literarias o de cualquier tipo citas que especifiquen algo parecido al rasgueo. Quizá la más antigua sea esta del canónigo valenciano Francisco Agustín Tárrega³⁹, de fecha bastante tardía (1592):

«Y de todas estas doy el primer lugar a la que sacó a luz en un romance el desterrado Abenamar, que agora traquean⁴⁰ las guitarras a más y mejor, que encareciendo sus congoxas importunas dixo: '¡O, terribles agravios mátanme el alma y ciérranme los labios!'.»

En definitiva, no conozco ninguna alusión clara al estilo rasgueado que sea muy anterior a la *Guitarra española* de Juan Carlos Amat (1596), a pesar de que tal práctica existía, como cabe deducir de la existencia de los pliegos 'para cantar al tono de la vihuela'. De modo semejante a lo que ocurre en tantos otros aspectos de la historia de la cultura, se muestra aquí el enorme hiato entre la cultura que podríamos llamar clerical o letrada —porque son los clérigos o letrados sus más claros representantes— y la cultura 'pagana' o ágrafa —porque vive principalmente en el campo o pagus y no crea documentos escritos—. Resulta extremadamente dificultoso conocer y estudiar lo que ocurre en esta última a través de los testimonios que de ella nos da la primera; es casi lo mismo que pretender conocer a alguien por lo que de él cuentan sus enemigos. Peor aún en este caso, porque, más que la enemistad, actúan el menosprecio, la ignorancia y el ninguneo. A pesar de ello, intentaré atisbar alguna pista.

El capítulo primero del tratadillo de Amat «enseña cuántas cuerdas y trastes hay y son menester y cómo se ha de templar». Es el comienzo lógico para un método de aprendizaje de un instrumento de cuerda. El capítulo segundo «enseña qué es punto, cuántos son y cómo se llaman». En aquella época cualquier músico con formación teórica básica pensaría que, tratándose de 'puntos', iba a encontrar una explicación sobre las notas⁴¹ —ut, re, mi, fa, sol, la— o, en todo caso, sobre los diferentes significados del puntillo (*divisionis*, per-

gueado: «Traqueo. Vale también el movimiento de alguna cosa de una parte a otra. Lat. Commotio, Agitatio».

41 Ver, por ejemplo, cómo utiliza Bermudo el término —como equivalente a nota— en la cita sobre la música golpeada copiada más arriba.

fectionis, augmentationis, etc.)⁴². Sin embargo, Amat nos sorprende con un significado del término 'punto' totalmente nuevo en los escritos musicales:

«Punto de Guitarra es una disposición que se hace en las cuerdas, apretando los dedos sobre los trastes. Todos los puntos tienen su figura distinta cada uno de por sí, y diferente disposición, y en cada punto se hallan tres voces, que son Bajete, Alto y Tiple...»

Precisamente tales 'puntos', que hoy llamaríamos 'acordes', son el tema central del libro de Amat, pero ningún tratado musical anterior había incluido semejante significado de 'punto'⁴³. Tampoco aparecerá en tratados posteriores —ni en diccionarios, ni siquiera entre las variadísimas acepciones recogidas en el de la RAE— salvo en algunos libros específicos para guitarra durante el siglo XVII (Luis Briceño, Gaspar Sanz y Francisco Guerau, al menos), que hablarán de los «puntos o aquerdos de la guitarra»⁴⁴. Mi deducción es que el término 'punto' con este significado concreto de acorde o postura de mano izquierda pertenece a una jerga guitarrística peculiar, en la que también podrían incluirse otros términos como 'cruzado', 'puente', etc., así como 'requintar' para referirse a las cuerdas octavadas del cuarto y quinto órdenes. Se trata de los típicos vocablos 'técnicos' que pasan de maestro a discípulo en un gremio y que perduran durante siglos, aunque son ignorados por el resto de las personas. En la organería y la violería hay numerosos ejemplos. Resumamos: en 1596 el estilo rasgueado —y con él su elemento más característico: los puntos— hace su aparición en fuentes escritas e impresas, pero su práctica en los medios de la cultura no escrita llevaba ya muchos años de existencia. Supongo que tal afirmación general será aceptada y suscrita por cualquiera, pero quizá no ocurra lo mismo con esta otra más concreta: la antigüedad del estilo rasgueado se remonta a más de trescientos años antes de Amat. Suena a exageración, pero creo tener indicio suficiente para afirmarlo.

