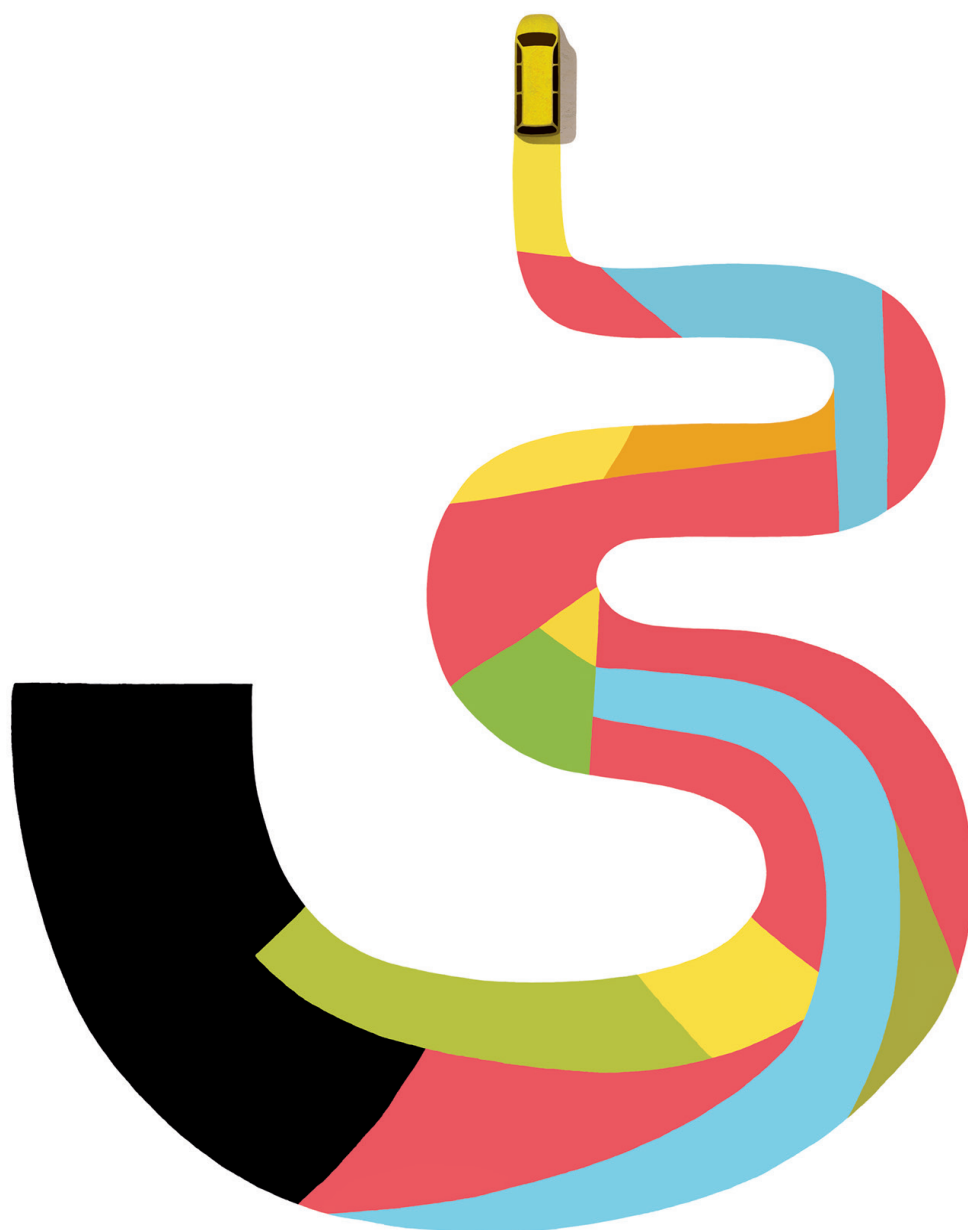


Musicología en transición

Javier MARÍN-LÓPEZ
Ascensión MAZUELA-ANGUITA
Juan José PASTOR-COMÍN
(eds.)



Sociedad Española de Musicología
Madrid, 2022

EN BUSCA DE AUCTORITAS: TRANSFERENCIAS ENTRE AUTOR, MECENAS Y LECTOR(A) EN *SILVA DE SIRENAS*

Soterraña AGUIRRE RINCÓN
Universidad de Valladolid
ORCID iD: 0000-0002-8619-5480

RESUMEN: *Silva de sirenas* ocupa el cuarto lugar entre las artes de tañer vihuela impresas en la España del XVI. Este trabajo estudia el libro como un producto social, particularmente tomando en cuenta sus paratextos. Tal perspectiva permite observar cómo se representan y expresan las relaciones de poder simbólicas trabadas entre los tres principales agentes que participan en su creación: autor, mecenas y lector al que potencialmente se dirige. Esto ofrece también nuevas respuestas en relación con su proceso de impresión, al número y variedad de sus prefacios y vislumbra a ese lector femenino al que también va destinado.

PALABRAS CLAVE: *Silva de sirenas*, Enríquez de Valderrábano, Juan Bermudo, Francisco de Zúñiga, paratextos, mujeres.

RESEARCHING AUCTORITAS: TRANSFERS BETWEEN AUTHOR, PATRON AND READER IN *SILVA DE SIRENAS*

ABSTRACT: *Silva de sirenas* ranks fourth place among the arts of vihuela playing printed in 16th-century Spain. This chapter explores the book as a social product, particularly considering its paratexts. From this perspective, it is possible to observe how the symbolic power relations between the three main agents involved in its creation are represented and expressed: author, patron, and the reader to whom it is potentially addressed. Moreover, it offers new answers in relation to its printing process, the number and the variety of its prefaces, and it provides a glimpse of the female reader to whom it is also addressed.

KEYWORDS: *Silva de sirenas*, Enríquez de Valderrábano, Juan Bermudo, Francisco de Zúñiga, paratexts, women.

PREFACIO

Rondaba el año de 1457 cuando en la castellana y cortesana villa de Valladolid veía la luz *Silva de sirenas*, «Libro de música de vihuela» de Enríquez de Valderrábano, un impreso singular. Ofrecía al lector 271 obras, casi 100 más que las artes de tañer vihuela más voluminosas publicadas hasta el

momento en España¹. Eran de géneros más variados –fugas, sonetos, proverbios, etc.– y contaban con tres grados de dificultad al tañer e, incluso, algunas podían interpretarse con dos vihuelas. Ese carácter distintivo es predicable, además, de sus ricos y variados paratextos, los cuales, en comparación con los de sus predecesores, permiten ver que han sido incrementados, diversificados, recolocados y modificados en su finalidad, de una manera asimilable a lo que aconteció con el texto musical al que servían². Sus particularidades han inspirado el presente trabajo que, centrado en estudiar los intercambios simbólicos y las relaciones de poder que se encarnan en esos ámbitos marginales al texto, pretenderá aportar otra comprensión del interesante libro de música de vihuela *Silva de sirenas*.

Diversos estudiosos de la historiografía literario-cultural vienen sosteniendo que es en los paratextos donde se manifiesta de manera privilegiada el poder simbólico de un libro. Así, por ejemplo, Michel Moner define paratexto como «toda pieza textual o gráfica que mantenga una relación tácita o explícita con el texto que le corresponde, sea para caracterizarlo –identificarlo– o legitimarlo, sea para influir -prospectiva o retrospectivamente –en la lectura o interpretación del mismo–»³.

A mitad del siglo XVI, la presencia de los denominados umbrales (texto y grabados) era habitual incluso en los libros de materia musical. *Silva de sirenas* es el cuadragésimo libro «de música» impreso en la península ibérica, viniendo precedido por 20 «artecillas» y sus reimpressiones (33 en conjunto), cuatro artes de tañer y dos tratados teóricos⁴. Todos, incluso las artes de cantar con su anhelada brevedad, contienen dedicatoria o prólogo-dedicatoria o prólogo y dedicatoria, exceptuando la edición *princeps* de *Lux bella* (1492) y la *Introducción muy breve de canto llano* (ca. 1498) de Cristóbal de Escobar. Se vislumbra con esta inclusión cómo los autores oscilaban entre dos impulsos contrapuestos, dos necesidades que se trataba de compatibilizar: por un lado, avanzar cubiertos por el manto protector de su mecenas y, por otro, reivindicar la propia obra como autoridad exclusiva. La «procedencia» de una creación y la *auctoritas* sobre ella eran propiedades distintas⁵. Esta última no era inherente tácitamente a la existencia de un «texto» del que se ostentase la condición de creador, como actualmente es común pensar. La actitud de Enríquez en su libro denota y exhibe esta ambivalencia.

En este proceso de consolidación de la *auctoritas*, los paratextos en los libros de música, al igual que acontecía en otros géneros, irán aumentando, aunque fuera de manera irregular. Hasta 1547 fue en los tratados teóricos donde están las nuevas inclusiones, si bien no se consolidaban. Así, Guiller-

¹ *El Maestro* de Luis Milán (1536) contiene 72 creaciones; *El Delphín* (1538) de Luis de Narváez 33; *Tres libros de música en cifra* (1546) de Alonso de Mudarra 75; y *Silva de sirenas* 171. Los grandes géneros habituales que albergaban fueron intabulaciones de obras de canto de órgano, fantasías, variaciones y danzas.

² Sigue siendo referencia para el estudio de paratextos o umbrales, como también se les denomina en español, la obra de GENETTE, Gerard. *Seuils*. París, Editions du Seuil, 1987. Se integran entre ellos: frontispicios, dedicatorias, prólogos, prefacios, licencias, tasas, privilegios, colofones, cotas, grabados, exhortaciones, índices, etc.

³ «Introducción: Paratexto: ¿para qué?». *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. María Soledad Arredondo et al. (eds.). Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 1-3.

⁴ Libro «de música» se refiere en este trabajo a impresos de materia musical: artes de canto, artes de tañer, tratados teóricos y libros de canto de órgano. En 1547 aún no se había publicado ninguno de canto de órgano. El listado de las artes de canto procede de MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Tesis doctoral, 2 vols. Universitat de Barcelona, 2012, vol. 2, pp. 1-3. No se contemplan las artes de canto de impresión incierta. El elenco se complementa con el tratado *Ars Musicorum* de Guillermo del Podio (1495); el *Libro de música práctica* de Francisco Tovar (1510) y las tres artes de tañer vihuela de Milán (1536), Narváez (1538) y Mudarra (1546), más el *Arte nuevamente inventada para aprender a tanger* [órgano] de Gonzalo de Baena (1540).

⁵ HEUSCH, Carlos. «Présentation». *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 35 (2012), pp. 11-26.

TABLA 1. Paratextos en libros de tañer y tratados teóricos.

