

La Música española en la época de Carlos V (1516–1556)

La importante organización musical de la península llevada a cabo por los Reyes Católicos, va a continuar y a aumentar, si cabe, con el reinado de Carlos V que, como es obvio, impondrá un importante cambio en la práctica musical debido a su formación y procedencia.

De nuevo la primera aportación sobre la música de este periodo es debida a Van der Straeten en su obra citada *La Música en los Países Bajos*, en la que incluye un arsenal de noticias sobre la parte flamenca. Van der Straeten escribió, además, una monografía titulada *Carlos V Músico*, traducida el mismo año de su aparición y publicada por entregas en la *Ilustración Musical Hispano-americana* en 1894, y otra vez es Higinio Anglés quien mejor ha trabajado la parte española, en *La Música en la Corte de Carlos V*, trabajo publicado en 1944 y prácticamente no superado todavía. A ellos hay que añadir las importantes aportaciones de Luís Robledo en los últimos tiempos.

Higinio Anglés ya constató el hecho del cambio que se produce en la música española en la época de Carlos V en relación con la época de los Reyes Católicos: mientras que los músicos y cantores españoles que estuvieron al servicio de los Reyes Católicos apenas salieron al extranjero y su arte típicamente nacional y autóctono apenas fue conocido más allá de las fronteras del reino, la situación cambia radicalmente durante el reinado de Carlos V.

La presencia de cantores españoles en Roma, de la capilla franco-flamenca de España, junto con los viajes continuados del emperador, producen un fructífero intercambio de los compositores españoles lo que nos permite afirmar que durante la primera mitad del siglo XVI fue cuando la música española se hizo verdaderamente internacional. Por otra parte, la corte real española continuó con el mecenazgo y el patrocinio de los más afamados compositores, como Antonio de Cabezón, Francisco de Soto, Mateo Flecha, Juan García de Basurto, Pedro de Pastrana, Bartolomé de Escobedo, Luys de Narváez, Diego Pisador o Miguel de Fuenllana que, como afirma Anglés, hicieron las delicias musicales de Carlos V, de su esposa la emperatriz y de sus hijos.

Al igual que en la época precedente, la música instrumental y civil del siglo fue creada y destinada para el servicio de la corte real y de las casas de la nobleza.

1. Las capillas Musicales de Carlos V

Con Carlos V la música española experimenta un cambio substancial en relación con la época precedente principalmente porque, como afirma Luís Robledo, el emperador adoptó como casa propia la de su padre Felipe el Hermoso, quien a su vez la había heredado de su madre María de Borgoña.

Hay que recordar que cuando Felipe el Hermoso y Juana la Loca vinieron a España a primeros de noviembre de 1501, todavía como Príncipes de Castilla, trajeron consigo la casa de Felipe, la casa de Borgoña, que incluía una *grand chapelle* o gran Capilla en la que figuran los capellanes y cantores, destacando entre estos últimos Pierre de la Rue, Alexander Agricola y el organista Henri Bredemers, preceptor musical de Carlos V y sus hermanas. Van der Straeten consigna que a esta gran capilla pertenecen una serie de *chappellains des hautes messes* o misas cantadas, así como un *porteur d'orgues*. La casa de Borgoña incluía, además, una *petite chapelle*, pequeña capilla con *chappellains de basses messes*, o misas rezadas. Por otra parte, nueve trompeteros, tres tañedores de *musette* y dos *tambourins d'Allemagne* constituían el séquito que acompañaba a Felipe el Hermoso. Esta plantilla musical se incrementa durante la segunda y última estancia de 1506 de Felipe el Hermoso ya en sus reinos castellanos, apareciendo ahora diez nombres bajo la denominación *jouelx d'instruments* y la incorporación de Marbrianus de Orto, a quien Van der Straeten atribuye la categoría de maestro de

capilla de Felipe el Hermoso y de los primeros años de la mayoría de edad de Carlos V, al ostentar la dignidad de primer capellán así como el sueldo más elevado, mientras que en opinión de Luís Robledo y Tess Knighton, es Pierre de la Rue, que figura siempre a la cabeza de los cantores, quien en realidad ostentaba el cargo de maestro de capilla.

Composición de la Capilla de Música de Carlos V

Cuando Carlos V accede a la mayoría de edad en 1515, reorganizó su casa al estilo de Borgoña, esto es, como continuación de la de Felipe el Hermoso. Ha sido Luís Robledo quien ha localizado un esclarecedor documento titulado *Estat de l'hostel de Charles Prince a Espagne*, en la Real Academia de la Historia, firmado por el propio Carlos en Bruselas en 1515, en el que consta la relación de la servidumbre. Aparece allí la *Grant Chapelle*, presidida por dos *premiers chapellains* uno de ellos Marbrianus de Orto, a los que siguen otros capellanes y cantores siendo el primero *Pierre de la Rue / dessus*, seguido por *Henry Bredemiersch organiste* y veinte nombres más de capellanes y cantores. Para Robledo es claro que Pierre de la Rue era el maestro de capilla, a lo que haría referencia la denominación *dessus*, cargo éste que habría desempeñado muy probablemente también con Felipe el Hermoso. A esta gran capilla pertenecen dos entonadores de los órganos (encargados de suministrar el aire con los fuelles), el famoso copista y guardián de los libros Pierre Alamire, y un mozo para transportar los órganos.

La *petite chapelle* cuenta con cuatro capellanes de misas bajas y otros oficios no musicales y en el apartado de la caballeriza (*escuirie*) se incluyen sorprendentemente los oficios pertenecientes a la cámara, entre los que nos interesa mencionar nueve trompetas, un tamborino, seis tañedores de instrumentos (sólo se especifica un sacabuche) y dos *fiffres*.

En 1517 Carlos V es proclamado Rey por las cortes de Castilla. De las listas de su capilla fechadas entre 1517 y 1525 han desaparecido Pierre de la Rue y Pierre Alamire, proponiendo Van der Straeten el nombre de Jacques Champion como maestro de la capilla sin demasiadas pruebas. En 1531 aparecen entre los miembros de la capilla Adrien Pickart y Nicolás Gombert, sin que conste el cargo que ocupaba cada uno, dato éste que aparece por fin en 1537 al referirse en las listas a Adrien Pickart como maestro de la capilla del emperador, nuestro señor.

Luís Robledo ha localizado un documento en la Biblioteca Nacional con la relación de la servidumbre de la Casa de Borgoña del emperador que le acompañó a la firma de la tregua entre Francia y España en Niza, en la que figuran, al referirse a la gran capilla, Adrien Pickart como *Maestro de Capilla* y Nicolás Gombert como *maestro de los muchachos*, figurando a continuación una relación de quince cantores, el organista Flores Nepotis, el entonador de los órganos y nueve niños cantores. En el apartado de la Caballeriza figuran once trompetas y un tañedor de arpa para los pajes y, dentro del departamento de *furreria* o *furriera*, se incluyen un tañedor de arpa, un tañedor de rabel, un tamborin, seis tañedores de vihuela, presumiblemente vihuelas de arco y el afinador y organero Marco de Moer.

Otra lista correspondiente a la servidumbre del emperador en los años 1547–1548 aporta en la gran capilla los nombres de Cornelius Canis, como maestro de la misma, cuatro capellanes y Thomas Crecquillon en calidad de compositor, de quien Luís Robledo opina que había sido el maestro de la capilla de Carlos V al menos desde 1540 hasta 1544 y, tras un paréntesis de tres años, aparece Cornelius Canis en este puesto desde 1547 hasta 1555, año en que se hará cargo del mismo, ya por poco tiempo, Nicolás Payen.

En esta relación de los años 1547–1548 se especifica la cuerda de los cantores: hay cuatro bajos, cuatro tenores, cuatro contraltos y, para la cuerda de *discantus*, diez niños y un tal Johannes Custodis. Figura también un maestro de los niños y un organista. A esta nómina hay que añadir que la casa de Borgoña del emperador Carlos incluía por estos años doce trompetas, un atabalero, cuatro *cytharaedi* o

tañedores de vihuela de arco y, para el servicio de los pajes, figuraba un maestro de danza, un maestro de esgrima y otro más que tañe la *cythara* durante la enseñanza o durante las lecciones.