En unos famosos versos reproducidos cientos de veces —aunque quizá menos meditados— Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, en su *Libro de Buen Amor* (ca. 1340) dice:

«Allí sale gritando la guitarra morisca,
de las voces aguda e de los puntos arisca...»

Las interpretaciones habituales explican que 'voces' y 'puntos' son dos maneras de llamar a las notas, los sonidos. La guitarra morisca, según se suele entender, se caracterizaría por sus sonidos agudos y desabridos. Pero creo que la estructura y el sentido de la frase no permiten tal simplificación. Estrictamente, lo que Juan Ruiz afirma de la guitarra morisca es que, por una parte, es aguda en las voces y, por otra, arisca en los puntos; o sea, indica dos cualidades distintas para dos aspectos materiales diferentes. Las voces —los sonidos— de la guitarra son agudas, como corresponde a un cordófono de tiro

sas y puntos más dificultosos y extravagantes de la Guitarra»; p. 13: «Con el siguiente Abecedario se saben todos los puntos perfectos de la Guitarra»; p. 14: «Declaración de las dudas que pueden ocurrirse en el formar estos puntos». Francisco Guerau: *Poema Harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la Guitarra española*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1694, p. 5: «Sin esto, has de acostumbrarte a usar de la cejuela, que se haze, pisando con el índice de la mano izquierda todas las cuerdas, o menos, según fuere menester, que para la ejecución de algunos puntos, es muy necesaria [...] También te advierto que en los puntos que tuvieren tres números, te acostumbres a tocarlos harpeados».

42 Ver, por ejemplo: Johannes Tinctoris: *Tractatus de punctis*, en el *Thesaurus Musicarum Latinarum* de la Universidad de Indiana: http://www.music.indiana.edu/tml/15th/TINTDP_TEXT.html (enero 2007).

43 A propósito de las posibles acepciones musicales del término 'punto' en el *Libro de Buen Amor* y en otros autores medievales, ver Pepe Rey: *Puntos y notas al músico Juan Ruiz*. Centro Virtual Cervantes, http://cvc.cervantes.es/obref/arci_preste_hita/rey.htm (enero 2007).

44 Luis de Briceño: *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*. París: Pedro Ballard, 1626: «Los puntos o aquerdos de la guitarra. Estos son los aquerdos más necesarios para cantar y tañer...». Gaspar Sanz: *Instrucción de Música sobre la guitarra española*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674, p. 3: «Sabido ya encordar, templar y entrestar, sabrás bien en la memoria el Abecedario que hallarás cifrado debaxo el Laberinto, y contiene solos veinte puntos, que bastan para formar todas las consonancias perfectas de la Guitarra [...] Sabido ya los puntos del Alfabeto, aprenderás qualquier tono»; p. 6: «Regla octava para formar las fal-

45 Gema Vallín: 'El deán y el villano: un poema de Alfonso el Sabio y una canción tradicional', *Madrygal*, 2 (1999), pp. 133-138.

46 La traducción de la profesora Vallín dice: «Tomemos prenda al deán en la perra, por el can. Pues robó mi podenco y me lo niega y, en lo que a mí concierne, estas prendas le han de pesar, que le quiero yo prender la perra por el can». En resumen: según parece, el deán se había apropiado de un podenco del rey y este pretendía como revancha, tomar en prenda a la perra del deán.

corto. Pero, si las voces son las notas o los sonidos considerados individualmente, entonces ¿qué son los puntos? Para mí la respuesta es clara: los grupos de voces, los acordes o 'aquerdos'. Son los acordes producidos a golpe de púa en la pequeña guitarra medieval de tres o cuatro órdenes dobles los que resultan ariscos.

Con todo, soy consciente de un problema: entre el poema de Juan Ruiz y el tratado de Juan Carlos Amat median, por lo menos, doscientos cincuenta años. Poner en relación directa dos textos separados por tanto tiempo, sin ningún dato intermedio que sirva de puente, se asemeja metodológicamente a un doble salto mortal y medio sin red. Para facilitar la seguridad de la pirueta, intentaré tender en paralelo un cable al que podamos agarrarnos en caso de peligro.