Impresos	Portada	Otras portadas o grabados	Privilegio	Dedicatoria	Prólogo	Explicaciones para uso texto musical	Tabla de contenido	Poemas	Otros textos no del autor
<i>El Maestro</i> (1536), Luis Milán	Título enmarcado, fol. ii	João III, Estampa y escudo, fol. ii ^v ; Orfeo, fol. vi ^v		«Prólogo», fol. iii ^r		«Declaración del libro» (uso de la obra), fols. iii ^v -vi ^r	Al inicio de sus dos libros		
<i>Seis libros del Delphin</i> (1538), Luis de Narváez	Título enmarcado en cada uno de sus seis libros fols. i ^r ; xxv ^r ; xxxvii ^r ; xlix ^r ; lxiii ^r ; lxxxii ^r	Arión, fols.i ^v ; xxv ^v ; emblema del águila, fols. xxiv ^v , xxxvi ^v , xlviii ^v ; lxiii ^v ; lxxxi ^v ; xci ^v		«Prólogo» (dedicatoria), fol.ii ^r		«Considerando que hay personas que no entenderían la cifra...», fols. iii ^r -iv ^v «Declaración de tonos», fols. ci «Correcciones del auctor», fol. cii ^r	Al final de cada uno de los seis libros	Coplas al dedicatario del autor, fol. ii ^v «Coplas del auctor en loor de la música», fol. xci ^r	
<i>Arte nuevamente inventada para aprender a tazer</i> (1540), Gonzalo de Baena	Órgano con escudo del dedicatario y título			«Prologo» (dedicatoria), fol. v ^v		«Serán pintadas o sobre puestas...», fols. vi-vii	fol. vii		
<i>Tres libros de música en cifra</i> (1546), Alonso Mudarra	Título enmarcado en cada uno de sus tres libros fol. ii; [25 ^r]; [58 ^r]	Mercurio fol. iv ^v ; «Ex bello pax», 115 ^v -118 ^v ; Rey David, fol. [117 ^v]		«Epístola al muy ilustre...», fol. i ^v		«De cómo se an de entender estos libros», fols. iiv-iii ^v y fol. [118 ^r] «Coreción por la qual», fol. [116]	Para cada uno de sus 3 libros		
<i>Silva de sirenas</i> (1548), Enríquez de Valderrábano	Escudo del dedicatario +título añadido inferior	Presentación enmarcada del libro IV, dedicado a dos vihuelas, fol. xlv ^r	fol. ii ^r	«Al Illustrisim», fol. ii ^v	«Prólogo», fol. iii	«Relacion de la obra», fols. v ^v -vi ^r	fols. vi ^v -viii ^v	«Epigramma, <i>Nulla authore</i> », fol. v ^r «Eiusdem nulli, <i>Tetrastichon</i> », fol.v ^r	«Musice Laus», <i>Nulla authore</i> , fols. iii ^v -v ^r

ⁱ No se indica otro tipo de paratextos como colofones, grabados menores de página, tablas insertas en el texto o marginalias que cumplimentan o ayuda a interpretar el texto musical

ⁱⁱ Referen los versos que le acompañan al poder de elevación que posee la música.

mo del Podio (1495) añade una tabla de contenidos al finalizar el libro y Tovar (1510), además de la dedicatoria y la tabla, unas «Coplas sobre las seis boces del canto» (fols. iiiv-ivr) escritas por el propio autor. Algunas «artecillas» también participaron de este impulso: *Lux videntis* de Bartolomé de Molina (1503) presenta la aprobación del obispo de Lugo (fol. 4v)⁶ y Mateo de Aranda en sus dos tratados, de 1533 y 1535 respectivamente, introduce el Privilegio de impresión. Con la aparición de las artes de tañer, los paratextos irán incrementándose y, en muchos casos, consolidándose (Tabla 1). *Silva de sirenas* innova en la inclusión de su Privilegio de impresión, da independencia a la dedicatoria del prólogo e introduce poemas latinos que no son de su propio autor sino de alguien al que se denomina *Nullus authore*, responsable igualmente del inusual texto «Musice laus»⁷. De todo ello se dará cuenta a continuación.

1. PORTADA Y LICENCIA

Huelga recordar el poder estratégico que poseían –y poseen– las portadas para el texto al que acompañan. Las estrategias de control y seducción del lector eran empleadas en los libros durante el Antiguo Régimen con dispositivos no sólo textuales, sino también formales, según la sólida afirmación de Roger Chartier en 1992⁸.

Valderrábano mostrará en su portada el escudo de su dedicatario, don Francisco de Zúñiga y Avellaneda, impreso con gran calidad y en un tamaño inusual que ocupa de manera exclusiva dos terceras partes del folio⁹. Al lector de la época no le era extraño hallar los emblemas de un noble o príncipe como presentación de un libro. Se buscaba con ello que se estableciera un sólido vínculo entre, por un lado, el personaje y su prestigio aparejado y, por otro, el impreso al que cobijaba. Citando a Pierre Bourdieu, el objetivo es que se produjera transferencia de «capital simbólico»¹⁰. El primer volumen de música ibérica que recoge dicha tradición fue el *Arte de canto llano, contrapunto* [...] de Martínez de Bizcargui (segunda ed. 1509) y, entre las artes de tañer, fue el *Arte nuevamente inventada*, impreso en Lisboa en 1540. Desde entonces se constituirá casi en costumbre para este género, aunque la elaborada imagen y el tamaño del emblema del mecenas de *Silva de sirenas*, no

⁶ Bartolomé Molina en 1503 había introducido al final de su libro la Aprobación de impresión del obispo de Lugo (fol. 4v).

⁷ VALDERRÁBANO, Enríquez. *Silva de sirenas*. Valladolid, 1547. Ejemplar de la Biblioteca Estense Universitaria (I-MO-BEU), mus.d.523, <<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mus/i-mo-beu-mus.d.523.html>> [consulta 15-03-2022].

⁸ CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1992 (ed. original 1989).

⁹ Las representaciones heráldicas eran habituales en portadas del libro español del XVI. PEDRAZA GRACIA, Manuel José. «Los preliminares iconográficos en el libro impreso: aproximación desde la perspectiva de la producción y la edición». *Los paratextos y la edición en el libro medieval y moderno*. Helena Carvajal González (ed.). Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 61-80.

¹⁰ Bourdieu ha mostrado cómo las relaciones de comunicación, que son relaciones de poder, se encarnan en todos los ámbitos del intercambio simbólico, es decir, en toda producción o representación socio-cultural como es un libro. Estas dependen en su forma y contenido del poder material o simbólico acumulado por los agentes (o instituciones) comprometidos en esas relaciones. Así pues, el capital simbólico puede transferirse de unos agentes a otros. BOURDIEU, Pierre. «Sobre el poder simbólico». *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires y Eudeba, 2000, pp. 65-73. KAUPPI, Niilo. *The Politics of Embodiment: Habits, Power, and Pierre Bourdieu's Theory*. Nueva York, Lang, 2000.

será igualado hasta que se imprima *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Hernando de Cabezón (1578)¹¹.

Debajo del exclusivo escudo del IV Conde de Miranda aparecen la identidad e insignias del libro: «Libro de música de vihuela»; «intitulado Silva de sirenas»; «en el qual se hallará toda diversidad de música»; «Compuesto por Enrríquez de Valderrábano»; «Dirigido al Illustrísimo señor don Francisco de Çúñiga, Conde de Miranda, Señor de las casas de Avellaneda y Baçán & etc»; «Con privilegio Imperial». Se observa que el volumen es caracterizado para su potencial lector como un compendio de música muy variada¹².

En el colofón, que se entiende responsabilidad del impresor Francisco Fernández de Córdoba, se lee «Anrríquez de Valderavano», grafía que podría inducir a confusión sobre la pronunciación del nombre del autor. También Juan Bermudo le identificó como «Anrrique, músico del señor Conde de Miranda»¹³. Otro documento localizado en Valladolid registra a un tal «Anriquez de Valderabano» en condición de padrino en 1532¹⁴. Si fuera el vihuelista, lo que es probable por el lugar, la fecha y el nombre tan poco usual, encontraríamos al músico junto a su «camarilla» de escribanos, carpintero y tejedor, oficios especializados de la incipiente clase media.

De mayor relevancia por las implicaciones que comporta es hallar a un «criado» de Francisco de Zúñiga en 1544, testigo de la muerte de su madre, la condesa María Henrríquez de Cárdenas, como «Fernando Henrríquez de Valderrabano»¹⁵. Quizá por error el escribano añadiera el nombre Fernando. O quizá el vihuelista decidiese presentarse en sociedad con el más prestigioso apellido de «Enríquez» (la «z» final añadida a un nombre suele indicar apellido). Así firmó él mismo el juro-documento que recoge dicha información. En el «Padrón de vecinos y forasteros de Peñaranda de Duero y su tierra» de 1557, de donde es vecino el vihuelista¹⁶, se localiza a un Francisco Enríquez, pero ni a Fernando ni a Enríquez de Valderrábano¹⁷. Quizá entonces el vihuelista ya hubiera muerto o estuviera empadronado en Valladolid pues su señor intercalaba sus estancias entre la ciudad del Pisuerga y Peñaranda¹⁸.

¹¹ *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición* (ca. 1503) será el que incluya por primera vez un escudo en el frontispicio, aunque este no pertenezca al dedicatario, sino a los Reyes Católicos. Sobre las portadas de los libros musicales impresos, véase GARCÍA GONZÁLEZ, Ana. *El imaginario musical en los libros de música impresos en España en los siglos XV y XVI*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2017. En impresos de vihuela GRIFFITHS, John. «Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth Century Spain». *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.). Kassel, Reichenberger, 2006, pp. 181-214.

¹² Analiza dicha característica LAWRENCE, Deborah. «The Music of Social Climbing: Spanish Vihuela Prints as Commonplace Books Author(s)». *The Musical Quarterly*, 96, 1 (2013), pp. 137-167.

¹³ BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Juan de León, 1555. fol. 29v.

¹⁴ AGDVa, Valladolid. Iglesia de San Miguel, *Libro de bautismos 1B*, fol.77v. Documento localizado por John Griffiths. «En 28 del dicho mes se cristianó Anna yja de Mateo de Segobia tejedor, los compadres y comadres Anriquez de Valderrabano, Diego Gonzaled de Santiago escrivano, Maria de guzman muger de Hernando de Logroño carpintero, y Joana de Villegas muger de Diego Lopez de [...] escribano».

¹⁵ Archivo General de Simancas (AGS), Cámara de Mercedes (CME), Leg. 49, fol. 486v. *Vid.* AGUIRRE RINCÓN, Soterraña y LÓPEZ SUERO, Ana. «Música, espacios y mecenas: el palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero (c. 1510-c. 1550)». *Biblioteca: estudio e investigación*, 32 (2017), pp. 119-138: 123-124.

¹⁶ *Silva de sirenas*, «Privilegio de impresión», fol. ii^r.

¹⁷ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Protocolos y Padrones Caja 52, 4 (1557), «El padrón de vecinos y forasteros de Peñaranda de Duero y su tierra», <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/12690721?nm>> [consulta 22-04-2022].

¹⁸ Sobre la biografía de Francisco de Zúñiga y Avellaneda, IV Conde de Miranda *vid.* AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. «El mecenas de Valderrábano y las sirenas musicales: representación simbólica en su libro de vihuela» (en prensa).

De una u otra manera, se le identifica como «Enríquez de Valderrabano» en la licencia y privilegio de impresión que el vihuelista decidió introducir después de tan aristocrático frontispicio. El texto, otorgado por «El Príncipe» (el futuro Felipe II, entonces regente del reino), aclara que:

Por quanto por parte de vos Enrriquez de Valderravano [...] me ha sido hecha relación que vos aveys compuesto algunas obras de diversas maneras [...] y aveys hecho un libro de cifras dello [...] donde hay cosas muy subtiles y de gran provecho e ingenio, y que en ello vos aveys ocupado más de doze años, y aveys puesto mucho trabajo de vuestra persona [...] y por quanto yo mandé ver y examinar las dichas obras, y parecieron ser útiles y provechosas¹⁹.

