

## **De Barcelona i València a Itàlia amb la viola de mà: presentació de la reproducció de la viola de mà del *Retaule de la Verge de la Llet* (església del Jesús de Santa Eulària des Riu d'Eivissa, Roderic i Francesc d'Osona, c. 1498)\***

FRANCESC XAVIER ALERN

*Universitat Autònoma de Barcelona – Departament d'Art i de Musicologia*

### PRESENTACIÓ

Quan parlem de transferència del coneixement en Musicologia, sovint ens referim a la producció de monografies i d'articles erudits, a la participació en congressos o a l'edició de partitures. Resumint molt, diríem que els musicòlegs acostumen a posar a disposició dels intèrprets els materials que necessiten per a la seva tasca o bé a assessorar-los sobre determinats aspectes de la interpretació històrica. Hem de pensar, però, que la principal forma de transferència del coneixement en música és la de la interpretació i difusió del repertori, i que aquestes necessiten d'uns coneixements crítics sobre la interrelació entre les fonts musicals (música escrita, tractats teòrics, instruments musicals, etc.) i el seu context històric.

En aquest article explicarem la nostra experiència en el procés de recerca i reproducció d'un instrument musical adequat per a la interpretació de part del repertori de música profana hispànica i italiana del temps del papa Alexandre VI, Roderic de Borja (1492-1503). El repertori al qual ens referim és, bàsicament, el de la poesia lírica d'inspiració humanista.

### LA VIOLA DE MÀ A ROMA EN TEMPS D'ALEXANDRE VI

Si volem formar-nos una idea de l'ambient musical de Roma en temps d'Alexandre VI, i concretament d'algunes de les pràctiques musicals d'origen hispànic que s'hi trobaven, l'humanista, *scriptor* i secretari apostòlic Paolo Cortesi (1465-1510) ens proporciona una informació de primera mà sobre alguns dels seus aspectes. Dins el segon llibre del seu *De cardinalatu*, Cortesi valora diferents qüestions relatives a la música que han de ser tingudes en compte pel seu cardenal ideal.<sup>1</sup> Cortesi escriu, per exemple, sobre els instruments musicals. L'humanista esmenta el clavicordi, el llaüt i també un instrument que anomena *hispana lyra*, instrument del qual critica el seu so

---

\* Enviat: 23/11/2016. Acceptat: 25/11/2016.

<sup>1</sup> CORTESI, 1510.

“massa igual”, excessivament uniforme en comparació amb el del llaüt, cosa que fa que l’oïda, segueix dient, hagi de forçar-se fins a un límit intolerable en l’audició. Una mica més avall, sempre dins el mateix passatge del llibre segon, censura també la manera de cantar “habitualment llòbrega” dels cantants d’origen hispànic, que ho fan, segons diu, amb una manera “complexa” del mode lidi. En canvi, per Cortesi el català Benet Garret *Chariteo* representava la manera “senzilla” de cantar aquest mode, com va demostrar, segons ens explica, cantant versos de Virgili per a Ferran II de Nàpols entre 1495 i 1496.<sup>2</sup> No deixa de ser curiós trobar una crítica a la forma de cantar dels espanyols i alhora, dins el mateix fragment, una lloança a un poeta i músic català actiu a la cort de Nàpols.

El musicòleg Nino Pirrota es pregunta quina part de rebuig envers els Borja pot haver-hi en les paraules de Cortesi atenent a aquestes crítiques. Alexandre VI, igual com el seu oncle Calixt III, s’havia envoltat de valencians i catalans, cosa que els comportà a ambdós acusacions de nepotisme.<sup>3</sup> Paolo Cortesi va retirar-se a la seva vila de San Gimignano després de vint anys de carrera com a *scriptor* i secretari apostòlic. I va fer-ho el 1503, precisament l’any de la mort d’Alexandre VI.<sup>4</sup> En la tranquil·litat de la Toscana va confegir el seu tractat sobre el príncep eclesiàstic, en evident paral·lelisme amb *Il Principe* de Machiavelli. Sincerament, a nosaltres ens costa pensar que tants anys d’activitat al costat del papa valencià facin pensar en una marcada hostilitat personal.