En un artículo publicado en 1999 Gema Vallín⁴⁵, profesora de la Universidad de La Coruña, ha señalado las semejanzas entre una cantiga profana de Alfonso X el Sabio contra el deán de Cádiz y una difundidísima canción tradicional. Esta es la cantiga:

«Penhoremos o dayã
na cadela polo cam,
Poys que me ffoy el ffurtar
meu podengu' e mh o negar;
et, quant' é a meu cuydar,
estes penhos pesar-lh' an,
ca o quer' eu penhorar
na cadela polo cam.
Penhoremos o dayam
[na cadela polo cam]»

Siguen después otras dos coplas rematadas cada una con el estribillo. No es necesario que nos detengamos demasiado para explicar al pormenor la circunstancia que movió a don Alfonso a *fazer* escarnio en el deán de Cádiz⁴⁶; baste con saber que el tono lírico es directamente grosero (la perra en cuestión no es

LIÇION DE DOS MANERAS SOBRE EL VILLANO.

A ^{a d d d o d a}
^{* 1 *}
El villano que le dan
^{d o o d o d o}
^{* P *}
La çebolla con el pan.

*Al villano teña vinda
Dadle pan y açote crudo
No le dauan otra çosa
Sino la mujer hermosa
Pero pobre y viruosa
Para viuir con asan
Al villano que le dan
La çebolla con el pan.
El villano si es villano
Dadle el pie toma la mano
Vine contento y bu fano
Quando a vistarle ban
Al villano que le dan
La çebolla con el pan.*

E ^{o o d o o d o}
^{2 3 2}
El cauallio del marques
^{o o d o o d o}
^{2 1 2}
Coxo manco y Rabon es.

*Es coxo manco y Rabudo
Y en el çipinaga un nado
Dice que su amo es coraudo
Conmigo lo prouarçis
El cauallio del marques
Coxo manco y Rabon es.*

*Dicen comere en un dia
Quanto se muele un molino
Y metido en un camizo
Aplias le llebaveis
El cauallio del marques
Coxo manco y Rabon es.*

otra, seguramente, que la barragana del clérigo) y la intención del poeta burlarse del deán y hacerlo colectivamente; de ahí la presencia de un estribillo coreado, elemento bastante infrecuente en las cantigas de escarnio. Lo interesante para nosotros en este momento estriba en las notables semejanzas de esta cantiga con la canción (y baile) del villano. Así lo transcribe para guitarra Luis Briceño⁴⁷, que además añade al lado un contrafactum 'a lo animal':

Gema Vallín repasa minuciosamente las semejanzas fonéticas, rítmicas y estructurales, entre las que no es la menor la de los versos:

Tradicional:	la cebolla con el pan
Alfonso X:	na cadela po lo cam

«Unas concomitancias tan estrechas difícilmente pueden suponer sino que el escarnio del dayã aprovecha la métrica y la melodía del villano, [aunque] es verdad que el segundo no aparece documentado hasta los alrededores de 1530». Yo también creo que la semejanza presenta pocas dudas y que también en este caso hemos de aceptar una estrecha relación entre un documento de ca. 1270 y otros de tres o cuatro siglos más tarde, de modo que podríamos cantar sin miedo a engañarnos la cantiga del rey Alfonso con la melodía reproducida en documentos posteriores a 1600. Y —¿por qué no?— podríamos acompañarla con unos sonoros y rotundos acordes de guitarra, los mismos que pone Briceño y los mismos que pondría actualmente cualquier rasgueador aprendiz.