No será hasta la *Pragmática* promulgada por las Cortes de Valladolid en 1558 cuando, de manera obligatoria, deba figurar al inicio de cada libro la licencia y la tasa (si la tuviera) de impresión junto con el nombre del autor, del impresor y del lugar donde esta se llevó a cabo²⁰. Su voluntaria e innovadora inclusión en *Silva de sirenas* estaría reforzando para Enríquez la protección jurídica y comercial del impreso. Al tiempo, le confería *auctoritas*, un concepto que implica más que la mera «autoría», pues conlleva una potestad para reclamar el dominio sobre el contenido del libro, exhibiendo una capacidad legítima para ello. Mediante este texto, que queda vinculado al poder real («Yo, el Príncipe»), se le elogia al tiempo que se le reconoce y autoriza: una estrategia magistral de Valderrábano para sí mismo. No se debe olvidar que tal inclusión tuvo que haberse decidido una vez conocido el libro por el Consejo Real, para lo cual este órgano debió revisar un ejemplar ya terminado, incluidos todos los demás paratextos y, en particular, la dedicatoria. Así pues, el potencial lector estaría contemplando un volumen parcialmente enmendado en comparación con el primigenio. Ahora, al abrirlo, hallaría en primer lugar el valioso discurso de «El Príncipe» colocado en el recto del folio ii y solo después, al volver la hoja, hallaría la dedicatoria «Al ilustrísimo señor don Francisco de Çúñiga, Conde de Miranda».

2. DEDICATORIA

2.1. De Enríquez al Ilustrísimo Don Francisco de Zúñiga

La portada dejaba claro quién es el destinatario privilegiado del libro, pero Valderrábano repite tal información al inicio de su dedicatoria: «Al Ilustrísimo señor don Francisco de Çúñiga, Conde de Miranda, [...] me atreví a hazer esta obra, y ofrecella a vuestra señoría, que tan bien lo entiende»²¹.

El vihuelista invoca al IV Conde de Miranda del Castañar, don Francisco de Zúñiga y Avellaneda, quien en la historiografía ha sido confundido en ocasiones con su homónimo padre, difunto entonces hacía doce años. Al identificar al noble como Señor de Bazán, Enríquez deja claro que

¹⁹ *Silva de sirenas*, fol. ii^r.

²⁰ Era el lugar habitual en el que se localizaban dichos paratextos ya antes de la Pragmática; por ejemplo, Pisador (1552) y Fuenllana (1554) o Bermudo (1555) también introducen su licencia. *Vid.* UTRERA BONET, M.^a del Carmen. «La pragmática de 1558 sobre impresión y circulación de libros en Castilla a través de los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla». *Funciones y prácticas de la escritura*. Toledo, Departamento Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 277-282.

²¹ *Silva de sirenas*, fol. ii^v.

su destinatario ocupa el cuarto lugar de la estirpe, pues suma el título por matrimonio con María, Señora de Bazán. El escudo de armas, que el potencial lector ya ha conocido, muestra la misma identificación en tanto recoge junto a los emblemas de las casas de Zúñiga y Avellaneda, en el centro, los quince jaqueles del de los Bazán²².

No será éste el único libro de música dedicado al IV Conde de Miranda. Siete años después, el franciscano Juan Bermudo le destinará su valioso compendio teórico: «Libro llamado *Declaración de instrumentos musicales*, dirigido al ilustrísimo señor el señor don Francisco de Çúñiga, Conde de Miranda, Señor de las casas de Avellaneda y Baçan & etc»²³. Tratado que se interesa por las cuestiones prácticas de la música acompañadas por ciertas reflexiones humanistas. Su frontispicio también presenta el escudo del IV Conde, ahora en el centro del folio. Es de menor tamaño que el de *Silva de sirenas* y recoge además dos inscripciones laterales, así como en la parte inferior, el título, contenido, autor, etc., todo ello enmarcado por una típica portada renacentista que resta presencia al emblema. Este teórico constata también en su «Prólogo epistolar» que está dirigido a don Francisco de Zúñiga, refiriéndole (y, de paso, advirtiéndole al lector) que:

aunque otros autores busquen Señores cognoscidos (de los quales han recibido mercedes, y por su obra esperen recibir las mayores) para dirigir sus libros, y a mí no falten los tales en nuestra provincia: embio a V.S. estos seis libros sin ser cognoscido, porque la afición que tiene a la buena Música, y el saber entenderla, y exercitarla, y la loa que por acá es notoria, quanto a los músicos favorece: quasi me compelio, y necessito a los embiar y poner debaxo del amparo de V.S.²⁴.

Enríquez y Bermudo concuerdan al presentar a su destinatario como «entendido». En el *Tesoro de la lengua castellana y española* significaba «querer»; «entender en algo, es trabajar» y «Entendido, el hombre discreto»²⁵. El término había trascendido el ámbito del conocimiento para albergar al del ser. Insiste el franciscano en subrayar que a Francisco de Zúñiga le gusta la buena música, la entiende y la ejercita: es, pues, intérprete además de melómano. A tenor de ello, es más comprensible que fuera una de las escasas personalidades a las que se les dediquen dos libros de música en la península ibérica durante el periodo que abarca desde finales del siglo XV hasta 1600. Si se repara en los datos referentes a ese lapso espacial y temporal, entre artes de canto, libros de canto de órgano, artes de tañer y tratados de música, se contabilizan un total de 54 títulos distintos²⁶. De entre ellos, los reyes aficionados a la música, Felipe II, João III y Felipe III, fueron destinatarios de tres volúmenes cada uno²⁷. Tan solo otros dos individuos recibieron una doble dedicatoria. Uno de

²² Las armas de los Zúñiga son una banda de sable en campo de plata con una cadena de oro de ocho eslabones puesta en orla en brochante. Las de los Avellaneda son los lobos cebados con corderos en la boca [...] y las de Bazán, quince jaqueles o juego de damas y por orla, aspas representativas de la cruz de San Andrés. GARCÍA CARRAFFA, Alberto. *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*. Madrid, Antonio Marzo, 1920 (reed. 1963).

²³ Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, portada.

²⁴ *Ibid.*, fol. iii^v.

²⁵ COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611.

²⁶ No se contabilizan las reediciones que no cambian de destinatario ni los libros desaparecidos. Hubo destinatarios que recibieron dos dedicatorias del mismo autor como Martín de Mendoza de Juan de Espinosa, tratados ca. 1520 y ca. 1521 respectivamente; y Don Alfonso Cardenal, Infante de Portugal, de Mateus de Aranda, volúmenes de 1533 y 1535. Pascual de Ampudia, Obispo de Burgos, no se considera pues Diego del Puerto no parece destinarle su trabajo de 1504 como se creía, sino a Alfonso de Castilla, Rector de la Universidad de Salamanca y examinador del libro.

²⁷ A Felipe II se le dedican los libros de Pisador (1552) –aún príncipe–, Fuenllana (1554) y Cabezón (1578); al rey João III de Portugal, el de Milán (1536), Gonzalo de Baena (1540) y también el primer impreso de Bermudo (*Libro*

ellos fue Juan Rodríguez de Fonseca (†1524), obispo, mecenas de las artes y primer estratega en la evangelización de las Indias, al que se dedican artes de canto²⁸. El otro es el protagonista de este trabajo: el IV Conde de Miranda, don Francisco de Zúñiga y Avellaneda.

La dedicatoria que Enríquez le ofrece, y que lógicamente debe armonizar con su destinatario, se centra en ensalzar la «música humana» y los grandes beneficios que ella comporta para el hombre, argumento al que dedica casi la totalidad de este texto de connotaciones humanistas²⁹. Se sirve de los pitagóricos, Sócrates, Platón y de «los sabios antiguos» para enunciar que cuando en el ánimo se juntaban todos los deseos y afectos y obedecían a la razón, era cuando se conseguía una armonía en consonancia con la de los cielos, lo que Sócrates llamaba «verdadera música». Y así como:

el entendimiento del hombre música es de gran perfección, que con él se acuerdan las potencias sensitivas e intelectivas, de do nace la consonancia de la razón, del conocer, del sentir, del entender y del juzgar lo bueno para huir lo malo³⁰.

Un prodigioso halago para el hombre «entendido»³¹. Y, añade, esta música «Dios en ningún instrumento de cuerda la puso con tanta razón y perfección como en la vihuela».

Ni siquiera en la dedicatoria desaprovecha Valderrábano la ocasión de reivindicarse. En la parte última del discurso, donde recoge los *topoi* de las dedicatorias, expone que: «aviendo visto lo que otros en este arte [de la vihuela] han escrito» y considerando que podía llegar más lejos, a mayor «profundidad», -ahora usa el recurso de la falsa modestia- «me atreví a hazer esta obra y ofrecella a vuestra señoría, que tan bien lo entiende, debaxo de cuyo amparo osasse salir a luz, y tomasse valor, que con tal favor y defensa, bien sé, estará segura de los que la quisieren reprehender y calumniar»³². La transferencia de capital simbólico entre el destinatario y el creador está explicitada en esta cita. El vihuelista le está ofreciendo la obra para conseguir amparo, lo que implica traspasar a su elegido la responsabilidad de proteger frente a cualquier crítica el contenido que sigue, e insuflarle valor para él y su creación³³. Y con la búsqueda de amparo se anhelaba otra transferencia, ahora de ca-

primero de la declaración de instrumentos, 1549) y a Felipe III el de Juan Francisco Cervera (*Arte y suma de canto llano*, 1595), Felipe Rogier (*Missae Sex*, 1598) y Tomás Luis de Victoria (*Missae, magnificat, motecta, psalmi, et alia quam plurima*, 1600).

²⁸ Entre otras, las de Alonso Españañón (ca. 1504 y reed. ca. 1505) y Martínez de Bizcargui (1515 y sucesivas reed.). Era asimismo Consejero Real. Probablemente formado en la universidad salmantina, fue el impulsor, por ejemplo, de la creación de la renombrada Escalera Dorada de la Catedral de Burgos o el suntuoso trascoro de la Catedral de San Antolín en Palencia, donde fue colocado un tríptico encargado en Flandes y en el que se pintó su retrato.

²⁹ Sobre humanismo, *vid.* PALISCA, Claude V. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1985 y sobre la música en el pensamiento humanista español, ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «La música en el pensamiento humanista español». *Revista de Musicología*, 21, 2 (1998), pp. 385-430. Sobre el humanismo en los libros de vihuela, véase SAGE, Jack. «A New Look at Humanism in 16th-century Lute and Vihuela Books». *Early Music*, 20, 4 (1992), pp. 633-641.

³⁰ *Silva de sirenas*, fol. ii^v.

³¹ Sobre el neoplatonismo de la dedicatoria, *vid.* POPE, Isabel. «La vihuela y su música en el ambiente humanístico». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, 3-4 (1961), pp. 346-376; y DAMIANI, Bruno Mario. «Orphée dans le roman pastoril de Montemayor». *Criticón*, 17 (1982), pp. 7-11. Sobre la virtud como música o armonía en la filosofía medieval, CHAMBERLAIN, David S. «Philosophy of music in the Consolatio of Boethius». *Speculum* 45, 1 (1970), pp. 80-97. Un estudio más extenso sobre el humanismo en los libros de música se encuentra en GARCÍA GONZÁLEZ, A. *El imaginario musical...*

³² *Silva de sirenas*, fol. ii^v.

³³ Otro buen ejemplo de esta transferencia explicitada se encuentra en Alonso Españañón. *Introducción muy útil e breve de canto llano* (ca. 1500). La dedicatoria reza: «los que fazen algunas obras las intitulen a los príncipes o grandes

rácter material: incitar al dedicatario a realizar una donación pecuniaria. La historiografía del libro tendía a suponer que la retribución siempre se producía, aun cuando esto no es algo que se pueda asegurar en todos los casos³⁴. Es probable, no obstante, que Valderrábano sí recibiera cierta compensación, habida cuenta que se encontraba al servicio de Francisco de Zúñiga y Avellaneda, junto con otras consideraciones en las que se entrará más adelante. Téngase en cuenta que la retribución era especialmente ansiada por los compositores españoles en su papel de autoeditores, al no ser solo los responsables últimos de la toma de decisiones, sino que también se ocupaban del coste de la impresión, una situación no generalizada en otros territorios europeos.