Una altra explicació que se’ns acut és que potser Cortesi era amant de la música, però no de les innovacions musicals. Això explicaria que no veiés de bon grat la introducció d’instruments i maneres de cantar d’origen estranger ni la mixtura modal, pràctica mal vista per molts tractadistes del seu temps. Una tercera explicació possible és que, senzillament, Cortesi tingués raó i que la *hispana lyra* fos clarament inferior al llaüt, per qüestions organològiques, en aspectes com ara la projecció del so o la claredat tímbrica. Si cerquem la identificació de l’instrument poèticament designat com a *hispana lyra*, cal dir que la terminologia instrumental tardomedieval molts cops és confusa. Però la comparació amb el llaüt i la referència al poeta barceloní Benet Garret ens permeten presumir que amb tota probabilitat l’instrument designat és la viola de mà. Les paraules de Cortesi contrasten, però, amb l’èxit que l’instrument va tenir en moltes corts italianes, cosa que demostra una abundant documentació iconogràfica i literària que resumim tot seguit.

Roderic de Borja, en ser proclamat papa l’agost de 1492, va encarregar al pintor Bernardino di Betto, més conegut com a Pinturicchio, la decoració al fresc dels seus apartaments del Vaticà. Un d’aquests frescs és la coneguda *Al·legoria de la Música*, que forma part de la sèrie de les *Arts liberals*. Es dona el cas que al fresc representatiu de la Retòrica, el Pinturicchio va retratar al propi Paolo Cortesi, potser com un acte de gratitud envers ell, car l’humanista va orientar al pintor sobre les figures més escaients per representar les arts liberals.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> CORTESI, 1510: II, f. 53v. Vegeu PIRROTTA, 1966: 159.

<sup>3</sup> PELLEGRINI, 2010: III, 5; 10.

<sup>4</sup> FIRPO, Massimo, “Il Cardinale”, dins GARIN, 1995: 75.

<sup>5</sup> MINAMINO, 2004: 181.



**Fig. 1:** Bernardino di Betto, Pinturicchio, *Al·legoria de la Música* (1492-1494).<sup>6</sup>

És significativa la presència d'un instrument de corda pinçada amb escotadures molt pronunciades al cantó esquerre de l'*Al·legoria de la Música* i que podem identificar amb la *hispana lyra* de què parla Cortesi. L'*scriptor* segurament coneixia prou bé l'instrument, que estaria present en moltes de les situacions musicals promogudes en l'entorn borgià.

---

<sup>6</sup> Totes les imatges incloses en aquest article són de lliure consulta *online* i exemptes de drets d'autor si no s'especifica el contrari.



**Fig. 2:** Bernardino di Betto, Pinturicchio, *Al·legoria de la Música* (detall).

Ian Woodfield, en la seva monografia clàssica *The Early History of the Viol*, ens explica que foren sobretot els violers actius als territoris de la Corona d'Aragó els que feren desenvolupar les violes medievals, amb una gran diversitat de mides i formes, però sempre conservant alguns trets característics, com ara el fons de la caixa de ressonància pla, el mànec força llarg en relació amb el cos de l'instrument, un pont fix i pla, el claviller en forma de falç i una caixa amb escotadures pronunciades.<sup>7</sup> Woodfield postula l'existència d'una "viola valenciana", un instrument que s'exportaria principalment a través de la ciutat de València a les illes Balears, Sardenya, Sicília i finalment a la Itàlia continental i que es podria fer sonar, indistintament, amb plectre o arc.<sup>8</sup> Les tesis de Woodfield complementarien d'aquesta manera les afirmacions del teòric flamenc Johannes Tinctoris, actiu a Nàpols en el període històric de què parlem, que en el seu tractat *De inventione et usu musicae*, escrit pels volts de 1480, afirmava que els alemanys cantaven cançons amb el llaüt, però que a Espanya i a Itàlia s'utilitzava més aviat la viola sense arc. La viola amb arc, segueix dient Tinctoris, no només es feia servir per cantar, sinó també per recitar històries a molts llocs del món.<sup>9</sup>

Ian Woodfield es recolza sobretot en l'anàlisi de documents iconogràfics recollits en l'àrea valenciana, aragonesa i catalana de l'antiga Corona d'Aragó, així com dels territoris

<sup>7</sup> WOODFIELD, 1984: IV.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 80 i seg.