El estilo rasgueado y el villano son dos detalles —por cierto, muy relacionados entre sí— del fenómeno que he mencionado más arriba: la existencia de una compleja y viva cultura al margen de la que nos transmiten los documentos oficiales, generados en el entorno del poder, sea este político, religioso o 'sapiencial' (universidades). Podríamos dejar el asunto en manos de arqueólogos y antropólogos, si no fuera porque muchos hechos de la cultura oficial en su vertiente musical sólo llegan a entenderse cuando se descubre su vinculación con esa otra cultura pagana. En el entorno del 1500 —precisamente la época de crecimiento de la vihuela— inventos tan trascendentales como la imprenta hicieron saltar muchas de las barreras que separaban ambos mundos culturales. Salieron entonces a la luz de la cultura escrita bastantes cosas que no eran invención novedosa, sino descubrimiento. En muchos casos, tales encuentros entre mundos dispares produjeron síntesis interesantes que pasaron a integrarse en la cultura escrita, pero en otros surgieron rechazos, momentáneos algunos y más duraderos otros. La guitarra y su mundo particular protagonizaron uno de estos últimos. No son casuales ni ocasionales las discusiones de Amat con unos músicos profesionales que se burlaban de él, ni las diatribas de Sebastián de Covarrubias contra los mozos de caballos en cuyas manos sonaba la guitarra, «especialmente en lo rasgado», como un cencerro, ni la brutísima defensa de Briceño contra los ataques de los partidarios del laúd, ni la argumentación de Gaspar Sanz sobre la perfección o imperfección de la guitarra. No son casuales ni novedosas tales discusiones, porque ya el Arcipreste —representante del mester de clerecía, aunque sus devaneos y diversiones lo acercasen a la juglaría— varios siglos antes calificaba de 'arisca' a la guitarra a causa de los 'puntos' con los que la rasgueaban.

Simplifico y resumo: la guitarra y su particular manera de entender la

47 Los signos —aparentemente de medida— situados encima del texto y las cifras, que dan aspecto ternario a todas las piezas editadas por Briceño, no son exactamente tales, sino simples indicadores de los movimientos de la mano derecha: redonda, hacia abajo, y blanca, hacia arriba. En todas las versiones conocidas el villano lleva una música binaria e, incluso, Francisco Salinas (*De Musica*. Salamanca: Mathias Gastius, 1977, p. 295) lo pone como ejemplo de ritmo binario. Entre tañedores de instrumentos de pulso parece que no haría falta decirlo, pero lo hago por deshacer una confusión apuntada por John Griffiths en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, en la voz 'Briceño', que le lleva a extemporáneas consideraciones sobre el uso de la prolación en este tratadillo guitarrístico. Nada más lejos de Briceño que cualquier atisbo de complejidad teórica musical.

48 Jacques Lezra: 'La Mora Encantada. Covarrubias en el alma de España', y Georgina Dopico: 'Lengua e Imperio: Sueños de la nación en los Tesoros de Covarrubias', en *Suplemento al Tesoro de la Lengua Española Castellana*. Madrid: Polifemo, 2001, ccxv-cclxxxiv. En la misma dirección camina Sagrario López Poza: 'Los libros de emblemas como «tesoros» de erudición auxiliares de la «inventio»', en *Emblema aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.). Madrid: Akal, 2000, pp. 262-279: «Aunque el *Tesoro* de Covarrubias se ha considerado por la mayoría una obra lexicográfica [...] es algo más [...] Muy probablemente fue concebido como un instrumento de apoyo a los predicadores, como repertorio de ayuda en el ministerio de la palabra».

49 Tomo la explicación, por su claridad, de la introducción de Sagrario López Poza a las *Empresas políticas*, de Diego Saavedra Fajardo. Madrid: Cátedra, 1999, p. 32.

50 Las ilustraciones de la primera edición pueden consultarse en: <http://www.studiolum.com/es/alciato/000a.htm> (enero 2007). Existen otras ediciones asequibles en Internet, como las de la Memorial University (Canadá): <http://www.mun.ca/alciato/index.html> (enero 2007) o la Universidad de Glasgow:

música, o sea, el rasgueo, han provocado menosprecio y rechazo, si no desde los fenicios, desde, al menos, el siglo XIII hasta nuestros días. Pero en esta guerra la guitarra no se encontraba sola durante el siglo XVI, porque también la vihuela, al menos en manos de algunos de sus tañedores, podía ser 'punteada' además de 'punteada', como demuestran los pliegos poéticos 'para tañer al tono de la vihuela'.

4. La vihuela entre enigmas y emblemas

Sin embargo, si limitamos nuestra visión a la cultura letrada, la vihuela representa el caso totalmente opuesto a la guitarra en la marea de aprobaciones y rechazos. En el *Tesoro de la lengua castellana* (1611), de Sebastián de Covarrubias, el pasaje que continúa al de los mozos de caballos que acabo de mencionar es:

«De la vigüela hay un enigma que dize:
 Todos, sin ser ordenada.
 Órdenes dezís que tengo;
 Pero aunque soy entonada
 Y de tanta orden cercada,
 Dellas, ni de la Iglesia vengo.»