El ofrecimiento del libro otorgaba al destinatario determinados «privilegios», derechos sobre la obra sobre la que ejercía una forma de propiedad que legitimaba y que, en *Silva de sirenas*, llegó a materializarse como se verá. Y es que el caso del IV Conde de Miranda es, además, uno de los ejemplos de dedicatario en el que concurre la condición de persona de muy alto rango, uno de los «grandes» de España a los que el rey llama Primos. Su posición de garante para la obligatoria aprobación de las censuras oficiales no pasaría desapercibida y, ciertamente, tampoco para el eventual adquirente de la obra.

Así mismo, Enríquez, con su publicación, estaría otorgando fama de «entendido» en la materia al IV Conde de Miranda. La creciente importancia concedida a la música en el siglo XVI y el prestigio social que envolvía a la figura del conocedor, llevaban consigo el mensaje de que el aludido estaba en posesión de una cualidad valorada, que se esperaba adornara a la cortesanía, sumándole con ello prestigio, al menos a ojos de algunas de las camarillas de cortesanos o de aspirantes a serlo³⁵. Aún con una intrínseca desigualdad de partida, la interinfluencia e intercambio de intereses entre el autor y el mecenas debía producirse con satisfacción para ambos.

El ejemplar de *Silva de sirenas* conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena es muestra de la realización de una segunda emisión del libro³⁶. Posee un frontispicio modificado

señores, no porque les den doctrina más por que de la auctoridad de aquellos a quien la obra se endereça, la obra reciba auctoridad», fol. 1v.

³⁴ MOLL, Jaime. «El libro en el siglo de Oro». *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 43-54: 46. No obstante, en determinados géneros, estas ayudas eran muy necesarias para llevar a término la edición, como irónicamente comentó Miguel de Cervantes: «se da aviso que si algún poeta fuere favorecido de algún príncipe, ni le visite a menudo, ni le pida nada, sino déjese llevar de la corriente de su ventura: que el que tiene providencia de sustentar las sabandijas de la tierra y los gusarapos del agua, la tendrá de alimentar a un poeta, por sabandija que sea» en CERVANTES, Miguel de. *El viaje del Parnaso: Poesías completas*, I. Vicente Gaos (ed.). Madrid, Clásicos Castalia, 1973, p. 190.

³⁵ Dan ejemplo las famosas y conocidas recomendaciones al respecto de Baldassare Castiglione en *Il libro del Cortegiano* (Venecia, 1528), traducido al español por Juan Boscán y publicado como *Los quatro libros del cortesano compuestos en italiano por el conde Balthasar Castellan y agora nuevamente traduzidos en lengua castellano por Boscan* (Barcelona, 1534; sufrió ediciones posteriores a lo largo del siglo). *Baldassarre Castiglione. El cortesano*. Madrid, Espasa Calpe, 1967. También los consejos de Francisco Monzón. *Libro primero del espejo del príncipe christiano* (Lisboa, 1544). No obstante, Bartolomé Bennassar sugiere que en España el atributo cultural más valorado por los hombres del XVI era la vista, mucho más que el oído, como no sucedía en otras partes de Europa. *Valladolid en el siglo de Oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*. Valladolid, Ámbito, 1989, pp. 453-485: 468.

³⁶ Viena, Österreichische Nationalbibliothek (A: Wn), MUS MAG SA.76.A.15, <https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_5612335&order=1&view=SINGLE> [consulta 02-03-2022]. Las marcas de agua de este ejemplar coinciden con las del localizado en Madrid, Biblioteca Nacional (E: Mn), R/14018 <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000011809>> [consulta 02-03-2022]. Así mismo, la numeración de los cuadernillos en ambos libros y su colofón, por lo que debieron ser dos tiradas de una misma emisión. Vid. GIL MARTÍN, Gracia María. *Silva de Sirenas de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547). Contexto de un libro de música en cifra para vihuela y edición de sus arreglos de polifonía vocal*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2017, p. 138, nota 9.

el cual, en el lugar del magnífico escudo de Francisco de Zúñiga, contiene ahora una rica arquitectura-portada «a la antigua» en cuyo dintel se lee «Music Dicum» y en su orla inferior «Nunc revivisco» (Música dedicada a revivir de nuevo). En el centro de la misma: «Libro llamado Silva de Sirenas. Compuesto por el excelente músico Anríquez de Valderavano. Dirigido al ilustrísimo señor don Francisco de Çúñiga conde de Miranda & etc.». Es probable que el mencionado intercambio de poder simbólico impulsara bien al vihuelista, si ciertamente monopolizó la explotación de su obra, o quizás a su impresor, Francisco Fernández de Córdoba, a producir esa alteración.

El texto de la portada es exactamente el mismo que el presente en el colofón de los ejemplares conservados³⁷, donde la información relativa al género del libro se ha perdido —«de música de vihuela»—, así como la mención a su contenido —«en el que se hallará toda diversidad de músicas»—. La autoridad de Valderrábano queda remarcada con el calificativo de «Excelente músico». No debe descartarse como explicación al respecto que esta emisión se creara para ser destinada a otra «región» del dominio de Carlos V, donde el Conde fuera menos conocido, pues el libro poseía privilegio imperial³⁸. Incluso es probable que la introducción de esta modificación se viera ayudada por la del permiso y privilegio de impresión, los cuales podrían ser considerados suficientes insufidores de autoridad ante el lector. Una explicación alternativa pudiese ser que se tratara de una edición fraudulenta, como aconteció con *Orphenica Lyra* (1554 o 1555), en este caso seguramente por responsabilidad de su tipógrafo³⁹. Sean cuales fueran el conjunto de motivaciones y el responsable que las llevara a cabo, lo que refleja la nueva portada, en contraste con la anterior, es un acto de reforzamiento de la posición del autor frente a la del mecenas.

2.2. De Bermudo al Ilustrísimo Don Francisco de Zúñiga

Fray Juan Bermudo eligió al IV Conde de Miranda como mecenas para su gran libro llamado *Declaración de instrumentos musicales* por el reconocido prestigio de este como «entendedor» de música. Y, dice también su autor, que debido a su valor «de estado» y de «su persona». La fama adquirida por Francisco de Zúñiga transcurridos ocho años desde la impresión de *Silva de sirenas* fue, en última instancia, la impulsora de la acción del teórico, la que le «compelió» a ofrecerle su creación incluso sin «cognocerse»⁴⁰. La decisión fue meditada, pues:

acordé sobre gran estudio de embiar a V.S. el libro general de toda música: limado con el saber que nuestro señor le dio: sea toda España aprovechada [...] que charidad sea favorecer a un pobre frayle de sant Francisco para que pueda pasar adelante con otras obras que tiene quasi concluydas, y salir la presente complidamente: V. S. (vista la obra)⁴¹.

³⁷ Se conocen seis ejemplares además de los dos citados de Viena y de la Biblioteca Nacional: Barcelona, Biblioteca de la Universitat (E: Bu), CM-4125-3; Madrid, Biblioteca Nacional (E: Mn) R/9282; Zaragoza, Biblioteca Capitular de la Seo (E: Zc); Londres, British Library (GB: Lbm.), k.8.c.I; Módena, Biblioteca Estense (I: MOe.) D.523 y Nueva York, Hispanic Society of America Library (US: NYhs.)142.V53V3.

³⁸ En el caso del *Delphín* de Narváez (1538) se especifica en su portada «Con Privilegio Imperial para Castilla, Aragón, Valencia y Cataluña». No se considera que se produjera tras la muerte de Francisco de Zúñiga, pues aconteció entre 1560-61 y entonces el privilegio imperial presente no cursaba efecto.

³⁹ WAGNER, Klaus. *Martín de Montedoca y su prensa*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982.

⁴⁰ BERMUDO, J. *Declaración de Instrumentos musicales*, fol. iii^v.

⁴¹ Se sabe que al menos una parte importante de la financiación de este libro procedió de sus «parientes».

A través de este texto el teórico muestra unas circunstancias en el proceso de impresión de su libro bien distintas a las que debió vivir Enríquez de Valderrábano como músico al servicio del Conde. Ello invita a considerar, en primer lugar, lo extravagante de la empresa abordada por Bermudo⁴². Es probable, además, que Francisco de Zúñiga recibiera «el libro general de toda música», para que la depurara con su saber antes de que se terminara con su impresión.

El contenido de *Declaración de instrumentos musicales* se vio reducido de los seis libros enunciados en la portada (fol. i^r) y en la tabla (fol. i^v) a cinco. De ello puede argüirse que «(vista la obra)» completa por el IV Conde, su intervención –quizás sugiriendo correcciones–, o la ausencia de ella –quizás una nula o escasa retribución económica–, de alguna manera pudieron provocar o incentivar dicha supresión⁴³. Es particularmente llamativo que se mantenga en la portada dicha equívoca información y, seguramente, en esto el coste de la reimpresión fue determinante.

El número de los paratextos en la *Declaración de instrumentos musicales* es, sin embargo, bastante cuantioso. En la portada el autor se identifica como «Muy Reverendo Padre fray Juan Bermudo, de la orden de los menores», demandando el rango social que le corresponde, mayor que el de un «músico» (fol. i^r). Tras ella, aparece la «tabla» de contenidos, seguida por el resumen del privilegio real. Quizás el privilegio fuera concedido para el volumen con sus seis libros pues el texto resumido no especifica el número –«fue concedido [...] para ciertos libros de Música»–, y tampoco, curioso, calificativos y/o valoraciones sobre el autor o su obra (fol. ii^r). De esto se encargan los sonetos «En alabança de la Música y deste libro, de un amigo del autor» (fol. ii^v) y solo después, el lector hallará el «Prólogo epistolar» dedicado «Al ilustríssimo señor don Francisco de Çuñiga, Conde de Miranda & etc. mi señor» (fol. iii^{r-v})⁴⁴.

Este Prólogo-dedicatoria ostenta un carácter diferente al de los otros dos que le siguen, uno de ellos reproducción con muy pocas modificaciones del «Prólogo general» del *Libro primero de declaración de instrumentos musicales* de 1549. La dedicatoria comienza con una apología de la música en la Antigüedad, argumento que aparecerá también, si bien tímidamente, en *Libro primero de la declaración* tras extensas páginas dedicadas a «Lo que haze más a mi propósito: es saber, que los sanctos doctores de la yglesia escribieron en música». Y a través de su ejemplo y del uso de la música por la Iglesia, sustenta el valor de la dignidad de esta ciencia.

La cita trasluce que Bermudo parece sentirse incómodo empleando ejemplos laicos. En su texto se comprueba, además, que utiliza referencias ya expresadas en el *Libro primero de declaración*⁴⁵. Así todo, el franciscano inicia su dedicatoria con tal temática impulsado por los gustos de su destinatario, don Francisco de Zúñiga al que califica como hombre «tan valeroso en todo, y no menos sabio en

⁴² Se recuerda que es el único caso conocido, exceptuando reyes o sus herederos, cuya fama es tal que Bermudo no posee ningún contacto con él.

⁴³ Sobre la supresión del libro «arte de canto llano», *vid.* OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*. Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 22-23.

⁴⁴ Le seguirán «Epístola recomendatoria de la presente obra del señor Bernardino de Figueroa» fol. iv^r; «Prólogo primero para el piadoso lector» fols. iv^r-vi^r; «Prólogo segundo para el piadoso lector» fols. vi^v-viii^v.