También ha sido Luis Robledo quien ha dado cuenta de unas etiquetas de 1545 de la casa de Borgoña que reflejan los usos y la composición de la servidumbre del emperador. En ellas consta que el maestro de capilla tenía a su cargo los niños cantores ocupándose de su manutención, alojamiento y vestido y de *enseñarles la música y oficio de capilla*. Los niños tenían un maestro de latín y cuando mudaban la voz se les costeaban estudios por espacio de tres años al cabo de los cuales, si no habían perdido la voz, ingresaban en la capilla como cantores. Figuran junto a los niños, como integrantes de la capilla, capellanes de misas cantadas y rezadas, un organista y un templador.

Todos los demás oficios musicales contenidos en las citadas etiquetas se agrupan en el departamento de caballeriza, figurando allí los pajes con el maestro de esgrima, maestro de voltear, maestro de danzar y tañedor, los trompetas y atabaleros cuyo oficio era servir *en las fiestas solemnes y banquetes y en las entradas de villas*, y los tañedores de vihuela de arco. También aparece allí que la guardia de arqueros compuesta por flamencos, contaba un trompeta y la española con un *pífano* y un *atambor*. Robledo añade, además, por otra fuente, la existencia de dos pífanos y dos atambores para la guardia alemana.

Esta importante capilla flamenca y toda su Casa de Borgoña pasará posteriormente a Felipe II.

La capilla de la Casa de Castilla

Carlos V había heredado de su padre la Casa de Borgoña, que era la suya propia, y al hacerse cargo de los destinos de España heredó también la casa de su madre, la Casa de Castilla. Por imposición de las cortes castellanas Juana la Loca debía mantener vitaliciamente el título de reina de Castilla junto a su hijo y la reina murió en 1555, cuando estaba a punto de abdicar Carlos. Por ello, la Casa de Castilla quedó repartida entre Juana la Loca, que necesitaba muy pocos servidores, entre los que se cuentan Juan de Anchieta, el organista Juan Martín de Salcedo, procedentes de la Casa de Isabel la Católica, y el tañedor de vihuela Martín Sánchez, mientras que en la práctica, los criados de la Casa de Castilla se hallaban casi en su totalidad al servicio del emperador. Martín de Salcedo, por ejemplo, estuvo en la corte del emperador entre 1523 y 1525.

Por otra parte, la capilla de la Casa de Aragón, se dispersó a la muerte de Fernando, aunque desde 1518 Carlos V acogió a todos los ministriles, trompetas y atabaleros que habían pertenecido a Fernando y los incluyó en la Casa de Castilla.

Luis Robledo, a quien debemos estos datos, ha constatado que los capellanes, los ministriles y los trompetas y atabaleros de la Casa de Castilla sirvieron regularmente a Carlos V junto a los miembros de la Casa de Borgoña.

La Casa de la Emperatriz Isabel de Portugal

Con motivo de la boda de Carlos V con Isabel de Portugal en 1526, se produjo un desdoblamiento de la Casa de Castilla para proveer las necesidades de la nueva reina. La Casa de la Emperatriz cuenta con una servidumbre propia organizada a la vieja usanza castellana y, por otra parte, con algunos criados de Carlos adscritos a la Casa de Castilla. Anglés recoge la primera ordenación de la Casa de Isabel de Portugal en cuya capilla figuran Mateo Fernández, maestro de la misma, un capellán y cantor, siete cantores, Antonio de Cabezón, que ya en 1526 aparece nombrado como organista, y quince mozos de capilla. La Emperatriz Isabel, madre del que sería Felipe II, procuró que las infantas y el mismo Felipe II contaran con buenos maestros de música y de danza desde su infancia.

Cuando el 4 de Junio de 1539 falleció Isabel de Portugal tenía a su servicio a Mateo Fernández (maestro

de Capilla), Antonio de Cabezón (*tañedor de órganos*), Maestre Aloy (organero), Francisco de Soto (*músico de cámara*), treinta y cinco capellanes, doce cantores, un *músico de cámara y cantor*, un tamborino, un *bailador a la morisa*, un *tañedor a la morisa*, y treinta y seis mozos de capilla.

La casa del príncipe Felipe

El príncipe Felipe tenía casa propia según los usos castellanos desde 1534, pero no es hasta 1539 cuando, al morir la emperatriz, Carlos V ordenó antes de partir de España repartir la servidumbre de la reina entre Felipe por una parte y las infantas María y Juana, en el castillo de Arévalo, por otra. Así, ordena que el cantor Juan de Resa, el organista Antonio de Cabezón músico tañedor de órganos que fue de la Capilla de la dicha emperatriz y el músico de cámara Francisco de Soto, músico de cámara e capilla de la dicha emperatriz, sirviesen medio año en cada una de las casas.

A partir de 1543 Francisco de Soto queda permanentemente al servicio de las Infantas, mientras que Antonio de Cabezón y Juan de Resa pasan permanentemente al servicio del príncipe Felipe, cambio que queda sancionado en un decreto del propio Felipe en enero de 1548 y que hace escribir a Anglés que desde aquella época, Cabezón será el artista amado de Felipe II y nunca se separará de su servicio hasta su muerte. La capilla de Felipe contaba, además, con capellanes y mozos de capilla como ha investigado Luis Robledo.

En 1543 el príncipe Felipe contrae matrimonio con María de Avis convirtiéndose en regente de España, pasando entonces a su capilla los cantores del cardenal Tavera. Su servidumbre musical queda constituía por el maestro de capilla García Basurto, cantores en los cuatro registros de tiples, contraltos, tenores y bajos, un organista, un organero y el tañedor de vihuela Martín Sánchez.

Al preparar Carlos V en 1548 los viajes del príncipe Felipe a Flandes y a Alemania, dispuso que la casa de éste siguiese el modelo borgoñón, lo que supuso un desdoblamiento de la servidumbre de Felipe: una parte pasa a integrar su casa al modo de Borgoña, ahora la principal, y otra parte forma la casa al modo de Castilla, por lo que, como en el caso de Carlos V, el príncipe Felipe cuenta con dos casa paralelas. La capilla de música, en esta nueva situación permanece todavía dentro del modelo castellano y cuenta con Pedro de Pastrana desde 1548, cantores de las cuatro cuerdas, Antonio y Juan de Cabezón como organistas, Cristóbal de León como organero, *cantorcicos tiples* y un maestro especialmente para ellos que no es otro que el vihuelista granadino Luis de Narváez que ya no aparece en las nóminas de 1552.

En cuanto a la nueva casa al modo de Borgoña ya figuran en ella trompetas y atabaleros italianos, además de un trompeta para la guardia de arqueros y en 1554, año del matrimonio de Felipe con María Tudor, por lo que pasa a ser a ser rey consorte de Inglaterra, superará a la casa castellana al integrarse en la casa al estilo de Borgoña dieciocho cantores, Juan de cabezón como organista, el templador, tres cantorcicos y otros ministros, mientras que el famoso Antonio de Cabezón permanece en la casa castellana y acompaña a Felipe a Inglaterra

La Casa de las infantas María y Juana

La casa de las infantas contaba en 1547 con el músico de cámara Francisco de Soto, otros dos músicos de cámara, un tañedor de la *morisa*, un maestro de danzar del que unas veces se dice en los documentos que *tañe el rabelico* y, otras veces que *tañe el tamborino*. En la capilla figura como maestro Mateo Flecha el Viejo desde 1544 hasta 1549 y Bartolomé de Quevedo desde 1550, mientras que el grupo de cantores está constituido por tres tiples, dos contraltos, dos tenores, un bajo y tres mozos de capilla *que sirven de cantar en el facistol*.