<sup>9</sup> "Et quamvis aliqui ad hoc instrumentum idest leutum quaslibet cantilenas (ut supra tetigimus) iocundissime concinant, ad violam tamen sine arcu in Italia et Hispania frequentius. Viola vero cum arcu non solum ad hunc usum sed etiam ad historiarum recitationem in plerisque partibus orbis assumitur" (TINCTORIS, IV, V).



italians que hi estaven vinculats.<sup>10</sup> Malgrat tot, recentment s'ha posat en dubte aquest suposat origen "aragonès" de la viola renaixentista, sigui pinçada o fregada. Musicòlegs com ara John Griffiths matisen les tesis de Woodfield, imputant-li el fet de fonamentar-se només en la iconografia o de no tenir en compte documents de, per exemple, el regne de Castella.<sup>11</sup>

Sigui com sigui, sembla clar que la introducció de les violes hispàniques a Itàlia es va produir gràcies als vincles polítics i comercials de la Corona d'Aragó amb els diferents territoris italians. Si bé cal recordar que la presència de valencians i catalans en terres italianes es remunta a l'Edat Mitjana, per a la nostra recerca ens interessen especialment les corts de Nàpols a partir de la mort d'Alfons el Magnànim (després de 1458) i la d'Alexandre VI a Roma (1492-1503). Aquesta darrera és la que més notícies ens proporciona pel que fa a la introducció de violes a Itàlia.



**Fig. 3:** Escola aragonesa, *Mare de Déu amb àngels músics* (mitjans segle XV).

<sup>10</sup> Aquesta línia interpretativa és compartida per musicòlegs com Jordi Ballester i Gibert o Hiroyuki Minamino. Vegeu BALLESTER I GIBERT, 2000. MINAMINO, 2004.

<sup>11</sup> Griffiths, en un article de 2010, diu haver analitzat 120 representacions de violes d'arc i de mà, de les quals 40 són originàries de Castella. Al nostre entendre, però, l'article no aporta cap document iconogràfic que contradigui o invalidi de forma definitiva les tesis de Woodfield. GRIFFITHS, 2010.

Una de les primeres representacions iconogràfiques conegudes d'una viola de mà es troba en una pintura d'escola aragonesa de mitjans segle XV, actualment conservada en una col·lecció privada barcelonina. L'instrument, del qual oferim una ampliació (**Fig. 4**), és de petites dimensions. Per les característiques de la pintura no es poden apreciar ni el mànec ni el claviller, però sí les pronunciades escotadures, el forat de resonància decorat, la barra cordal recta i un conjunt de quatre cordes dobles. És interessant observar també que l'àngel músic pinça les cordes amb un plectre i que el braç se situa de forma gairebé paral·lela respecte a l'instrument. La tècnica d'execució de l'àngel músic, almenys pel que fa a la mà dreta, coincideix plenament amb la del fresc del Pinturicchio.



**Fig. 4:** Escola aragonesa, *Mare de Déu amb àngels músics* (mitjan segle XV) (detall).



**Fig. 5:** Paolo de San Leocadio i Francesco Pagano, *Àngels músics de l'altar major de la seu de València* (1472-1481) (detall).