El estilo del bueno de don Sebastián se dulcifica al referirse a la vihuela tanto como se agría al hablar de la guitarra. No cabía esperar otra cosa, porque en la cultura 'oficial' —siguiendo con la terminología utilizada más arriba— la vihuela representa y simboliza los valores más elevados y Covarrubias es uno de los más conspicuos portavoces y transmisores de aquella cultura oficial. El *Tesoro* y, todavía más, el *Suplemento*, que dejó sin publicar y ha visto la luz recientemente, son exposiciones de primera mano de la ideología de aquella cultura, como han subrayado con clarividencia en sendos artículos los editores de este último⁴⁸. Por eso tampoco es casual que, en paralelo a su tarea lexicográfica, redactase un hermoso libro de emblemas.

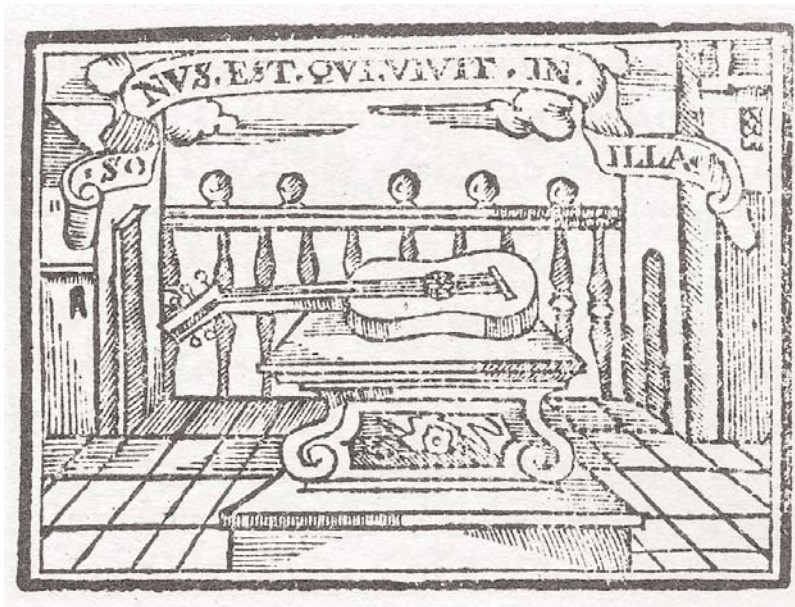
Como suele ser frecuente la confusión entre emblemática y heráldica, me parece necesaria en esta reunión vihuelística una mínima explicación. El emblema es un género literario particular formado, básicamente, por la conjunción de un texto (epigrama o *declaratio* o *subscriptio*), un título (mote o lema) y una figura (*pictura* o *imago*). El mecanismo que el emblema activa consiste en lo siguiente: «el lector [...] intentaría descifrar el significado posible de la *pictura*, ayudado por la pista que puede dar el mote. Al acudir a la *subscriptio* vería confirmada su interpretación de la verdad escondida o se sentiría sorprendido por lo alejado que estaba del sentido dado. Terminado el pro-

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/SM23B/> y <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/SM33/> (enero 2007). Quiero señalar una concordancia entre los *Emblemas* de Alciato y un libro de vihuela. El emblema titulado 'In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur' se basa en el mito de Arión, músico arrojado al mar desde un barco y salvado por un delfín. El grabado que se publica en el *Delphín*, de Luis de Narváez (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1538, fol. 1v) ofrece la misma historia, que da nombre al libro, y presenta ciertas concomitancias iconográficas con el grabado de la edición de los *Emblemas* de París: Chrestien Wechel, 1536. Aunque no tengamos constancia documental, es muy posible que Narváez estuviera en Italia, Flandes y Alemania varias veces entre los años 1529 y 1536 acompañando a Francisco de los Cobos, a cuyo servicio se encontraba, por lo que no es descartable un conocimiento directo de la obra de Alciato.

ceso de comprensión, la imagen unida al concepto se grabaría en su memoria en la medida en que hubiera logrado conmovérle»⁴⁹. Por eso los libros de emblemas son, esencialmente, transmisores de ideología; de la ideología de la cultura oficial, ni que decir se tiene. En ellos podemos ver la estima que aquella sociedad tenía a determinadas cosas y su desprecio o indiferencia hacia otras. Pues bien, la vihuela también tuvo su lugar en los libros de emblemas.