⁴⁵ Por ejemplo, se repite en la dedicatoria a Francisco de Zúñiga del *Primer libro*: Cap. 10. «De la honestidad de la Música»: «Quintiliano dize ser antiguamente tan celebrados los músicos: que eran contados entre los claros varones», repetida en la dedicatoria; Cap. 13. «De la posibilidad de la Música»: «Cosas tan altilogas (*sic*) y de tanta magestad son las que hizieron (los antiguos): que parecen ser increíbles. Si varones de crédito no las dixeran, y si otras semejantes no estuvieran en la sagrada escriptura: no las creyéramos», entre otros ejemplares.

todo género de música, que poderoso en el linaje, estado, y persona» y al que debería complacer con sus palabras.

3. PRÓLOGO AL LECTOR (O A LA LECTORA)

Por tradición, es en el prólogo donde el «yo» del autor toma la palabra y se presenta al lector. Enríquez lo aprovecha referenciándose enseguida como «amador» de la música y de la vihuela, lo que vendría a denotar su «devoción» y su «experticia» en el tema⁴⁶. Tal cualidad procedería, en cierto grado, del don ineludible que desde «la niñez [le] arrebató los sentidos, y [le] traxo en pos de sí». Tal semilla le habría sido otorgada por la «divina gracia», de modo que su tendencia eidética habría quedado bendecida. Eso sí, para «ganar nombre de músico» reclama la necesidad de mucho trabajo, estudio, industria y artificio.

Mostradas sus credenciales y conformado su personaje procede entonces a estimular la atención del lector hacia su creación (*iudicem attentum parare*). Destaca de su obra el carácter innovador, incluso inédito de algún contenido («industria y invención para tañer dos juntos en dos vihuelas, por diferentes tonos y consonancias, que creo será cosa nueva»)⁴⁷, así como su pretensión de brevedad («Escogí esta manera de poner en breve muchas cosas diferentes»). Subraya para el lector la variedad de contenidos que ofrece y los diversos grados de dificultad que estos contienen («ansí en arte y ayre de obras compuestas, y fantasías remedadas a composturas de famosos músicos»), motivo por el que titula su libro como *Silva*, «por la variedad y diversidad de cosas que en ella se hallarán». Del consumidor se esperará, conocidas las indicaciones del prólogo, que vea despertada su curiosidad por saber cómo va a hacerlo el autor, ansioso por comprobar si la *renovatio* será capaz de seguir los pasos de la *imitatio*⁴⁸.

Se confía que los prólogos también digan cuál es la finalidad de la obra que presentan, pues por ser discursos sobre las creaciones a las que preceden pertenecen necesariamente al mundo de las ideas y, por definición, son metatextos que remiten en particular a la recepción del texto. En otras palabras, los estudiosos del libro entienden que el prólogo está ahí para determinar, más que la propia obra, la lectura que se hará o debe hacerse de ella. El prólogo puede, pues, aspirar a crear el sentido de la obra o, al menos, a empujar la lectura en una dirección determinada, algo que ocurrirá en *Silva de sirenas*, con la singularidad de que su texto se refiere a un corpus de música práctica. No obstante, esta función no recaerá solo en este paratexto⁴⁹.

⁴⁶ Juan de Arce de Otárola en su *Coloquios de Platino y Pinciano* (ca. 1550) da un ejemplo del significado de «amador»: «Acordaos que a Pitágoras concedían los griegos se llamase sabio y docto, y, con serlo, no quiso más de que le llamasen filósofo, que es “amador de la sciencia”». «Coloquios de Palatino y Pinciano». *Juan de Arce de Otárola. Relato extenso, diálogo y miscelánea*. José Luis Ocasar Ariza (ed.). Madrid, Turner, 1995, párrafo 41.

⁴⁷ Serán una novedad no solo por su formato impreso en recto y vuelto del libro abierto en partitura inversa para que dos vihuelas enfrentadas pudieran leer del libro, sino también porque, aunque algunas publicaciones italianas en cifra anteriores a 1547 contengan música a dúo, no consisten en la distribución entre los dos instrumentos de las 5 voces que constituyen las obras de canto de órgano de Valderrábano. Sobre el tema y el uso del formato en impresos posteriores, *vid.* GIL MARTÍN. *Silva de Sirenas...*, pp. 162-171.

⁴⁸ HEUSCH. «Présentation», p. 11.

⁴⁹ Sobre el sentido de las sirenas en Valderrábano y en Francisco de Zúñiga remito a una próxima publicación de mi autoría, que versa sobre estos seres mitológicos en los textos musicales del siglo XVI.

Las composiciones que conforman *Silva de sirenas* fueron seleccionadas y destinadas por su autor «a todos los hombres», quienes «naturalmente desean saber», puesto que la música sería la «ciencia» y el «conocimiento» que más se «concierta» con su «ánima» y, por tanto, «la más proporcionada a su entendimiento y razón». Al tiempo que remarca su relevancia para el ser humano, evoca la universalidad de la materia, uno de los recursos de los prologuistas para alcanzar al mayor número posible de «lectores» bajo su paraguas.

Prosigue Enríquez otorgando validez a «todo género de música [porque] es obra de dios», concediendo autoridad a la tan diversa contenida en *Silva de sirenas*. Afirma, de hecho, que una de sus pretensiones es que con «más presteza y facilidad, por la cifra, se enseñen y acrecienten los aficionados della, provando a tañer cosas grandes, medianas, y de menores quilates» y, les invita, igualmente, a destinar su tiempo a tan «honesta ocupación», ya que ganar minutos al «no hacer nada» era otro relevante valor de época. No se olvida, lógico, de la necesidad de atraer la benevolencia del «amigo Lector» –con mayúsculas y creando cercanía con él conforme al precepto horaciano de *tua res agitur*–, para lo que de nuevo emplea la falsa modestia del «me atreví»⁵⁰.

Valderrábano, consciente de los diversos acercamientos que al libro pudieran tener sus lectores, propone que aquellos que «se pasearen por la selva de este libro» comprobarán –repite– la «gran variedad» de piezas que contiene. Apela ahora a su gusto, reseñando que encontrarán «de muy graves y aprovados músicos más provechoso y apazible para la vihuela, y lo más dulce y sabroso para buenos oydos y aficionados della»⁵¹. No obstante, la lectura que al compositor más le preocupa es la de aquel que con «atención lo mirare y provare, y entenderá que no se pudo hazer sin mucho trabaxo»⁵². A este «lector músico de noble y generoso corazón» solicita le favorezca, pues compuso la colección para dar «alivio y descanso a los studiosos de la Música deste instrumento». E insiste en que él consigue «hazer fácil el artificio y aprovechamiento dello»⁵³. De aquí deriva el principal sentido que subyace en este prólogo, el acto de recepción que anhela, «como una puesta en escena de la experiencia estética que se manifestará de una u otra forma en el lector»⁵⁴: «Gozen pues destos trabajos agenos los amadores de la Música, que sabrosa es, y después de aver provado lo uno [los libros de vihuela que le preceden] y lo otro [*Silva de sirenas*], templadamente juzguen»⁵⁵.

Se trata de una cuidadosa estrategia de implicación del «lector» consistente en retarle haciendo que participe en esa comparación, también sugerida en la dedicatoria, entre su libro y los otros que «ayan dado este aviso de cifra con arte e industria bastante, asaz biva y agudamente (aunque aquí se hallarán otras muchas cosas diferentes...)». Al tiempo, enardece la *voluptas* del receptor convirtiéndole en juez de esa competición⁵⁶, mientras declara su propio afán de «ganar nombre de músico» anhelando un trono dentro del arte musical de la vihuela.

⁵⁰ Sobre la *captatio benevolentiae* y *modestia auctoris*, vid. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (ed. original 1948).

⁵¹ «Prólogo», fol. iii^r.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibid.*, fol. iii^v.

⁵⁴ «Si le prologue, objet privilégié de notre étude, nous est apparu comme une représentations de l'acte de réception, comme mise en scène de l'expérience esthétique que se manifeste sous une forme ou une autre, chez le lecteur». CAYUELA, Anne. *Le partexte au siècle d'Or. Prose romanesque, libres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*. Génova, Librairie Droz, 1996, p. 10.

⁵⁵ «Prólogo», fol. iii^v.

⁵⁶ Valderrábano conocería con mucha probabilidad *Los seys libros del Delphín* (1538); vid. GRIFFITHS, John. «Los dos renacimientos de la vihuela». *Golberg* (2005), <<http://www.goldbergweb.com/es/magazine/essays/2005/04/31025>>.

4. NULLO AUTHORE: UNA LOA Y DOS POEMAS

Tras el prólogo, los lectores de *Silva de sirenas* se encontrarían tres paratextos que constituyen un buen ejemplo de *renovatio*. Se trata de dos poemas en latín, los primeros en tal idioma entre los libros de materia musical impresos en la península⁵⁷, junto con un elogio a la música titulado «Musice laus», que se gana el calificativo de renovador por ser un discurso independiente en este contexto, por su gran extensión y por el sesgo de su contenido. Todos ellos fueron creados por alguien al que explícitamente se denomina *Nullus authore*.

Las apologías dedicadas a las materias sobre las que versaban los libros eran *topoi* de dedicatorias y/o prólogos, lo que también ocurre en *Silva de sirenas* y en los impresos que le precedieron. Pero este volumen de música práctica tiene algo singular, cual es el que se insista sobre el tema con un panegírico no escrito por el autor y tan amplio que incluso supera en extensión a los otros paratextos creados por Enríquez. En efecto, se compone de 1890 palabras, frente a las 1125 de Valderrábano (750 del prólogo y 375 de la dedicatoria). Si el establecimiento de la *auctoritas* es una construcción discursiva no evidenciada y que tiene lugar, en gran medida, en los paratextos, es significativo que en *Silva de sirenas* se dedique tal extensión a una narrativa no rubricada por el vihuelista. Probablemente detrás de ello se esconda la relevante motivación de que quedara innominado⁵⁸.

Con este discurso, el libro se adentra en uno de esos ámbitos de libertad, de desafío de la tradición del sistema de representación paratextual. De hecho, un detalle de sus umbrales refleja lo inusual de la situación y la latente tensión en busca de la *auctoritas* del libro (Figura 1). El contenido del tercer folio de «Musice laus» (fol. iiiiv), así como el folio v^r donde acaba, se expone bajo el rótulo general de «El auctor». Se podría considerar que, debido a su extensión, Francisco Fernández de Córdoba errara en la impresión. Tal inscripción está presente, sin embargo, en todos los ejemplares conservados, incluso en el modificado de Viena. No debió interesar corregirlo, curioso por cuanto Valderrábano expresaba en el prólogo su intención de enmendar los «equivocos» que pudiera tener su libro.

php> [consulta 04-03-2022]; y RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Luis de Narváez and Music Publishing in Sixteenth-Century Spain». *Journal of the Lute Society of America*, 26-27 (1993-1994), pp. 1-15. Narváez gozaba de fama en Valladolid antes de 1539, donde ambos vihuelistas debieron compartir clientela y algún que otro espacio sonoro, amén de casa editorial. Hay que considerar también que Enríquez pudo llegar a consultar *Tres libros en cifra para vihuela* de Alonso Mudarra antes de escribir su prólogo, aunque el tiempo entre la edición del uno (1546) y la finalización del otro (el 6 de Mayor del 1547 se le concede el permiso de impresión) fue muy exiguo. No hay duda de que el último no le serviría de referente para crear su volumen, que le llevó doce años. Otros impresos referenciales para él pudieron ser las impresiones de música de Francesco da Milano. Por proximidad socio-política y de rasgos formales quizás *Intavolatura de viola o vero lauto cioe recercate, canzone francese, mottete, composto per lo Eccellente & Unico Musico [...] Libro Primo della Fortuna*, idem; *Libro Secondo* –este con notación napolitana–, Nápoles, 1536.