Una imatge molt interessant és la de l'àngel sonador de viola de mà de l'altar major de la seu de València, obra de Paolo de San Leocadio i Francesco Pagano (1472-1481) (**Fig. 5**). Aquests dos pintors, com és sabut, foren els introductors de les novetats pictòriques italianes al regne de València. I és molt significatiu per a nosaltres el fet que hi anessin de la mà de Roderic de Borja.<sup>12</sup>

Si observem l'instrument, veurem que les seves característiques organològiques són del tot parelles a les de les representacions que hem vist anteriorment, tot i que sembla donar-s'hi una certa idealització en la forma i el color. En tot cas, aquesta representació iconogràfica ens indica que en la dècada dels 70 del segle XV l'instrument esta-

<sup>12</sup> COMPANYY, 2006: 171-181.

va perfectament definit i caracteritzat, tot i que no sabem fins a quin punt els pintors italians en tenien prou coneixement.<sup>13</sup>

#### LA VIOLA DE MÀ I LA LÍRICA HUMANISTA

La presència de la viola de mà en l'entorn borgià no s'acaba amb els testimonis iconogràfics i les paraules de Paolo Cortesi. Dins la cort napolitana posterior al Magnànim va destacar Benet Garret, anomenat "il Chariteo", un poeta i músic barceloní que va marxar a fer fortuna a Nàpols el 1467 o 68. Com hem assenyalat al principi, Cortesi coneixia i lloava la manera de cantar del Chariteo, a qui segurament hauria conegut entre 1501 i 1503, els anys en què el poeta català va romandre a Roma.<sup>14</sup> Cortesi convocava en la seva casa romana reunions d'artistes i intel·lectuals on van participar, entre d'altres, el també poeta i cantant Serafino de' Cimminelli, anomenat "Aquilano" (1466-1500). Possiblement va ser gràcies a l'anomenada del propi De' Cimminelli o potser a través d'un altre poeta, Angelo Colocci, que Garret es va introduir en el cercle de Cortesi. Sabem que Colocci va demanar a Garret una traducció italiana d'un recull de poesia llemosina que el català posseïa.<sup>15</sup> Al seu torn, Serafino Aquilano, home d'atzarosa vida, va romandre un temps a Nàpols, on va poder entrar en contacte amb el cercle humanístic de Giovanni Pontano, del qual Garret formava part. No és estrany que l'Aquilano tingués un especial interès en conèixer Garret, perquè anys abans, quan l'italià encara era al servei del cardenal Ascanio Sforza, va sentir a un cavaller napolità, Andrea Coscia, cantar poemes de Garret acompanyant-se del llaüt. Segons Vincenzo Calmeta, el biògraf de Serafino Aquilano, aquest va imitar i perfeccionar la forma dels estrambots de Garret i va esdevenir un dels poetes-cantors més prestigiosos del seu temps.<sup>16</sup>

El fil de la nostra disquisició no s'acaba aquí, car Serfino Aquilano no només sonava el llaüt en cantar, sinó segurament també la viola de mà.<sup>17</sup> Aquest fet no és estrany, tenint en compte que els dos instruments són equivalents pel que fa a afinació i tècnica, i només difereixen en qüestions de timbre i, potser, de projecció. Un intèrpret podia decidir quin instrument utilitzava en funció de moltes variables, com ara el caràcter o procedència dels textos poètics que acompanyava, el públic al qual s'adreçava o les seves pròpies preferències personals.

Tot això ens indueix a pensar que també Garret cantava acompanyant-se de la viola de mà i, segons l'ocasió, del llaüt.<sup>18</sup> Segurament, també Andrea Coscia i Serafino Aquilano

---

<sup>13</sup> Per raó de brevetat no aportarem més testimonis iconogràfics en aquest article, d'altra banda prou coneguts d'ençà de la monografia d'Ian Woodfield i dels treballs de Jordi Ballester anteriorment ressenyats.

<sup>14</sup> Per a una biografia de Benet Garret: PERCOPO, 1892. També PARENTI, 1993.