La capilla del Monasterio de Yuste

La afición musical del emperador era de tal magnitud que, cuando se retiró al monasterio jerónimo de Yuste, dispuso la creación de una capilla musical compuesta por monjes jerónimos procedentes de diversos monasterios españoles, regidos todos ellos por el magisterio del bajo Fray Juan de Villamayor. Esta capilla musical estaba integrada por tres bajos (incluyendo al maestro), tres tenores, tres contraltos, dos tiple, todos ellos venidos de fuera y que vinieron a reforzar a los cinco cantores que ya estaban en Yuste. El organista era Fray Antonio de Ávila. Van der Straeten refiere la anécdota de que uno de los tiple, Fray Juan de Logroño, *cantaba con el órgano y su Magestad holgaba de oírle*.

Las Capillas musicales de la Casa de Alba

El modelo impuesto por los monarcas es inmediatamente imitado por sus nobles. Nos falta todavía una investigación detallada de la infraestructura musical en las casas de la nobleza española, estudio absolutamente imprescindible para conocer en su exacta dimensión nuestra historia musical.

Entre los nobles que protegen y fomentan el cultivo de la música durante el siglo XVI, merece especial mención Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba (1508–1582), Capitán General de los Países Bajos. La abundancia e internacionalidad de los integrantes de su capilla musical ha quedado de manifiesto con la presencia de Juan de Urrede o Urreda a fines del siglo XV, y con más de sesenta nombres de músicos entre cantores e instrumentistas tanto españoles como franceses y flamencos que figuran en las nóminas que se han conservado de 1447 a 1574.

Entre estos músicos cabe citar a Pierres de Remoratín (cantor en 1488); los organeros Machín y Fray Andrés, cinco organistas, tañedores de vihuela de arco, de arpa y de clavicémbalo, sacabuches, trompetas, contrabajos, atabaleros y ministriles, así como Matías Gast, hermano del pintor Miguel Gast, que también perteneció a la Capilla de la Duquesa de Osuna en 1575. Por su parte, la Capilla del Duque en Bruselas (1572–1573) estaba integrada por 27 músicos y 6 niños cantores, con un presupuesto de 3.784 escudos durante 23 meses.

Afortunadamente, toda esta documentación referente al funcionamiento de las capillas musicales de la Casa de Alba tanto en Nápoles (1558) como en Bruselas, fue recogida, transcrita y publicada en 1891 por la Duquesa de Berwick y de Alba en un volumen, hoy inencontrable, que tituló como *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba*. Su reedición en nuestros días contribuiría enormemente a facilitar las investigaciones de nuestra historia musical hoy de nuevo solicitada.

II. La Universidad de Salamanca. Los teóricos musicales

Junto a la amplia infraestructura y actividad musical que se da en las Capillas Reales de Carlos V y en las casas de la nobleza española, es curioso constatar que se produce un descenso considerable en lo que al número de obras teóricas impresas se refiere durante este reinado, si las comparamos con las aparecidas durante el reinado de los Reyes Católicos. Sin duda, la creciente revalorización de la música práctica, tan en boga en la corte de los Reyes Católicos y en la de Carlos V, junto con que las publicaciones de la época precedente son también de utilidad ahora, parece justificar este hecho.

La Universidad de Salamanca cuenta en el siglo XVI con la presencia al frente de su cátedra de Música del hermano mayor de Juan del Encina, Diego de Fermoselle (cuya vida y obras permanecen aún sin estudiar), quien la desempeña entre 1503 y 1532, y del que sólo sabemos que se conserva una obra suya en el *Cancionero de Palacio*. Le sucedería en la cátedra el músico y poeta Lucas Fernández (1474–1542) que desempeña este puesto desde 1532 hasta su muerte en 1542. Antes había conseguido la plaza de cantor de la catedral de Salamanca en competencia con el mismísimo Juan del Encina en 1498.

Lucas Fernández tampoco ha sido afortunado en lo que a estudios sobre su vida y obra se refiere, a pesar de su *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril*, publicadas en Salamanca en 1514 que presentan

las mismas características que el teatro del célebre Juan del Encina. Tan sólo se conoce hasta el momento una obra de Lucas Fernández en el *Cancionero Musical de Palacio*. Dámaso García Fraile estima que la música guarda una relación mucho más estrecha con la acción dramática que en Juan del Encina, afirmando que Lucas Fernández consigue incrustar la música dentro de la misma acción teatral, que algunos de sus villancicos polifónicos son para «cantar y bailar», otros para «danzar y saltar» y que algunos de los numerosos diálogos entre pastores son cantados sobre una tonada bien conocida.

Menos datos poseemos todavía del sucesor de Lucas Fernández en la Cátedra de Música de Salamanca, Juan de Oviedo, que la desempeña entre los años 1542 y 1566. Relacionado con Salamanca es el libro de, Pedro de Espinosa, *Tractatus proportionum*, publicado en Salamanca en 1531.

En cuanto a los libros impresos sobre teoría musical, en 1520 los talleres de Guillem de Brocar publican en Toledo la obra de Juan de Espinosa titulada *Tratado de principios de música práctica e teórica, sin dejar ninguna cosa atrás*. Años más tarde el mismo Juan de Espinosa hizo imprimir un *Tratado breve de principios de canto llano, nuevamente compuesto por Joannes de Espinosa, racionero en la Santa Yglesia de Toledo*, músico al servicio de la Casa de los Mendoza, según afirma en el prólogo.

En Lisboa se imprime en 1535 el *Tratado de Canto Mensurable y contrapunto*, de Mateo de Aranda, y de 1538 data una nueva edición, al parecer, de la obra de Gonzalo Martínez de Bizcargui, *Entonaciones según uso de los modernos que hoy cantan e intonan en la yglesia romana...*,

Fray Juan Bermudo

El más importante de los teóricos musicales del reinado de Carlos V es, sin duda, Fray Juan Bermudo. Frente a la obra teórica del salmantino Salinas, (que por la fecha de su publicación pertenece al reinado de Felipe II), de extraordinaria importancia en el campo de la teoría musical, las obras de Bermudo representan la mayor aportación en el campo de la técnica y la práctica musicales.

Nacido en Écija a principios del siglo XVI ingresó muy joven en la orden franciscana estudiando en la Universidad de Alcalá. Su dedicación a la música fue algo tardía y vino motivada por una larga enfermedad que le tuvo postrado en cama y durante la cual se dedicó a estudiar cuantos libros de música caían en sus manos, con lo que adquirió una formación muy completa. Fue guardián de la Orden y en 1560 fue nombrado definidor de su provincia.

El maestro de la capilla real de Granada, Bernardino Figueroa, así como Cristóbal de Morales, alaban su sabiduría y gran conocimiento técnico en sus informes sobre su producción impresa, constituida por tres tratados. El primero en aparecer fue escrito en 1548, pero salió en Osuna en 1549 con el título de *Comiença el libro primero de la declaración de instrumentos, dirigido al clementísimo y muy poderoso Joan tercero deste nombre, Rey de Portugal*. La intención del autor era la de proseguir las publicaciones y en el plan que propone habla de cuatro libros.

Un año más tarde, en 1550, aparece también en Osuna el libro que se considera como un resumen de los cuatro anunciados anteriormente. Se titula *Comiença el Arte Tripharia, dirigida a la ilustre y muy reverenda Señora Doña Isabel Pacheco, Abadesa en el Monasterio de Santa Clara de Montilla*. Esta segunda obra está dedicada a la formación musical de una futura novicia y comprende los principales temas de gregoriano y de la música polifónica, además de un estudio de los instrumentos de teclado, sirviendo al mismo tiempo como introducción al tercero y último publicado.

Hasta 1555 no aparece en Osuna la edición ampliada de su primera obra. Ahora titula su nuevo libro como *Comienza el libro llamado declaración de instrumentos musicales, dirigido al ilustrísimo señor don Francisco de Zúñiga*. En su portada se informa que consta de seis libros en lugar de los cuatro

prometidos, aunque en la realidad sólo aparecen cinco, excusándose Bermudo de esta ausencia principalmente por la carestía del papel. El maestro de Écija promete, no obstante, que publicaría el sexto libro junto con el séptimo que ya tenía preparados, sin que, lamentablemente, llegase a cumplir su promesa.