Ya en la primera edición del *Emblematum Liber* (1531) de Andrea Alciato⁵⁰ —el libro que inauguró el género— aparece el emblema titulado 'Foedera' (pacos), que tiene como imagen un laúd. En el epigrama que explica el significado de la imagen se glosan los valores de la concordia contraponiéndolos a la tragedia provocada por la ruptura de una cuerda. La fortuna de este emblema fue inmediata y enorme⁵¹ y quizá por ello el laúd aparece con bastante frecuencia en los libros de emblemas, también en los españoles⁵², aunque en estos la vihuela ocupa su lugar en ocasiones. El significado fundamental gira siempre en torno a la idea de armonía, aunque cada autor y cada emblema ofrezcan variaciones importantes⁵³.

El emblema 31 de la Centuria II de los *Emblemas morales* de nuestro viejo conocido Sebastián de Covarrubias⁵⁴ tiene el siguiente lema: «Sonus est qui vivit in illa» (Es el sonido quien vive dentro de ella), tomado de la fábula de Eco y Narciso de las *Metamorfosis* (III, 401) de Ovidio, según se apunta al final. La imagen reproduce una vihuela tumbada en una mesa o lujosa peana situada en un amplio balcón.



51 Tan solo dos años después de la primera edición del *Emblematum Liber*, Hans Holbein el Joven pintó el famosísimo cuadro *Los Embajadores*, en cuyo centro aparece un laúd con una cuerda rota. Se trata de la primera consecuencia plástica del libro de Alciato. Ver María Victoria Cadarso: 'La clave de *Los embajadores* de Holbein el Joven', *Goya*, 187-188 (1985), p. 87-89. Alciato: *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1985, p. 41.

52 Juan de Borja: *Empresas morales*. Bruselas: Francisco Foppens, 1680 [1ª ed. Praga: Jorge Nigrin, 1581], p. 183: 'Interna suavissima'. Sebastián de Covarrubias Orozco: *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez, 1610, p. 140: 'Qual la mano que me toca'. Este es el epigrama: «Soy un laúd, de voces estremo, / de évano y marfil, con cuerdas de oro. / No se percibe, en quanto estoy colgado, / cuán escelente soy y cuán sonoro: / Si de algún ignorante soy tocado, / pierdo mi consonancia y mi decoro. / Pero en manos de un músico discreto / descubro cuánto soy fino y perfeto». Ver Pepe Rey: 'Laúd (I)', en *DMEH*, vol. 6. Madrid: SGAE, 2000, pp. 782-788. Ambas

obras pueden consultarse en la base de datos de Emblemática mantenida por Sagrario López Poza en la Universidad de La Coruña: <http://rosalia.dc.fi.udc.es/cicyt/> (enero 2007).

53 Una cierta síntesis puede observarse en la obra de Giovanni Ferro: *Teatro d'impreso*. Venecia: Giacomo Sarzina, 1623. En un mismo capítulo (p. 208) reúne los comentarios de diversos autores italianos sobre el valor simbólico de varios instrumentos punteados, entre ellos la vihuela: «Cetera, strumento da suonare, corde di Cetera, Lira, Viuola, v. Liuto». Y más adelante (p. 451-452): «Liuto, Leuto, Lira, Vivola, Arpa».

54 Ver nota 52. Obsérvese la semejanza de las reflexiones de Covarrubias sobre la vihuela y sobre el laúd.

55 *Emblemas Morales de don Ivan de Horozco y Couarruias Arcediano de Cuéllar de la Santa Yglesia de Segouia. Dedicadas a la bvena memoria del Presidente Don Diego de Couarruias y Leyua su tío.* Segouia: Juan de la Cuesta, 1589. También puede consultarse en la referida página de Emblemática de la Universidad de La Coruña.

El epigrama reza así, en una clásica octava:

«Por bien que la vigüela esté templada
Y hecha de un marfil blanco y pulido,
No siendo de algún músico tocada,
Mal se puede juzgar de su sonido:
El hombre sabio habla poco o nada,
Empero preguntado y requerido:
Si le tocáis con mano artificiosa,
Causaros ha armonía deleitosa.»