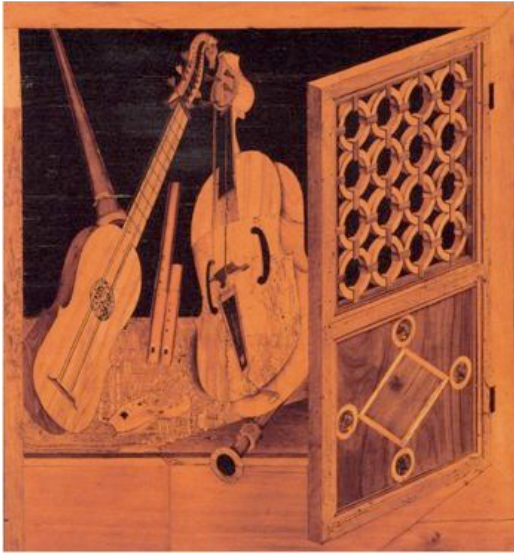
<sup>15</sup> PARENTI, 1993: IV.

<sup>16</sup> CALMETA (COLLI), 1959: 63.

<sup>17</sup> Això ens ho fa pensar el fet que l'Aquilano expliqués a Isabella d'Este els detalls de construcció de la viola de mà (vegeu MINAMINO, 2004: 185).

<sup>18</sup> Garret era considerat pels seus contemporanis un "mestre de música" que cantava acompanyant-se de l'instrument: "Altri saranno che, essercitandosi in un altro modo di cantare, semplice e non diminuito, vorranno di qualche arguzietta, o vero affetto, dilettersi, per uscir fuora della volgar schiera, quelle con lo strumento di musica accompagnando, per poterle meglio non solo negli amorosi ma ancora negli eruditi

sonessin indistintament aquests dos instruments. A més, no ens sembla gens casual que Cortesi parli de la viola de mà en el mateix passatge que fa referència al Chariteo.<sup>19</sup>



**Fig. 6:** Paolo i Antonio Mola, marqueteria amb una viola de mà i una *lira da braccio* (c. 1506-1508), Màntua, Palau Ducal, *Studiolo* d'Isabella d'Este.

entre 1506 i 1508 en un dels armaris de l'*Studiolo* de la duquessa de Màntua. La viola de mà de marqueteria té les mateixes característiques organològiques que hem comentat més amunt, té el claviller decorat amb un cap de cavall i descansa al costat d'una *lira da braccio* i d'altres instruments.<sup>21</sup>

Creiem haver mostrat fins aquí la importància de la viola de mà per a la interpretació de la música profana, i més concretament de la música vinculada a la poesia lírica, a l'entorn dels Borja. Ara descriurem el procés que hem seguit en la selecció i reproducció d'un instrument d'iconografia adequat per a la interpretació contemporània d'aquest repertori.

#### LA VIOLA DE MÀ DEL *RETAULE DE LA VERGE DE LA LLET* (D. 1498)

Els pintors valencians Roderic i Francesc d'Osona són els autors del *Retaule de la Verge de la Llet* que es conserva a l'església de Nostra Senyora de Jesús de Santa Eulà-

---

cuori imprimere. Questi tali nel modo del cantare deveno Cariteo o Serafino imitare, i quali a' nostri tempi hanno di simile essercizio portata la palma" (CALMETA [COLLI], 1959: 63).

<sup>19</sup> BROWN, H. M., "Lira da braccio", *NGO* (consulta 2015).

<sup>20</sup> PRIZER, 1982: 120.

<sup>21</sup> La relació de la duquessa de Màntua amb els instruments d'origen hispànic no s'acaba aquí, car gràcies a Bernardino di Prospero sabem que Isabella d'Este va demanar a Alexandre VI que li enviés un conjunt de sonadors espanyols de viola d'arc, del que n'havia sentit lloar molt la seva dolçor.



ria des Riu (Eivissa). Aquest retaule es va realitzar, probablement, després de 1498 per encàrrec de l'orde franciscà, segons explica en Ximo Company.<sup>22</sup> Roderic Osona “el Vell” mantenia amistat amb Paolo de San Leocadio, i en alguns moments va compartir mecenatge del propi Roderic de Borja.<sup>23</sup>

Del retaule ens interessa especialment el panell central, on uns àngels músics sonen, respectivament, una viola de mà, un rebec i una pandereta.