Estos libros de Bermudo son de una importancia capital para la teoría y la práctica musicales del siglo XVI, porque trata en ellos todos los aspectos relacionados con la música y con los instrumentos, además de dar continua información sobre los músicos andaluces que él debió conocer muy bien, especialmente en sus relaciones con la casa de Osuna y Zúñiga. Son, por decirlo así, la contraparte teórica y especulativa de la gran actividad musical que se produce durante el reinado de Carlos V. Robert Stevenson califica a la *Declaración de Instrumentos* como la obra maestra teórica española del siglo XVI porque, además de ocuparse de los problemas de la técnica y de la interpretación, va más allá para revisar los principales problemas teórico-musicales de la época.

Martín de Tapia Numantino y su plagio de la obra de Bermudo

La fama de Bermudo como buen profesional en el siglo XVI puede estar en el origen de un curioso caso de plagio editorial que se produce en este mismo siglo. Un denominado bachiller Martín Tapia Numantino publicó en el Burgo de Osma, en las prensas de Diego Fernández de Córdoba el año 1570 una obra titulada *Vergel de música spiritual speculativa y activa del qual muchas, diversas y suaves flores se pueden coger*, que es en realidad un plagio literal del libro de Bermudo, *Comienza el libro primero de la declaración de instrumentos*, no detectado con detalle hasta nuestro siglo por el musicólogo Francisco José león Tello, si bien es verdad que en el siglo XVIII Antonio Ventura Roel del Río lo descubrió, pero sin que sus noticias tuvieran mayor trascendencia. Así, no es de extrañar que en las actuales Historias de la Música Española se considere a Martín Tapia como un autor diferente del músico andaluz, cuando en realidad su obra teórica es puro plagio literal de la del maestro de Écija.

3. La consolidación de la música instrumental: La vihuela, la viola de gamba, la música de tecla.

La época de Carlos V contempla el nacimiento y consolidación de la música instrumental en la península, debido especialmente al auge que dicha práctica experimenta tanto en la propia casa real como en las restantes casas de la nobleza.

En el ambiente culto y refinado del Renacimiento, al lado de la música vocal, predominante durante la Edad Media y única que merece la atención de los teóricos y filósofos, comienza a desarrollarse una floreciente literatura musical instrumental, especialmente para laúd, violas de arco e instrumentos de tecla. Esta práctica exclusivamente instrumental proporcionaba determinado tipo de música propia para danzar o exclusivamente para tañer, uniéndose los instrumentos en pequeños grupos y alternando, cuando no mezclando, la música instrumental con la ejecución vocal.

Por otra parte los instrumentos substituyen a las voces y hacen posible con pocos medios la ejecución de las complicadas obras polifónicas que requerían el concurso de expertos cantores. De hecho, como ha observado John Griffiths, con la imprenta y la notación de tablatura la vihuela se convierte en el mejor medio de difusión de la música de la época. El setenta por ciento de la música impresa para vihuela son arreglos o transcripciones de obras polifónicas siendo los diez autores más difundidos, por orden de popularidad, Morales, Josquin, Gombert, Vásquez, Verdelot, F. Guerrero, Willaert, Arcadelt, P. Guerrero y Flecha, en un exacto equilibrio de cinco españoles y cinco extranjeros.

En el resto de Europa el instrumento representativo de este período y que más se emplea es el laúd, del que hoy conocemos su origen persa con antepasados asiáticos más remotos así como su introducción en Europa por los árabes andaluces que lo denominaban *al-ud*, nombre que ha permanecido en las diversas culturas europeas (alaude, laute, laúd, luth, lute, liuto). Pero, en España, el instrumento

preferido en las Cortes, palacios, casa de la nobleza y de la alta burguesía, no es el laúd, sino la vihuela, que es semejante en su forma a la guitarra, con figura de ocho con el fondo plano, afinada y encordada de manera similar a los laudes y dotada con seis cuerdas, todas ellas dobles excepto la superior.

El término vihuela es muy amplio y con él se denominan varios instrumentos, entre ellos la *vihuela de arco*, que se tocaba con el arco: la *vihuela de péñola*, que se tañía con plectro o púa, y la que predominó en los ambientes cultos, la *vihuela de mano*, que se tocaba igual que la guitarra.

La *vihuela de mano* española desplazó al laúd (denominado *vihuela de Flandes*, por los españoles) y se impuso sobre la guitarra de cuatro órdenes o cuerdas. Uno de los más importantes vihuelistas de este periodo, Enrique de Valderrábano, destacaba esta aristocracia de la *vihuela de mano* al escribir que entre las creaturas terrestres puso Dios la música con la razón y la perfección en el hombre; y entre los instrumentos de cuerda en la vihuela.

A partir de 1578 la *vihuela de mano* comienza a ser suplantada por la guitarra, pero entre 1535 y 1576 su práctica cortesana ha dado lugar a uno de los más ricos repertorios instrumentales de Europa. Por otra parte, el desarrollo de la imprenta hace posible la edición de hermosos libros con música para vihuela, de los que se han conservado 10, el primero de los cuales se publicó en 1535 y el último en 1578.

Es en el reinado de Carlos V cuando se produce la aparición del mayor número de ediciones impresas con música para vihuela, sin duda por el auge de la música cortesana que la corte del emperador había puesto de moda. Por lo que respecta al repertorio contenido en tales ediciones se trata de música propiamente instrumental como danzas (pavanas, gallardas, altas y bajas), tientos, fantasías, y diferencias, y de música vocal adaptada para la vihuela en transcripciones de obras polifónicas y composiciones para una voz con acompañamiento, con formas tales como villancicos, romances y canciones.

La notación empleada en estos libros no es a base de pentagramas, sino de tablaturas de seis líneas horizontales, cada una representando una cuerda de la vihuela. Sobre cada línea se escriben cifras árabes que indican el traste del instrumento que hay que presionar.

Luis de Milán

La primera obra conservada es la de Luis de Milán, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, editada en Valencia por Francisco Díaz Romano, en 1536. Luis de Milán, nacido en Valencia en torno a 1500 y fallecido en esta misma ciudad después de 1561, fue el tercer hijo de la noble familia valenciana de D. Luis de Milán y Doña Violante Eixarch. Se formó musicalmente en su ciudad natal y pronto se integró en la corte artística que el duque de Calabria, D. Fernando de Aragón (1550), había reunido en Valencia.

Visitó en varias ocasiones Portugal siendo distinguido por el rey Juan III (1521–57) que le nombró gentilhombre de su palacio y le otorgó una pensión de 7000 cruzados. A Juan III dedica su obra, escribiendo en la dedicatoria que Siempre he sido tan inclinado a la música que puedo afirmar y decir que nunca tuve otro maestro sino a ella misma. La cual ha tuvido tanta fuerza para que fuese suyo, como yo he tenido grado de ella para que fuese mía. Su conexión portuguesa le hace escribir en la misma dedicatoria que La mar donde he echado este libro es propiamente el reyno de Portugal, que es la mar de la música, pues en él tanto la estiman y también la entienden.

Estuvo muy probablemente en Italia, como parece deducirse por el tipo veneciano con que fue impresa su obra, usado por primera vez en España, también la tablatura de Milán es al revés, con la primera cuerda arriba, al modo napolitano.