⁵⁷ Hasta 1530, los poemas en latín como paratextos solo aparecen en España en obras latinas, que apuntan a una costumbre de raíz humanista y universitaria en muchos casos. Después aparecerán con cierta regularidad en los impresos de canto de órgano –todos los de textos latinos– y en las artes de tañer –Miguel de Fuenllana (1554); Venegas de Henestrosa (1557); Esteban Daza (1576) y en el impreso de Hernando de Cabezón (1578)–. En Salinas (1576) se encuentra asimismo uno en griego. REYES GÓMEZ, Fermín de los. «La utilidad del análisis e identificación de los preliminares». *Los paratextos y la edición en el libro medieval y moderno*. Helena Carvajal González (ed.). Zaragoza, Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 131-143; y GARCÍA GONZÁLEZ, A. *El imaginario musical...*, pp. 113-122.

⁵⁸ Sobre los argumentos del anonimato, *vid.* AGUIRRE RINCÓN, S. «El mecenas de Valderrábano...» (en prensa).

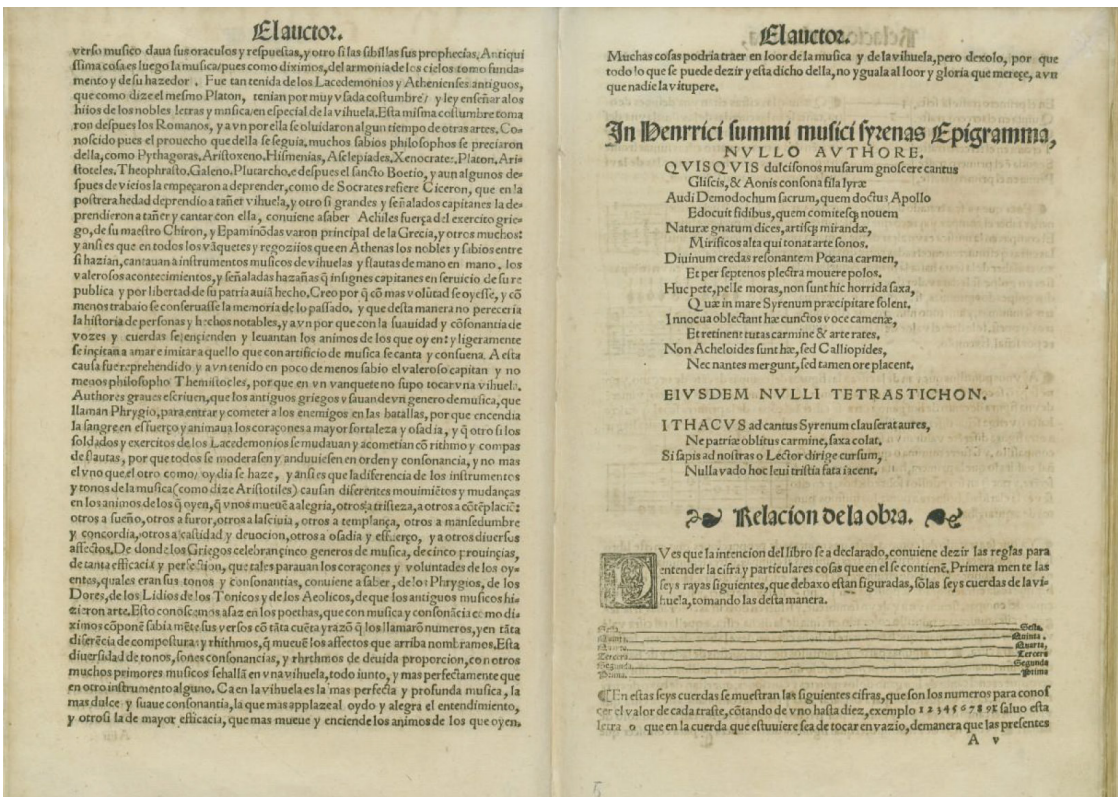
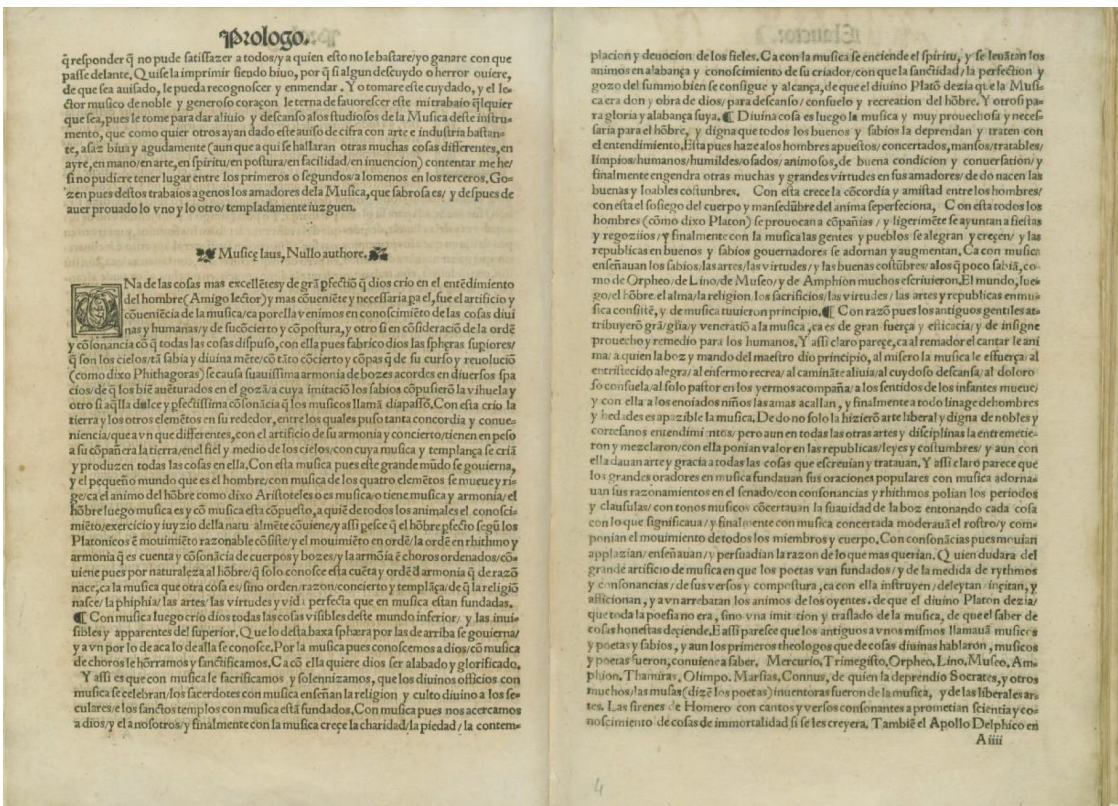


FIG. 1. Enríquez de Valderrábano, *Silva de Sirenas*. Módena, Biblioteca Estense (I: MOe.) D.523. fols. iii^v-iii^r y iii^v-v^r.

La loa «Musice laus» busca, ante todo, promover la dignidad y conveniencia de la música, incluida su práctica, para el hombre de su tiempo. Como relato humanista que es, hace extenso uso de la autoridad de la Antigüedad, si bien no anhela los efectos maravillosos que aquella tenía, pues *Nullo authore* los encuentra en su presente en el sonido de la vihuela.

Su dominio de la retórica del género le lleva a abordar los cuatro argumentos comunes en las loas renacentistas: (1) la cita de inventores humanos y divinos; (2) la presencia de la utilidad moral y política de la materia; (3) el conocimiento enciclopédico y filosófico como presupuestos del arte; y (4) la enumeración de un catálogo de héroes o representantes⁵⁹. A todo ello él une su tradición cristiana, explicando, por ejemplo, que la música de las esferas «causa suavíssima harmonía de bozes acordes en diversos espacios, de que los bienaventurados en él gozan». O reitera que «Por la música conocemos a dios y [...] él a nosotros»⁶⁰.

Citando a Aristóteles, indica que el «alma del hombre es música o tiene música y armonía luego música es y con música está compuesto» Y, fundado en ello y en los platónicos, habla del hombre perfecto y de la vida perfecta:

Y assí pesce que el hombre perfecto según los Platónico en movimiento razonable consiste, y el movimiento en orden, la orden en rithmo y armonía que es cuenta y consonancia de cuerpos y bozes, y la armonía en choros ordenados, conviene pues por naturaleza al hombre, [...] ca la música qué otra cosa es, sino orden, razón, concierto y templanza, de que la religión nasce, la phi[loso]phia, las artes, las virtudes y vida perfecta que en música están fundadas⁶¹.

El texto atribuye a la música una vertiente ético-social ya que conduciría a la vida perfecta, partiendo de que:

haze a los hombres apuestos, concertados, mansos, tratables, limpios, humanos, humildes, osados, animosos, de buena condición y conversación y finalmente engendra otras muchas y grandes virtudes en sus amadores, de do nacen las buenas y loables costumbres.

Finalmente, con la música: «crece la chraridad, la piedad y la contemplación [...] se enciende el espíritu y los ánimos en alabanza y conocimiento de su criador, con que la sanctidad, la perfección y gozo del summo bien se consigue y alcanza»⁶². Por tanto, no se detiene en la proyección ético-social de la música, sino que esta funciona como propedéutica para «el conocimiento de su criador» que, finalmente, permite «alcanzar» el «gozo del summo bien». Se vislumbra aquí un gusto por las tendencias ascética –de preparación hacia– y mística –de unión emocional– que entonces ya circulaban por Castilla⁶³.

Lógica consecuencia de este argumento es que la música ha de ser «provechosa y necesaria para el hombre, y digna que todos los buenos y sabios la deprendan y traten con el entendimiento». Una

⁵⁹ Vid. GARCÍA GONZÁLEZ, A. *El imaginario musical...*, pp. 163-248 sobre la relación de «Musice laus» con otras alabanzas españolas y CURTIUS. *Literatura europea...*, pp. 760-775.

⁶⁰ «Musice laus», fol. iii^v.

⁶¹ Esta y las siguientes citas proceden de «Musice laus», fols. iii^v-v^r.

⁶² *Ibid.*, fols. iii^v-iiii^r.

⁶³ Textos de Hernando de Talavera; Fray Alonso de Madrid, o San Juan de Ávila dan ejemplo de su difusión.

exhortación apropiada para lograr el incremento de aficionados a la materia, conveniente para la difusión del libro y que, como se vio, era un lógico objetivo compartido con Enríquez.

Los argumentos utilizados por *Nulla auctore* recuerdan la propuesta de Rodrigo Sánchez de Arévalo en *Verjel de los príncipes* (1491)⁶⁴, pues este otorgaba ya una proyección moral a la música, a la par que relataba sus virtudes educativas en calidad de arte liberal, no dejando de recomendar la práctica⁶⁵. Aunque el autor innominado muestra más cercanía con la publicación de Francisco de Monzón *Libro primero del espejo del príncipe christiano* (1544), entonces de reciente edición⁶⁶. En ella comenta *in extenso* las diversas «tipologías» de música práctica. Su autor aceptaba que existen músicas perjudiciales para el hombre, como también recogió Sánchez de Arévalo y aparece en «Musice laus», pero la «justa y loable», apropiada para el príncipe y «con más capacidad para persuadir y atraer los ánimos de los oyentes que la misma retórica», tenía como *summum* a la de la vihuela, opinión que se comparte en *Nulla auctore*. La vihuela, con su perfección, confería a todo tipo de música su valor de apropiada y provechosa⁶⁷. Enríquez describe que, puesto que «todo género de música es obra de Dios, pero aun (como dize Strabón) fue inventada para su gloria y alabanza», parece ser la vihuela la que muestre («saque») esta cualidad de toda creación:

Esta diversidad de tonos, sonos, consonancias y rithmos de devida proporción, con otros muchos primores músicos, se hallan en una vihuela, todo junto y más perfectamente que en otro instrumento alguno. Ca en la vihuela es la más perfecta y profunda música, la más dulce y suave consonantia, la que más applaze al Oído y alegra el entendimiento, y otrosí la de mayor efficacia que más mueve y enciende los ánimos de los que oyen⁶⁸.