**Fig. 7:** Roderic i Francesc d'Osona, *Retaule de la Verge de la llet* (d. 1498), Parròquia de Nostra Senyora de Jesús de Santa Eulària des Riu.

Un detall del sonador de viola de mà ens mostra un instrument semblant als anteriors, amb escotadures menys pronunciades, decoració amb marqueteria al mànec i a la caixa de ressonància i forat amb decoració espiraliforme.

---

<sup>22</sup> COMPANYY, 1991: I, 136 - 140.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, II.



**Fig. 8:** Roderic i Francesc d'Osona, *Retaule de la Verge de la llet* (d. 1498), Parròquia de Nostra Senyora de Jesús de Santa Eulària des Riu (detall).

Les característiques d'aquest instrument s'ajusten perfectament a les nostres necessitats: es tracta d'un instrument morfològicament versemblant, amb una longitud de tir de les cordes que permet l'afinació en mi (car cercàvem un instrument baix), vinculat iconogràficament a l'àrea de la Corona d'Aragó, d'una bellesa indiscutible i certament únic, car no tenim coneixement que hagi estat reproduït anteriorment. De seguida vam compartir el projecte amb el mestre violer César Arias Pérez, que va acceptar amb il·lusió el repte de l'estudi i construcció de la viola de mà.



**Fig. 9:** Realització dels plànols de la viola de mà (foto: César Arias Pérez).



**Fig. 10:** Construcció de l'instrument (foto: César Arias Pérez).

En la **Fig. 10** es pot apreciar que la caixa de ressonància i el mànec són de fusta de xiprer gallec, i que el mànec i el cap de l'instrument són fets d'una sola peça. El rosetó (**Fig. 11**), que, com s'ha dit, té forma d'espiral, és realitzat en grèvol. Donada la

poca definició de les imatges de què disposava en César Arias, va decidir basar el disseny en un rosetó d'arquitectura d'estil mudèjar, concretament el de la col·legiata de Talavera de la Reina (Toledo). Cal dir que el resultat final és molt satisfactori i semblant al de la representació pictòrica.

En la **Fig. 12** podem apreciar l'acabat de l'instrument, així com la relativa desproporció entre la caixa de ressonància i la llargada del mànec, pròpies del “model valencià de violes” de què parla Ian Woodfield. També el claviller falciforme. La tapa de la caixa de ressonància s'ha fet d'avet, un tipus de fusta més clara que el xiprer, i la barra cordal de noguera. Pel que fa al diapasó, la decoració blanca és de grèvol i la negra d'eben.

La decoració de la caixa, copiada del model iconogràfic, és feta de marqueteria incrustada (en aquest cas també amb la combinació de grèvol i eben), amb acabat sense vernís, només amb cera per a la tapa de la caixa de ressonància i oli per a la resta.

El detall del claviller (**Fig. 14**) ens mostra les clavilles fetes de grèvol. El petit motiu decoratiu que hi ha a la part anterior (i que no es veu a la foto) està fet de perera. També s'aprecia que els trasts són mòbils, fets de budell. L'instrument té onze clavilles per a un total de cinc ordres dobles de cordes i una corda primera senzilla.



**Fig. 11:** Rosetó (foto: César Arias Pérez).



**Fig. 12:** Aspecte final de l'instrument (foto: César Arias Pérez).





**Fig. 13:** Detall de la caixa de ressonància (foto: César Arias Pérez).



**Fig. 14:** Detall del cap de l'instrument i del claviller (foto: César Arias Pérez).

## CONCLUSIONS

La viola de mà reproduïda té una sonoritat uniforme, nítida i delicada, però poca quantitat de so i projecció, cosa que potser donaria la raó a les crítiques de Paolo Cortesi. Aquesta manca de sonoritat és atribuïble segurament a algunes de les seves característiques organològiques, com ara la petita mida de la caixa de ressonància, cosa que no exclou possibles millores que es puguin fer en l'instrument reproduït. La longitud i l'amplada del mànec fan que sigui un instrument còmode de tocar, similar en certa manera a les guitarres barroques.