El Maestro, haciendo honor a su título, está dividido en dos partes: la primera contiene cuarenta *fantasías*, cuatro *tientos* (Escribe *tientos*) siendo ésta la primera vez que aparece dicho nombre en la literatura musical española, y seis *pavanas*, todo ello obra original del autor y dedicado a los principiantes. Siguen seis *villancicos* en castellano y otros seis en portugués, cuatro *romances* antiguos y seis *sonetos* en italiano. Estos últimos, escritos para canto a una voz con acompañamiento de vihuela, constituyen el más antiguo ejemplo de monodía acompañada. A diferencia de los restantes vihuelistas Milán no incluyó en su libro ni glosas ni transcripciones de obras polifónicas, mostrándose como un gran experto en la música instrumental. En opinión de Anglés *El Maestro* ofrece un repertorio de música instrumental y profana representativo de la música de cámara practicada en las cortes de Carlos V y de la Emperatriz Isabel, repertorio que bien pudiera ser la continuación de otro más antiguo, lamentablemente no conservado, interpretado en la Corte de los Reyes Católicos y en la Real Casa de Nápoles y que marca el camino de la música vihuelística española.

La erudición y humanismo de Luis de Milán quedó reflejada en la edición de un *Libro de Motes o juego de mandar* (1535) y *El Cortesano* (1561), en clara referencia a Baltasar de Castiglione, donde describe de forma dialogada el ambiente de la corte de Valencia.

Griffiths ha constatado la existencia de un público burgués en el renacimiento español, además del estrictamente cortesano, que es cada vez más consumidor de música, especialmente de la vihuela, y recuerda la importancia que tuvo *Il cortegiano* (1528) de Castiglione, editado en España en 1534 en traducción de Boscán y ampliamente difundido. Esta guía del comportamiento de un buen caballero, exalta a la música como una de las artes imprescindibles. Su publicación y difusión en España supuso proponer a la burguesía un claro modelo sobre el que regular su actividad social, por lo que la vihuela entra a formar parte del espacio social de la burguesía tanto como del de la nobleza.

La función de la imprenta con los libros impresos de música, y en concreto los de vihuela, supuso el facilitar el acceso a unos placeres musicales antes reservados a los más privilegiados. La burguesía entra a formar parte así de la misma cadena de producción y consumo, de oferta y demanda, que la nobleza y la realeza.

Luis de Narváez

Dos años más tarde que Luis de Milán, Luis de Narváez, vihuelista adscrito al servicio del comendador mayor de León don Francisco de los Cobos, que formaba parte del Consejo del Estado de su Magestad Cesárea y era amigo confidencial de Carlos V, publica *Los seys libros del Delphin de música en cifras para tañer vihuela*, en Valladolid, por Diego Fernández de Córdoba en 1538. La nobleza española, siguiendo las aficiones artísticas del emperador y de la emperatriz, se convierte en mecenas de la música nacional.

Narváez, nacido a fines del siglo XV o comienzos del XVI, era un extraordinario instrumentista cuya destreza ha quedado recogida por D. Luis Zapata, (que en su mocedad había sido paje de la emperatriz D^a Isabel), en su *Miscelánea*; en la que en el capítulo titulado De una habilidad de un músico escribe que Fue en Valladolid, en mi mocedad, un músico de vihuela llamado Narváez, de tan extraña habilidad en la música que sobre cuatro voces de canto de órgano de un libro, echaba en la vihuela de repente otras cuatro, cosa –a los que no entendían la música– milagrosa, y a los que la entendían, milagrosísima.

En su dedicatoria a don Francisco de los Cobos escribe Narváez que hasta estos tiempos en España no se ha dado principio a una invención y arte tan delicada como ésta. Anglés interpreta esta aparente exagerada afirmación en el sentido de que el compositor granadino fue el primero en practicar el arte de la variación unos años antes que Venegas de Henestrosa y quince años antes que apareciera el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz. En su obra aparecen por primera vez las *diferencias* o variaciones,

diversas maneras de tratar una misma melodía, como es el caso de las diferencias sobre *Guárdame las vacas*, melodía muy popular durante los siglos XV y XVI.

El repertorio contenido en *El Delfín de Música* está integrado por catorce *fantasías* originales, cinco *glosas* de fragmentos de dos misas de Josquin, otras *glosas* sobre la canción *Mille regretz*, del mismo Josquin, otras dos de Gombert, el famoso maestro de capilla del emperador, y una de Richafort. Siguen seis *diferencias*, esto es, variaciones, sobre la melodía gregoriana de *O gloriosa domina*, otras cinco sobre el *Sacris solemn*, con la entonación típica española; tres *romances*, uno de ellos, el de *Conde Claros* con veintidós *diferencias*; cinco *villancicos*, el primero con cinco diferencias y el segundo con seis, seguidos de un buen número de variaciones sobre el popular *Guárdame las vacas*, terminando con una *Baja de Contrapunto*.

Narváez advierte que si su libro tiene aceptación publicará otras obras de más fundamento, promesa que, lamentablemente no llegó a cumplir. Su fama y buen hacer le llevaron en 1548, un año después de la muerte de su señor de los Cobos a figurar entre los músicos que sirven al príncipe D. Felipe, en vísperas de su primer viaje al extranjero, como maestro de enseñar a los moachos cantorcicos de la capilla, con el sueldo anual de 40.000 maravedíes. La enseñanza de los niños cantores, como anteriormente vimos, competía en primer lugar al maestro de capilla, pero desde septiembre de 1548 se asigna para ello un maestro especial siguiendo la norma de la Casa de Borgoña que se adopta definitivamente por la corte española. En esta función de maestro de los niños cantorcicos acompañó al príncipe D. Felipe en sus jornadas de Flandes, Italia y Alemania entre 1548 y 1551.

La fama de Narváez surge ya con sus contemporáneos. Fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* escribe que tiene por los mejores instrumentistas de su tiempo a Narváez, a Martín de Jaén, a Hernando de Jaén, vecino de la ciudad de Granada, a López, músico del Señor Duque de Arcos, a Fuenllana, músico de la señora Marquesa de Tarifa, a Mudarra, canónigo de la Iglesia Mayor de Sevilla, y a Enrique, músico del señor Conde de Miranda y a otros semejantes que por no conocerlos, en éste no señalo.

De Narváez se han conservado sus motetes *De profundis clamavi* a 4 voces, contenido en *Motetti del Fiore*, libro IV, Lugduni, 1539 y *O salutaris hostia*, a cinco voces, contenido en el *Quintus liber Motetorum*, Ludguni, 1539. Por otra parte, Anglés atribuye la patria granadina a Narváez a partir de un poema anónimo de 1621 titulado *Granada*, donde en el capítulo *Músicos famosos de esta ciudad*, aparece en primer lugar: Luis de Narváez fue famosísimo maestro de vihuela. Fueleo de Felipe II. Su hijo, Andrés de Narváez, en el parecer de muchos igualó a su padre.

Alonso Mudarra

Cronológicamente el tercer tratado sobre la vihuela corresponde al sevillano Alonso Mudarra, quien publica su obra diez años después que Milán y dos después que Narváez, lo que le permitió conocer ambas obras. Nacido en la diócesis de Palencia en torno a 1510, y criado en la casa de los duques del Infantado, D. Diego Hurtado de Mendoza y D. Íñigo López, a cuyo servicio estuvo durante muchos años, Alonso Mudarra publicó en Sevilla, en casa de Juan de León en 1546 sus *Tres libros de música en cifra para tañer vihuela*. En el primero hay *música fácil y difícil, en fantasías y composturas y pavanas y Gallardas y algunas fantasías para guitarra*. El segundo trata de los ocho tonos (o modos) tiene muchas *fantasías por diversas partes y composturas glosadas*. El tercero es de *música para cantada y tañida*. Tiene *motetes, salmos, Romances, Canciones, sonetos en castellano y italiano, versos en latín, Villancicos*.