Nulla auctore estaría legitimando también aquí y a través del instrumento que practica, el rico y variado contenido de *Silva de sirenas*, fuera de procedencia popular o elevada, de géneros varios como motetes y misas, canciones de amor, villancicos, sonetos, romances, fantasías o danzas, etc. Y ello valdría tanto para los oyentes, como para los ejecutantes.

La pertinencia de la educación musical, también en la práctica, es otro de los argumentos recogidos que comparte con Monzón. «Musice laus» enfatiza su pertinencia para los «nobles y cortesanos

⁶⁴ «Para lo qual es a saber, segunt disen los sabios antiguos, los actos musicales, e las armonías dulces son semejantes a las virtudes, e por consiguiente disponen e endereçan a los omnes a actos morales e a obras virtuosas en esta manera». SÁNCHEZ DE ARÉVALO, Rodrigo. *Verjel de los príncipes*. Francisco E. de Uhagón (ed.). Madrid, Viuda e hijos de Tello, 1900, p. 64.

⁶⁵ «El cordial, alegre e artifiçioso exerçicio de melodías e modulaçiones musicales, las cuales alegran e esfuerçan al coraçón humano exçitándole a actos de virtud»; SÁNCHEZ DE ARÉVALO, *Verjel de los principes*, fol. 15r.

⁶⁶ El *Libro primero del espejo del príncipe christiano* de Francisco de Monzón se editó en 1544. En 1571 se realizó otra impresión que, como indica el propio título, «fue compuesto y nuevamente revisto y muy enmendado, con nueva composición y mucha adición». Los nuevos factores políticos, sociales e ideológicos de la segunda mitad del siglo XVI pudieron influir en la decisión del autor de rescribir el tratado. MONZÓN, Francisco de. *Libro primero del espejo del príncipe christiano*. Lisboa, Luis Rodrigues, 1544. Sobre las modificaciones entre la primera y segunda edición, *vid.* FERNÁNDEZ TRAVIESO, Carlota. «La reelaboración del libro primero del *Espejo del príncipe cristiano* de Francisco de Monzón (1544-1571)». *Calamus Renascens*, 7 (2006), pp. 81-96. De las aportaciones de Monzón habla ROBLEDÓ ESTAIRE, Luis. «Una taxonomía ética de la música: el *Libro primero del espejo del príncipe christiano* (1544) de Francisco de Monzón». *De la lexicologie à la théorie et à la pratique musicales: actes du colloque tenu en Sorbonne le 16 juin 2001*. Louis Jambou (ed.). París, Editions Hispaniques, 2000, pp. 23-30.

⁶⁷ De la perfección de la vihuela, *vid.* GARCÍA GONZÁLEZ, A. *Imaginario musical...*, pp. 173-174, nota 42.

⁶⁸ «Musice laus», fol. iiiiv.

entendimientos», sesgo que sustenta sirviéndose de nuevo de la Antigüedad y en la consideración de la música como arte liberal:

no sólo la hizieron arte liberal y digna de nobles y cortesanos entendimientos, pero aun en todas las otras artes y disciplinas la entremetieron y mezclaron. Con ella ponían valor en las repúblicas, leyes y costumbres, y aun con ella davan arte y gracia a todas las cosas que escrevían y tratavan. Y assí claro parece que los grandes oradores en música fundavan sus oraciones populares [...] ⁶⁹.

Continúa su exposición en apoyo de la vihuela para las élites citando a Platón: «tenían por muy usada costumbre y ley enseñar a los hijos de los nobles letras y música, en especial de la vihuela y esta misma costumbre tomaron después los Romanos». Indica con rotundidad que en la Antigüedad «No avía hombre principal que no fuesse músico» y añade ejemplos de prestigiosos filósofos y capitanes que «se preciaron de ella». Relata que «todos los vanquetes y regozijos que en Athenas los nobles y sabios entre sí hazían, cantavan a instrumentos músicos de vihuelas y flautas de mano en mano». Tales usos les habrían engrandecido, por contraposición a lo ocurrido a Themístocles, «tenido en poco de menos sabio el valeroso capitán y no menos philósopho...», porque en un vanquete no supo tocar una vihuela».

La pretensión de visibilizar la conveniencia para las élites de esta música es lógica en cuanto son los grupos a imitar, los que sumarán prestigio a la vihuela y al libro, y los que podrían adquirirlo sin dificultad. El mensaje trasladado por *Nulla auctore*, evidencia con nitidez que el público potencial, como agente impulsor del proceso de creación de *Silva de sirenas*, intervino en todas las estrategias que fueron conformando el libro.

¿Quién pudo ser este *Nulla auctore* amante de la música, conocedor de latines y de mitología, interesado en la educación de las élites y al que Valderrábano le otorga tal credibilidad/autoridad hasta permitirle introducir un texto tan extenso dentro de su volumen? La respuesta se encuentra en uno de los párrafos citados de *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo. Al leer con detenimiento lo que indica en su «Prologo epistolar» dirigido al «Muy illustre Señor don Francisco de Zuñiga» se encuentra: «embio a V.S. estos seis libros sin ser cognoscido, porque la afición que tiene a la buena Música, y el saber entenderla, y exercitarla, y la loa que por acá es notoria, quanto a los músicos favorece» ⁷⁰.

La cita conduce definitivamente a la famosa loa del propio don Francisco de Zúñiga y Avellaneda, IV Conde de Miranda, el interesado en expresar y difundir el valor de la vihuela y su música, más entre la élite a la que él pertenece. Evidencia también que «Musice laus» habría alcanzado relevante notoriedad siete años después, al menos entre los músicos, y no solo era conocido su contenido, sino incluso su autor, aun a pesar de aparecer innominado. Que se hubiera difundido quién era su creador de manera velada, al menos desde Valladolid a Andalucía, obliga a creer que a los ojos de los músicos de entonces, el que un hombre de tal prestigio hubiere ensalzado la música y la vihuela de esa manera (y dentro de un libro de música práctica) no era algo que ellos pudieran dejar ignorar ⁷¹.

⁶⁹ *Ibid.*, fol. iiiir.

⁷⁰ BERMUDO, J. *Declaración de Instrumentos musicales...*, fol. iiiiv.

⁷¹ Con relación al anonimato de «Musice laus» *vid.* AGUIRRE RINCÓN, S. «El mecenas de Valderrábano...» (en prensa).

5. NARRATIO

Al repasar la información conservada relativa a poseedores de libros de vihuela se confirma su empleo entre nobles, cortesanos y aspirantes a ello, y entre religiosos seculares y regulares⁷². Sirva de ejemplo el volumen de *Silva de sirenas* que perteneció al convento de Dominicos de Santa Caterina en Barcelona, ahora conservado en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona. Pero la ejecución de música de vihuela por la alta nobleza parece que no fuera algo extendido. Corona-Alcalde señala algunos testimonios valiosos al respecto, si bien reseñando que «las referencias ficticias [y reales] de nobles que tocan [vihuela] son ciertamente escasas»⁷³. El IV Conde de Miranda es uno de ellos, y quizás de esta situación derive su afán de engrandecer este arte musical.

Otro elemento que se debe considerar es el elevado coste de *Silva de sirenas* en relación con el de los otros libros de tañer. Tasado en dos ducados (750 mrs.), el precio pagado por cada uno de sus folios fue el más costoso de todas las artes de tañer cuyo precio se conoce, aun considerando el incremento del coste de la vida en la segunda mitad del siglo XVI⁷⁴. Téngase en cuenta que el salario de un jornalero en Valladolid ascendía en 1547 a 36 mrs. y el de un maestro mediaba los 68 mrs.⁷⁵. Ciertamente es que la diversidad y gran cuantía de tañedores de vihuela en el XVI español debe relacionarse prioritariamente con el aprendizaje oral, no desde el libro. El uso de este presuponía cierta alfabetización musical y lingüística de su consumidor. En el caso de *Silva de sirenas*, que introducirá por primera vez también notación mensural, el empleo completo del volumen demandará algún conocimiento extra, pues no aporta información sobre cómo emplear aquella.

Las fuentes han mostrado como otro horizonte de usuarios el de las mujeres educadas, lo cual no queda evidenciado ni a través de la loa, ni en los otros paratextos del libro. Sirva de cita el caso de Lucía de Monroy, hija del Conde de Oropesa, que poseía «cuatro libros de música para vihuela»

⁷² GRIFFITHS, John. «Hidalgo, Merchant, Poet, Priest: The Vihuela in the Urban Soundscape». *Early Music*, 37, 3 (2009), pp. 355-365.

⁷³ CORONA-ALCALDE, Antonio B. F. *The Players and Performance Practice of the Vihuela and its Related Instruments, the Lute and the Guitar, from c. 1450 to c. 1560, as Revealed by a Study of Musical Theoretical and Archival Sources*. Tesis doctoral, King's College, University of London, 1999, conclusiones 11.3.5.3. Algunos otros ejemplos son los siguientes: El Obispo de Calahorra, Juan Bernal Díaz de Luco, poseía el libro de Mudarra; Diego de los Cobos, primer marqués de Camarasa, establecido en Zaragoza, a su muerte en 1576 tenía veinte «libros de música» entre sus vihuelas, laúdes, guitarras, cuatro violas y un violín. Nobles que recibieron educación musical fueron, por ejemplo, el conde de Ribadavia que pagó 408 maravedíes al mes a su «maestro de música» Antonio de Segura en Valladolid; o el marqués de Villafranca del músico Juan de Arbolancha. DIEGO PACHECO, Cristina. «Beyond Church and Court: City Musician and Music in Renaissance Valladolid». *Early Music*, 37, 3 (2009), pp. 367-378.

⁷⁴ Sus 104 folios en cuarto vertical salían a 6,79 mrs. Se pueden comparar con los 185 folios contenidos en *Orphenica Lyra*, también en formato cuarto vertical, que se pagaron a 5,15 (952 en total) o los 629 mrs. del *Libro de música de vihuela* de Pisador, este en octavo apaisado, costando 6,79 mrs. cada folio. La «libreta de pan de dos libras», casi un kilo de pan, costaba 8 mrs. en Extremadura entre 1551-60 (PEREIRA IGLESIAS, José Luis *et al.* «Los problemas del abastecimiento del pan en Extremadura. La ciudad de Trujillo (1550-1610)». *Studia historia. Historia moderna*, 5 (1987), pp. 159-175). Para la relación entre los precios de estos libros y la carestía de la vida, *vid.* GRIFFITHS, John. «La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 4, 1-2 (1988), pp. 59-78. GRIFFITHS, John y HULTBERG, Walter E. «Santa Maria and the Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain». *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*. Maria Fernanda Cidrais Rodrigues *et al.* (eds.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 345-360; y MAZUELA-ANGUITA, A. *Artes de canto (1492-1626) y mujeres...*, especialmente vol. 1, pp. 146-168.