La *declaratio* copiada a continuación dice lo siguiente:

«De hombres sabios es acomodarse al término y lenguaje de aquellos con quien hablan y tratan, y de sola la vista y el parecer no puede uno ser juzgado por discreto o necio, si no es preguntándole y comunicándole, ni de su caudal podía enterarse el rústico o el que poco sabe, en tanto que topa con el sabio y discreto, que le ha de juzgar, no por el talle, ni por el buen o mal parecer, sino por el sonido de su voz y por la armonía y concierto de sus razones, esta haría mucha disonancia quiéridola comunicar con el que tiene orejas de asno, y ansí nos hemos de acomodar, siendo con los que poco saben iguales a ellos, y con los que requieren caudal de sabiduría y discreción, descubrirles el nuestro, porque lo demás sería echar las margaritas a los puercos y dar ocasión a que como tales nos hozen y tengan en poco, por no ser capaces de lo bueno: la vigüela bien templada es exemplo desto, que en manos del que no es músico parecerá cencerro, y en las del que es diestro, en esta suena perfetísimamente.»

Que me perdone don Sebastián, pero esta vez la explicación no le quedó demasiado clara, por lo menos para mí, que debo de ser uno de esos asnos, por no decir de esos puercos. Si la vihuela es el sabio que debe ser preguntado y requerido con mano artificiosa para que nos dé su armonía, ¿cómo es que el propio sabio (o sea, la vihuela) tiene que saber acomodarse al término y lenguaje de aquellos con quien habla? ¿Dirá necedades un sabio cuando le pregunte un necio del mismo modo que sonará a cencerro una vihuela cuando la toque uno que no es músico? Donde sí se le entiende todo al señor canónigo es cuando dice «nos hemos de acomodar»... nosotros los sabios, por supuesto. Pero, aunque la moraleja no quede muy clara, lo que a los vihuelistas, tanto sabios como ignorantes, nos interesa saber en este momento es que la vihuela sirve a don Sebastián como símbolo del hombre sabio.

En otro emblema del mismo libro (nº 76, Centuria III) aparece la imagen de un instrumento semejante, pero esta vez Covarrubias en la *declaratio* no habla de la vihuela, sino de la guitarra que tañía un niño, sobrino suyo (ver página siguiente).

No son muy abundantes las representaciones de instrumentos del tipo vihuela-guitarra en los libros de emblemas. Otra más hay en el libro del hermano de don Sebastián, Juan de Horozco y Covarrubias⁵⁵ (emblema XXXI), formando parte de una panoplia de instrumentos, para ejemplificar la idea de que el ejercicio de la música no conviene a todas las edades ni en todas las circunstancias (ver página siguiente).



Y algunas otras imágenes 'aguitarradas' pueden verse en otros libros, en los que ahora no nos vamos a detener. En fin, el profesor Luis Robledo —cuya ayuda tengo que agradecer en este y en otros muchos terrenos— se trae entre manos un ambicioso trabajo sobre la música en los libros de emblemática, en el que saldrán a relucir esta y otras muchas cosas interesantes, como la polémica que se entabló entre algunos emblemistas sobre las cuerdas desafinadas, símbolo de los elementos díscolos de la sociedad. Unos pensaban que la tarea del poder era ponerlas a tono con cuidadosa suavidad, mientras otros eran partidarios de tensarlas hasta partirlas y así acabar con el problema.

Por mi parte, puesto que estamos en Gijón y para esta tarde está programada una visita al Museo de la Gaita, me limitaré a copiar un aleccionador párrafo de un libro de emblemas, para que veáis que no a cualquier instrumento musical se le adscriben simbologías tan elevadas. El libro en cuestión se titula: *Ver, oír, oler, gustar, tocar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral* (Lyon: Empreinta de Anisson, Posuel y Rigaud, 1687) y en él dice su autor, Lorenzo Ortiz:

«Simboliza la voz del hablador con la voz de la Gaita Gallega. Un hablador y una Gaita Gallega son tan para en uno, que ni avía de tocarse Gaita, que no fuese al compás de un hablador, ni un hablador avía de hablar, sino al son de una Gaita Gallega.»

Intelligenti pauca.