La viola de mà respon bé en ser tocada amb plectre. Potser estem davant d'un instrument concebut per a la interpretació de línies melòdiques i no tant per a l'execució de la polifonia, tot i l'evidència que l'àngel sonador del retaule pinça amb els dits. Ens inclinem a pensar que es tracta d'un tipus d'instrument apte per a tocar en petits conjunts executant una sola veu de la polifonia, però que pertany a una època d'impàs en què les violes de mà començaven a interpretar també la polifonia.

Va ser precisament la necessitat de tocar dues i més veus simultàniament el que va fer que l'instrument es desenvolupés ràpidament per potenciar el seu so. Això, juntament amb el fet que els instruments d'arc i de mà van anar independitzant-se progressivament, va fer que els models de viola de mà de la primera meitat del segle XVI s'estabilitzessin en un disseny més suavitzat en les escotadures i amb una caixa de ressonància més gran en relació amb la llargada del mànec.

Tot i així, ens agradaria introduir una darrera reflexió que ultrapassa el comès d'aquest article. Es tracta de les possibles diferències entre la concepció i la percepció del so a finals del segle XV i avui dia, entre un temps en què el so dels instruments tenia com a model la veu humana, amb la seva riquesa i limitacions, i un altre on, més enllà de la reproductibilitat tècnica, el so és valorat fonamentalment en funció de la seva portabilitat. Sens dubte l'oïda mitjana de fa cinc-cents anys era molt més sensible que la d'avui, saturada a base de rebre estímuls sonors i l'agressió de màquines i motors. La percepció sonora s'afina en un context molt més silenciós, com el que segurament gaudirien els romans, valencians i barcelonins de finals del segle XV.

## BIBLIOGRAFIA

- BALLESTER I GIBERT, Jordi, *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó 1350-1500: els cordòfons*, Sant Cugat del Vallès: Els llibres de la frontera, 2000.
- CALMETA, Vincenzo [COLLI, Vincenzo], *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a cura di C. Grayson, Bolonya, 1959.
- COMPANY I CLIMENT, Ximo, *La pintura dels Osona: Una cruïlla d'Hispanismes, Flamenquismes i Italianismes*, 2 vol., Lleida: Pagès Editors, 1991.
- COMPANY I CLIMENT, Ximo, *Paolo de San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia: CEIC Alfons el Vell, 2006.
- CORTESI, Paulo, *De Cardinalatu libri tres*, Castro Cartesio: Symeon Nicolai Nardi, 1510.
- GARIN, Eugenio (a cura de), *L'Uomo del Rinascimento*, Bari: Edizioni Laterza, 1995.
- GRIFFITHS, John, "Las vihuelas en la época de Isabel la Católica", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 20 (2010), p. 7-36.
- MINAMINO, Hiroyuki, "The Spanish Plucked Viola in Renaissance Italy 1480-1530", *Early Music*, 32/2 (2004).
- PARENTI, Giovanni, *Benet Garret detto Il Cariteo. Profilo di un poeta*, Città di Castello: Leo S. Olschki Editore; Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1993.
- PELLEGRINI, Marco, *Il papato nel Rinascimento*, Bologna: Il Mulino, 2010.
- PERCOPO, Erasmo (a cura de), *Le rime de Benedetto Gareth detto Il Chariteo*, Nàpols: "Biblioteca napoletana di Storia e Letteratura" editada per Benedetto Croce, 1892.
- PIRROTA, Nino, "Music and Cultural Tendencies in Fifteenth-Century Italy", *Journal of the American Musicological Society*, 19 (1966).
- PRIZER, W. F., "Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, 'Master Instrument Maker'", *Early Music History*, 2 (1982).
- TINCTORIS, Johannes, *De inventione et usu musice*, c. 1480.
- WOODFIELD, Ian, *The Early History of the Viol*, New York, etc.: Cambridge University Press, 1984.