⁷⁵ BENNASSAR, B. *Valladolid en el siglo...*, pp. 276-278.

en 1570 en Valladolid. Por cercanía geográfica es probable que uno de ellos fuera el de Valderrábano que nos ocupa⁷⁶.

Cabe recordar que en el proceso de «cortesanización» desarrollado en el Renacimiento, la mujer estaba presente. El exitoso libro de *El Cortesano* de Castiglione, editado en español en 1534, pone de manifiesto no solo su participación significativa en estos ambientes, sino también la conveniencia de que practicara música y las habilidades conversacionales. Mazuela-Angueta señala que la educación musical se impartía a las hijas de la nobleza, que la habían adquirido de los tutores a su servicio, y probablemente también la recibieran las hijas de vihuelistas profesionales, como lo aprendieron las descendientes de otros músicos⁷⁷.

Quizá una parte de los cuantiosos volúmenes impresos de artes de tañer, entre 1000 y 1500 ejemplares, pudiera integrar esa historia no suficientemente escrita de la mujer educada. Es seguro que, de entre las 150.000 vihuelas de mano y guitarras fabricadas en la España del siglo XVI, algunas de ellas estaban en posesión de mujeres⁷⁸. Como potenciales consumidoras, aunque encubiertas, Valderrábano no desearía perderlas. Con esta perspectiva de género en mente se podría reflexionar en torno a la ejecución práctica del contenido del «libro tercero» de *Silva de sirenas* para vihuela y canto «en falsete». Este peculiar ámbito, poco usual entre varones, es el dominante entre mujeres y niños. Sin duda habría sido inapropiado indicar que era o podría ser empleado por voz femenina, si bien Enríquez justifica la inclusión de tal práctica sólo en este libro con las siguientes palabras: «Lo que es muy provechoso» (fol. xxvi^v). Es el libro que separa el canto, en notación mensural, de la vihuela, en tablatura, sugiriendo una práctica compartida o un aprendizaje largo para su ejecución, primero de una parte y después de la otra⁷⁹. Otra información relevante: Francisco de Zúñiga y Avellaneda tuvo dos hijas y al menos a la mayor, Doña Juana de Zúñiga, le dio una educación esmerada, con lecturas romanas, mitología y, quizás, teniendo a su servicio a Enríquez, también fuera instruida en la música.

CONCLUSIO

Se ha podido observar en estas páginas cómo los paratextos, conformados por las interacciones entre autor, mecenas y potencial lector(a), encarnan esa tensión por la búsqueda de *auctoritas* por parte de Valderrábano en la que la implicación de Francisco de Zúñiga se desvela, sin duda, como determinante. Se puede identificar en estos textos una búsqueda de libertad, dentro de la tradición, que «permite percibir que, históricamente, la contestación puede producirse a través de los géneros,

⁷⁶ CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel y ROJO VEGA, Anastasio. *Bibliotecas y lecturas de mujeres, s. XVI*. Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, p. 289.

⁷⁷ MAZUELA-ANGUITA, A. *Artes de canto (1492-1626)*..., particularmente vol. 1, pp. 459 y ss. Sobre las hijas de músicos profesionales, *vid.* AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. *Un manuscrito para un convento. El libro de música dedicado a Sor Luisa en 1633. Estudio y edición crítica*. Valladolid, Las Edades del Hombre, 1999; y «Sonidos en el silencio: monjas y músicas en la España de 1550 a 1650». *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.). Madrid, ICCMU, 2004, pp. 285-318.

⁷⁸ GRIFFITHS, John. «La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI». *Hispánica Lyra*, 12 (2010), pp. 10-27; y GRIFFITHS, J. «Hidalgo, Merchant, Poets...», p. 363.

⁷⁹ Revisitar el contenido de este libro, del cuarto y en general de *Silva de sirenas*, bajo esta perspectiva de género parece prometedor.

formas y de los estilos tradicionales, cuya lógica puede ser desafiada por estrategias que abran o perturbe el lenguaje»⁸⁰. *Silva de sirenas* es una apreciable expresión de este anhelo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. *Un manuscrito para un convento. El libro de música dedicado a Sor Luisa en 1633. Estudio y edición crítica*. Valladolid, Las Edades del Hombre, 1999.
- _____. «Sonidos en el silencio: monjas y músicas en la España de 1550 a 1650». *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.). Madrid, ICCMU, 2004, pp. 285-318.
- _____. «El mecenas de Valderrábano y las sirenas musicales: representación simbólica en su libro de vihuela» (en prensa).
- _____. y LÓPEZ SUERO, Ana. «Música, espacios y mecenas: el palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero (c. 1510-c. 1550)». *Biblioteca: estudio e investigación*, 32 (2017), pp. 119-138.
- ARRENDONDO, María Soledad et al. (eds.). «Introducción: Paratexto: ¿para qué?». *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 1-3.
- BENASSAR, Bartolomé. *Valladolid en el siglo de Oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*. Valladolid, Ámbito, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. «Sobre el poder simbólico». *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires y Eudeba, 2000, pp. 65-73.
- CASTIGLIONE, Baldassarre. *El cortesano*. Madrid, Espasa Calpe, 1967.
- CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel y ROJO VEGA, Anastasio. *Bibliotecas y lecturas de mujeres, s. XVI*. Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.
- CAYUELA, Anne. *Le partexte au siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*. Génova, Librairie Droz, 1996.
- CERVANTES, Miguel de. *El viaje del Parnaso: Poesías completas, I*. Vicente Gaos (ed.). Madrid, Clásicos Castalia, 1973.
- CHAMBERLAIN, David S. «Philosophy of Music in the Consolatio of Boethius». *Speculum* 45, 1 (1970), pp. 80-97.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1992 (ed. original 1989).
- CORONA-ALCALDE, Antonio B. F. *The Players and Performance Practice of the Vihuela and its Related Instruments, the Lute and the Guitar, from c. 1450 to c. 1560, as Revealed by a Study of Musical Theoretical and Archival Sources*. Tesis doctoral, King's College, University of London, 1999.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- CURTIS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (ed. original 1948).
- DAMIANI, Bruno Mario. «Orphée dans le roman pastoril de Montemayor». *Criticón*, 17 (1982), pp. 7-11.
- DIEGO PACHECO, Cristina. «Beyond Church and Court: City Musician and Music in Renaissance Valladolid». *Early Music*, 37, 3 (2009), pp. 367-378.
- El viaje del Parnaso*. Madrid, Vicente Gaos, 1973.
- FERNÁNDEZ TRAVIESO, Carlota. «La reelaboración del libro primero del *Espejo del príncipe cristiano* de Francisco de Monzón (1544-1571)». *Calamus Renascens*, 7 (2006), pp. 81-96.

⁸⁰ «to perceive that, historically, contestation can occur through traditional genres, forms, and styles, the logic of which can be challenged by strategies that open up or disrupt the language». FULCHER, Jane F. «Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry». *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*. Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 3-16: 7.

- FULCHER, Jane F. «Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry». *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*. Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 3-16.
- GARCÍA CARRAFFA, Alberto. *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*. Madrid, Antonio Marzo, 1920 (reed. 1963).
- GARCÍA GONZÁLEZ, Ana. *El imaginario musical en los libros de música impresos en España en los siglos XV y XVI*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2017.
- GENETTE, Gerard. *Seuils*. París, Editions du Seuil, 1987.
- GIL MARTÍN, Gracia María. *Silva de Sirenas de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547). Contexto de un libro de música en cifra para vihuela y edición de sus arreglos de polifonía vocal*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 2017.
- GRIFFITHS, John. «La música renacentista para instrumentos solistas y el gusto musical español». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 4, 1-2 (1988), pp. 59-78.
- _____. «Los dos renacimientos de la vihuela». *Golberg* (2005). <<http://www.goldbergweb.com/es/magazine/essays/2005/04/31025.php>> [consulta 04-03-2022].
- _____. «Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth Century Spain». *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.). Kassel, Reichenberger, 2006, pp. 181-214.
- _____. «Hidalgo, Merchant, Poet, Priest: The Vihuela in the Urban Soundscape». *Early Music*, 37, 3 (2009), pp. 355-365.
- _____. «La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI». *Hispánica Lyra*, 12 (2010), pp. 10-27.
- _____ y HULTBERG, Walter E. «Santa Maria and the Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain». *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*. Maria Fernanda Cidrais Rodrigues et al. (eds.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 345- 360.
- HEUSCH, Carlos. «Présentation». *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 35 (2012), pp. 11-26.
- KAUPPI, Niilo. *The Politics of Embodiment: Habits, Power, and Pierre Bourdieu's Theory*. Nueva York, Lang, 2000.
- LAWRENCE, Deborah. «The Music of Social Climbing: Spanish Vihuela Prints as Commonplace Books Author(s)». *The Musical Quarterly*, 96, 1 (2013), pp. 137-167.
- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Tesis doctoral, 2 vols. Universitat de Barcelona, 2012.
- MOLL, Jaime. «El libro en el siglo de Oro». *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 43-54.
- MONZÓN, Francisco de. *Libro primero del espejo del príncipe cristiano*. Lisboa, Luis Rodrigues, 1544.
- OCASAR ARIZA, José Luis (ed.). «Coloquios de Palatino y Pinciano». *Juan de Arce de Otárola. Relato extenso, diálogo y miscelánea*. Madrid, Turner, 1995.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*. Kassel, Reichenberger, 2000.
- PALISCA, Claude V. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1985.
- PEDRAZA GRACIA, Manuel José. «Los preliminares iconográficos en el libro impreso: aproximación desde la perspectiva de la producción y la edición». *Los paratextos y la edición en el libro medieval y moderno*. Helena Carvajal González (ed.). Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 61-80.
- PEREIRA IGLESIAS, José Luis et al. «Los problemas del abastecimiento del pan en Extremadura. La ciudad de Trujillo (1550-1610)». *Studia historia. Historia moderna*, 5 (1987), pp. 159-175.
- POPE, Isabel. «La vihuela y su música en el ambiente humanístico». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, 3-4 (1961), pp. 346-376.
- REYES GÓMEZ, Fermín de los. «La utilidad del análisis e identificación de los preliminares». *Los paratextos y la edición en el libro medieval y moderno*. Helena Carvajal González (ed.). Zaragoza, Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 131-143.
- ROBLEDÓ ESTAIRE, Luis. «La música en el pensamiento humanista español». *Revista de Musicología*, 21, 2 (1998), pp. 385-430.

- _____. «Una taxonomía ética de la música: el *Libro primero del espejo del príncipe christiano* (1544) de Francisco de Monzón». *De la lexicologie à la théorie et à la pratique musicales: actes du colloque tenu en Sorbonne le 16 juin 2001*. Louis Jambou (ed.). París, Editions Hispaniques, 2000, pp. 23-30.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Luis de Narváez and Music Publishing in Sixteenth-Century Spain». *Journal of the Lute Society of America*, 26-27 (1993-1994), pp. 1-15.
- SAGE, Jack. «A New Look at Humanism in 16th Century Lute and Vihuela Books». *Early Music*, 20, 4 (1992), pp. 633-641.
- SÁNCHEZ DE ARÉVALO, Rodrigo. *Verjel de los príncipes*. Francisco E. de Uhagón (ed.). Madrid, Viuda e hijos de Tello, 1900.
- UTRERA BONET, M.^a del Carmen. «La pragmática de 1558 sobre impresión y circulación de libros en Castilla a través de los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla». *Funciones y prácticas de la escritura*. Toledo, Departamento Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 277-282.
- WAGNER, Klaus. *Martín de Montedoca y su prensa*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982.