Ninguna mejor tarjeta de presentación que la estampada por el mismo Mudarra en su libro que dedica al muy magnífico señor don Luys Zapata y por el que vislumbramos de nuevo la rica práctica musical en las casas de la nobleza: Y por tener alguna confianza de los que me conocen y saben los días que ha que trabajo en el estudio de la vihuela de los cuales por esto y por saber que me he criado en casa de los

Ilustrísimos Señores Duques del Infantado, mis señores don Diego Hurtado de Mendoza, que Dios tiene en su gloria, y don Iñigo López que hoy vive y Dios nuestro Señor guarde, a donde de toda música había excelentes hombres, pensarán que en estos mis libros hay algunas migajas de tanto bueno como he visto en aquella casa y en otras partes de España y en Italia. Este puesto le dio ocasión para viajar por España e Italia y conocer así a los mejores músicos de vihuela y laúd de su tiempo. Acompañó a D. Iñigo a Italia, formando parte del séquito que llevó Carlos V en su coronación en Bologna en 1530.

Mudarra fue nombrado mayordomo de la catedral de Sevilla en 1568, relacionándose estrechamente con Francisco Guerrero. Era hermano menor de Francisco Mudarra, procurador del cabildo de Sevilla en Roma ya en 1539 y canónigo de la catedral hispalense. Francisco renunció a su canonjía, que fue ofrecida a su hermano Alonso en 1546, el cual falleció el 1 de Abril de 1580, legando sus bienes a la catedral de Sevilla.

Sus dos primeros libros contienen música exclusivamente instrumental: veintisiete *fantasías*, nueve *tientos*, dos *romances*, tres *pavanas*, tres *gallardas*, siete *glosas*, seis sobre fragmentos de misas de Josquin y una sobre una misa de Fevin El libro tercero comprende veintiocho piezas para canto con acompañamiento de vihuela, a excepción de la última que es un *tiento* para arpa u órgano y comprende los siguientes géneros: tres *motetes*, tres *romances*, tres *canciones*, siete *sonetos*, cuatro *versos*, cinco *villancicos* y dos *fabordones*, siendo los autores de los textos Horacio, Virgilio, Ovidio, Jorge Manrique, Boscán, Garcilaso, Petrarca y Sannazaro además de unas cuantas composiciones exclusivamente instrumentales (*pavanas*, *gallardas*, *fantasías*) transcripciones de obras polifónicas y, especialmente, *diferencias*, algunas sobre un bajo obstinado en las que se adelanta a los virginalistas ingleses.

También incluye, como figura en el título de su libro, cuatro piezas expresamente para guitarra, y anuncia en su última pieza que era ésta la primera de otro libro que tenía preparado para la imprenta con muchas fantasías y composturas, dedicado al arpa y al órgano, que, finalmente, no llegó a publicar.

Enríquez de Valderrábano

El éxito de estos libros y la demanda cada vez mayor, hacen que al año siguiente nos encontremos con el siguiente. Enríquez de Valderrábano, nacido en torno a 1500 y fallecido después de 1557, publica su *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, en Valladolid, en las prensas de Francisco Fernández de Córdoba, en 1547. Por su dedicatoria a D. Francisco de Zúñiga, hijo del segundo conde de Miranda, hombre de confianza de Carlos V al que acompañó en sus viajes por Europa siendo nombrado preceptor del príncipe Felipe en 1538, parece deducirse que Valderrábano sirvió en la casa de los Zúñiga.

Valderrábano dice que dio a su libro el título de *Silva de Sirenas* por la variedad y diversidad de cosas que en ella se hallarán. Al igual que los restantes vihuelistas, conoce bien el repertorio de los compositores flamencos, franceses, italianos y españoles cuyas obras se interpretaban en la capilla de Carlos V. En opinión de Stevenson puede considerarse a Valderrábano como uno de los más característicos vihuelistas. Su obra se divide en siete libros, de los que los número I, II, III y IV contienen transcripciones de movimientos de misas, motetes, chansons, madrigales, villancicos y romances. En el libro II escribe la parte cantada y tocada en rojo y el resto en negro. El libro VI incluye *Fantasías* para vihuela solista compuestas por él mismo y para dos vihuelas, impresas la una frente a la otra, de modo que pudieran ser interpretadas al mismo tiempo por dos vihuelistas que utilizaran el mismo libro, mientras que el libro VII contiene una *pavana* y *variaciones* basadas en temas populares, como el *Conde Claros*, *Guárdame las vacas*, y otras.

Junto a los romances viejos y canciones castellanas figuran glosas de composiciones polifónicas de carácter sagrado de los neerlandeses Josquin des Pres, Willaert, Gombert, Archadelt, de los franceses Bauldoin y Jean Mouton, de los italianos Jachet de Mantua y Francesco de Milano y de los españoles

Morales, Sepúlveda, Juan Vázquez y Diego Ortiz. En opinión de Anglés, el valor de la obra radica en la serie de *fantasías* compuestas por Valderrábano y en la espléndida colección de canciones con texto vulgar castellano reducidas y glosadas para canto y vihuela.

Diego Pisador

Hay que esperar ahora cinco años durante los que el auge de la vihuela en la alta burguesía es tan grande, que un buen aficionado, Diego Pisador, publica su *Libro de Música de Vihuela*, en Salamanca Impreso en su casa en 1552. También son todavía confusos los datos biográficos de Pisador, nacido en torno 1509 y fallecido después de 1557. Dedicó su libro al príncipe Felipe con un texto que ha propiciado la creencia de que Felipe II sabía tañer la vihuela, pues dice Pisador que si V.A. queriéndose desocupar en los trabajos de gobernación quisiere descansar en este ejercicio de la vihuela, sepa vuestra alteza que este libro es el más provechoso que hasta ahora se ha compuesto, y el autor es vasallo y criado de vuestra alteza, que en ello le podrá industrial si fuere servido.

Contiene el libro primero treinta y siete *diferencias* sobre *Conde Claros*, doce sobre *Guárdame las vacas*, una *pavana*, una *canción*, cinco *romances*, unas *endechas de Canarias*, dos *sonetos* y tres *fantasías*. En el segundo libro incluye trece villancicos, dos *himnos* y tres *salmos*. El tercer libro contiene veinticuatro *fantasías* por todos los tonos, mientras que los libros cuarto y quinto incluyen ocho misas de Josquin. El libro sexto lo dedica al *motete*, con un total de trece que toma de Josquin (4), Gombert (3), Willaert (2), Basurto (2), Mouton (1) y Morales (1). Por fin, el libro séptimo incluye quince composiciones anónimas bajo el título genérico de *villanescas* y *canciones*, la mayor parte italianas y dos francesas.

Pisador ha sido calificado de diletante y mero aficionado por J. Ward, opinión que han hecho suya M. Honegger y R. Stevenson y con la que no está de acuerdo Samuel Rubio, pues si bien es cierto que hay bastantes erratas en la edición, que Pisador trabajó durante más de quince años, si hemos de creer el prólogo, el mismo autor se justifica escribiendo que y aun tengo por cierto que se hallarán faltas en la obra. El lector debe mirar que ninguna cosa sale de manos de hombres acabada...

Miguel de Fuenllana

Dos años más tarde que Pisador, Miguel de Fuenllana hace imprimir su *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*, en Sevilla, en casa de Martín de Montesdoca, en 1554. Tampoco se han podido precisar las fechas de su nacimiento, ocurrido en Navalcarnero, ni de su muerte, que unos autores datan en 1568 y otros en 1579, probablemente en Madrid.

En la aprobación del príncipe D. Felipe, a quien va dedicada también la obra, fechada en Valladolid a 11 de Agosto de 1553, se dice: Por cuanto por parte de vos Miguel de Fuenllana, *estante en esta Corte* nos ha sido hecha relación que vos aveys compuesto un libro de música para vihuela que se intitula *Orphenica Lyra*; en que por su dificultad habeys pasado mucho trabajo de spiritu..., Anglés deduce que sirvió en la Corte del príncipe Felipe, sin ninguna otra prueba documental. Bermudo afirma que prestó sus servicios en la casa de la marquesa de Tarifa, y Anglés localizó en Simancas documentación que lo situaba en la Corte de Isabel de Valois a partir de 1562 con el sueldo de 50.000 maravedíes. Es probable que al morir la reina Isabel de Valois en 1568, Fuenllana continuase sirviendo en la Corte española, como se desprende de las cuentas de palacio de 1569. Por su parte, Manuel Joaquín afirma que Fuenllana fue músico de cámara del rey de Portugal durante los años 1557–1578; caso pues, de haber servido Fuenllana en Portugal, debería ser después de la muerte de Isabel de Valois, lo que parece muy dudoso.

En opinión de Anglés, Fuenllana tiene gran importancia dentro de la música española y europea por su ingenio en encontrar *el acorde* y el contrapunto aptos para acompañar la melodía popular, preparado así poco a poco el advenimiento de la *melodía acompañada* de los italianos. En su libro ofrece hasta

cincuenta y dos *fantasías*, compuestas por él y un total de ciento treinta y seis piezas que son transcripciones del repertorio vocal renacentista, tanto sagrado (*misas, motetes, himnos*), como profano (*villancicos, sonetos, estrambotes, romances, madrigales, endechas*).

Podemos considerar la obra de Fuenllana como una excelente antología de la música del reinado de Carlos V, pues hay representados hasta un total de dieciocho autores incluyendo al propio transcriptor. Por orden de mayor a menor número de obras figuran: Morales (24), Josquin (13), Juan Vázquez (12), F. Guerrero (10), Gombert (9), P. Guerrero (8), Flecha (7), Verdelot, Archadelt (3) Jachet (2), Lupus (2), Laurus (2), y con una obra Lirithier, Gascón, Adrián, C. Festa, Bernal y Ravaneda.

Que los vihuelistas españoles eran muy conscientes del humanismo platónico que les lleva a adelantarse a los italianos en la práctica de la monodia acompañada, nos lo demuestra explícitamente el propio Fuenllana al escribir que Viniendo pues a tratar de la música compuesta digo, que en todas estas obras, así a tres como a cuatro, a cinco y a seis, con todas las demás que en el libro se contienen (excepto dúos), fue mi intención ponerles letra, porque me parece que la letra es el ánima de cualquier compostura, pues aunque cualquier obra compuesta de música sea muy buena, faltándole la letra parece que carece de verdadero espíritu.

Como dato, no precisamente anecdótico, debemos recordar que Fuenllana escribe su magna antología a pesar de su problema de ceguera, que lo hace participar del triunvirato genial de músicos ciegos de nuestro siglo XVI, como son Francisco de Salinas, Antonio de Cabezón y Miguel de Fuenllana.

La viola de gamba y Diego Ortiz

La década de 1550 es especialmente fructífera, pues un año después que Diego Pisador y un año antes que Miguel de Fuenllana publicaran sus respectivos tratados, se editó la obra del toledano Diego Ortiz. Nacido en torno a 1510 en Toledo, fue maestro de capilla del Duque de Alba cuando era éste Virrey de Nápoles en 1553, para pasar cinco años más tarde, en 1558, a ocupar el magisterio de capilla de la Casa Ducal, continuando en dicho cargo en 1565 con Pedro Afán, sucesor en el Virreinato napolitano. En la citada capilla figura con el sueldo de diez y seis ducados, seis carlines y seis granos, junto a Francisco de Xaca, Francisco de Bustamante, y otros muchos músicos más entre los que también figura el insigne organista de Salamanca Francisco de Salinas, con un sueldo de cuatro ducados. Comparando la capilla de Nápoles con la de Bruselas, se constata el hecho de que es mayoritaria la presencia de músicos extranjeros en esta última, especialmente franceses y flamencos, frente a la de Nápoles, de mayoría española.

Como en el caso de nuestros vihuelistas, también la trayectoria profesional de Diego Ortiz se desarrolla al servicio de una de las más importantes casas de la nobleza de España, lo que le permitió estar al tanto de las nuevas ideas del Humanismo en torno a la música que, por una parte, veía en ella el arte ideal para la expresión del contenido poético de los textos y, por otra y paralelamente, comenzaba a revalorizar la música puramente instrumental, vista siempre con malos ojos desde el ámbito de la música religiosa.

Publica su *Libro primero. Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*, en Roma en 1553, simultáneamente en las dos lenguas: castellano e italiano, dedicándolo a D. Pedro de Urríes y, como se deduce por el título, con la intención de publicar un segundo volumen que no llegó a ver la luz.

El título es bien expresivo del contenido del libro: la palabra *glosa* es sinónimo de *diferencia*, empleada por los vihuelistas y de *recercada*, empleada también por el propio Ortiz, y todas ellas lo son del actual término de *variaciones*. Por otra parte, la palabra *Cláusula* es para Ortiz sinónimo de tema, por lo que el título del libro en castellano actual sería algo así como *Tratado de la manera de hacer variaciones*

sobre un tema dado en la música para violones. En la dedicatoria del libro indica que la vihuela de arco era lo que en castellano se conocía como violón, y en el Aviso a los lectores preliminar nos informa que en su tiempo florecía la música no solamente la que consta de armonía de voces, más la de instrumentos. Esta práctica musical instrumental por parte de la nobleza la recoge Baltasar de Castiglione en *El cortesano*, al referirse a la costumbre de hacer música en las principales casas de la nobleza con varias violas, de tal manera que toda persona que se preciase de culta, debía dominar este instrumento.

Que Diego Ortiz era consciente de la novedad o de lo novedoso de su libro lo encontramos en el hecho de que él mismo se jacta de haber sido el primero en enseñar el arte de la variación por lo que hay que recordar que el arte de hacer variaciones sobre una melodía dada en la vihuela, había sido inaugurado en España por el granadino Luys de Narváez en su *Delfín de Música* publicado en Valladolid en 1538. La aportación de Diego Ortiz sobre Narváez consiste en que Ortiz teoriza sobre los principales procedimientos de la variación y los aplica a la viola de gamba y al clave. La función de la viola de gamba, según Diego Ortiz, es doble: o bien se une con el cémbalo en la fantasía libre, o bien sirve para subrayar el cantus firmus de una obra coral cuyas partes se apoyan en el clave.

En síntesis, Diego Ortiz, trata de tres diferentes maneras de tocar que, sin duda, son el fiel reflejo de la práctica musical de la época:

1. La viola toca una melodía variándola continuamente mientras el clave realiza un acompañamiento sobre un bajo dado.
2. Los dos instrumentos, viola y clave, o mejor, los dos instrumentistas improvisan en sus respectivos instrumentos.
3. El clave toca la adaptación o transcripción de un madrigal o motete polifónico (práctica también muy frecuente en los vihuelistas) al mismo tiempo que la viola de gamba va haciendo variaciones sobre una de las voces.

Además de estas indicaciones o explicaciones, el *Tratado de Glosas* es especialmente útil para conocer la técnica de los instrumentos de cuerda y para comprobar el resultado de asociar la voz y los instrumentos según sus indicaciones. Ilustra sus instrucciones con un madrigal de Archadelt y una *chanson* de Sandrin, a los que añade varias recercadas para vihuela de arco sin acompañamiento, concebidas para ejercitar la mano.

No se ha estudiado, que sepamos, el resto de la producción musical de Diego Ortiz, integrada al menos por su *Musices liber primus Hymnos, Magnificat, Salves, Motecta, Psalmos aliaque diversa cantica complectens*, publicada en Venecia por Angel Gardano en 1565, en la que se contienen 69 composiciones de cuatro a siete voces, treinta y cinco himnos, ocho magnificats, trece motetes, etc., además de las conservadas en la Biblioteca Nacional de Viena y en el Archivo de la Capilla Sixtina

La importancia de Diego Ortiz fue reconocida en vida del propio compositor y posteriormente por el historiador del siglo XVIII el P. Martini, mientras que en nuestro siglo F.T. Arnold escribió en 1931 que el tratado de Diego Ortiz demuestra que en España la práctica de improvisar un acompañamiento sobre un bajo dado era conocida cerca de quince años antes que la publicación de los bajos figurados de Peri, Caccini y Cavalieri o los *Canto concerti de Viadana*. En Diego Ortiz aparece ya el concepto armónico de ordenación vertical de los sonidos que también practican los vihuelistas y que los humanistas italianos inventores de la ópera a fines del siglo XVI pretenden ser los primeros en descubrir y practicar. Tanto en las obras de Diego Ortiz como en las de los vihuelistas se puede seguir ya la práctica de la reducción de las cuatro o más voces de la polifonía vocal a una voz solista acompañada por un instrumento o un conjunto de instrumentos que se encargan de las voces restantes.

La cifra nueva para tecla, harpa y vihuela: Luís Venegas de Henestrosa

Como colofón de la actividad musical del reinado de Carlos V podemos considerar la publicación de Luis Venegas de Henestrosa en los talleres de Ioan Brocar, en Alcalá de Henares, del *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, en 1557. Estamos de nuevo ante una magna antología de la música del reinado de Carlos V con un cierto espíritu didáctico con la diferencia, respecto de los anteriores tratados de vihuela, que inaugura los tratados sobre música de tecla y, lo que es más importante, una nueva manera de escribir la música en cifra adaptada al teclado del órgano y también válida para el harpa y la vihuela, como indica en el título.

Por dos veces califica de nueva el sistema de cifra que propone, en el título y en el prólogo al lector, defendiendo la utilidad de este nuevo sistema de escritura musical al recomendar que los señores músicos, menores, y medianos y mayores tengan por entendido, que si los dexa cansados poner una obra por el canto de órgano, por la cifra, quedarán con apetito de poner luego otra.

El *Libro de cifra nueva*, dedicado al obispo de Jaén y sobrino del cardenal Juan, Diego Tavera, es una colección de ciento treinta y ocho piezas clasificada en *Himnos* (23) *Salmos*, *Tientos* (29), *Canciones* (14), *Fabordones llanos* (10), *Fabordones glosados* (11), *Glosas*, *Fantasías* (18), por expresa indicación para la vihuela, *Romances*, *Motetes*, *Kyries*, *Fugas*, *Diferencias*, *Versos*, *Entradas*, *Villancicos*, *Pavana*, *Final*, *Trío* y *Salve Regina*. Los autores representados en esta magna antología son: setenta anónimos, de los que se han podido identificar a Crecquillon y a Clemens non Papa; Antonio de Cabezón con cuarenta obras que corresponden a las que enseñaba a sus discípulos y que para Stevenson son las mejores del célebre organista de Felipe II; de Palero trece obras de las tres son glosas sobre motetes de Jachet, Verdelot y Mouton; de Alberto tres; Vila dos; Modena, dos; y con una Gombert, Valero, Soto, Morales, Gracia Baptista, Crecquillon, Clemens non Papa y cinco del propio Venegas.

Lamentablemente, y por increíble que parezca, no hay datos biográficos de Luis Venegas de Henestrosa, salvo los que figuran en su libro. Sólo sabemos que perteneció a la corte de Juan de Tavera, arzobispo de Santiago y más tarde de Toledo. En opinión de Samuel Rubio se trata más de la obra de un compilador que de un compositor profesional. Tenía preparado para la imprenta un segundo tomo que no llegó a imprimir.

La actividad artesanal de la construcción de instrumentos

Este auge de la música práctica instrumental lleva aparejado una creciente actividad en la construcción de instrumentos. Las *Ordenanzas Municipales* de Sevilla recogen a este respecto las obligaciones de los violeros o constructores de instrumentos: El oficial violero, para saber bien su oficio, ha de saber hacer instrumentos de muchas artes; que sepa hacer un clavicímbalo y un laúd, y una vihuela de arco, y un harpa, y una vihuela grande de piezas con sus atarcios y otras vihuelas que no son menos que todo esto; y el menor examen que ha de hacer ha de ser de una vihuela grande de piezas, como dicho es, con un lazo de talla con buenos atarcios y con todas las cosas que le pertenecen para buena, a contento de los examinadores que la han de hacer, que no le enseñe a la sazón nadie.

Términos semejantes se contienen en las *Ordenanzas* de Granada, de 1552, que especifican que El oficial violero, para ser un buen oficial y ser singular en él, ha de saber hacer instrumentos de muchas artes, conviene a saber: que sepa hacer claviórgano y un clavicímbalo, y un monacordio y un laúd, y una vihuela de arco, y una harpa y una vihuela grande de piezas, con sus taraceas, y otras vihuelas que son menos que todo esto. Y el oficial que todo esto no supiere, le examinen de lo que de ello diere razón e hiciere por sus manos bien acabado. Las *Ordenanzas* especifican igualmente las penas en las que incurrían los que incumpliesen las mismas y los que pusiesen taller sin la correspondiente aprobación, según la práctica del régimen gremial.

Esta demanda de instrumentos musicales por parte de la burguesía se descubre a través de la documentación referente a los violeros. Reynaud ha recopilado datos referentes a 31 violeros de Toledo en el siglo XVI, siendo el caso más insólito, como observa Griffiths, el de Mateo de Arriata que tenía ochenta y ocho tapas de vihuelas hechas, incluso con sus lazos ya tallados, cuando murió en 1575. El propio Griffiths localizó datos del violero vallisoletano Fabián de la Mata que, gracias a la buena posición económica que le deparó su oficio, compró en 1593 por 300 ducados cuatro pares de casas con su huerta y colmenar.

4. La música vocal profana

Este fecundo ambiente de corte humanista propició igualmente la producción de obras musicales vocales paralelas a la producción instrumental. Es cierto que la acendrada religiosidad de los grandes polifonistas nos ha privado en parte de la producción de obras de contenido no estrictamente religioso pero, a pesar de ello, conservamos un rico repertorio de canciones profanas, debidas igualmente a nuestros más importantes polifonistas.

La producción vocal profana de Juan Vázquez

De entre éstos polifonistas debemos recordar a Juan Vázquez, al que más adelante nos volveremos a referir, autor de un libro de *Villancicos y canciones (:::) a tres y cuatro*, publicado en Osuna en 1551, y de una *Recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco* publicada en Sevilla en 1560, cuatro años después de su *Agenda defunctorum*.. Juan Vázquez representa en España la excepción a la escasez de ediciones de música con repertorio profano, frente a la abundancia de las mismas en Italia. Para Anglés, Vázquez se esforzó por continuar la rica tradición musical que en este campo había deparado la época de los Reyes Católicos con autores tan renombrados como Juan del Encina, Francisco de la Torre, Gabriel, Pedro Escobar y tantos otros nombres como jalonan la historia musical española de ese reinado. Para ello, Vázquez utiliza como tema de sus composiciones la canción popular tradicional de Andalucía y Castilla, adoptando textos nuevos de la lírica amorosa, especialmente de Boscán y Garcilaso, para sus villancicos y madrigales, al mismo tiempo que continúa la tradición de los romances viejos y de la canción lírica.

El mérito mayor de Juan Vázquez consiste en haber evolucionado la forma tradicional del villancico, introduciendo la forma del *madrigal*: de origen italiano, pero muy extendido en toda la Europa de la época. Por otra parte, la difusión de su obra profana en los ambientes cortesanos fue realmente notable, convirtiéndose en el compositor de moda. Buena prueba de ello son las transcripciones de sus obras vocales que nos ofrecen los vihuelistas en sus libros de vihuela, especialmente Fuenllana, Enríquez de Valderrábano y Alonso Mudarra.

Tanto por la cantidad como por la calidad de sus obras Juan Vázquez ocupa el primer lugar en la generación de compositores de música profana.

El cancionero musical de la casa de Medinaceli

Si en el campo de la música impresa la única colección existente en España en el siglo XVI dedicada a la música profana es la del polifonista extremeño-andaluz, Juan Vázquez, no escasean, por otra parte, las fuentes manuscritas. Entre ellas la más importante es el *Cancionero musical de la casa de Medinaceli*, colección de madrigales, villancicos y romances sobre todo andaluces, que sucede cronológicamente y en importancia al *Cancionero de Palacio*, ambos conteniendo un espléndido repertorio de música profana .

Como testimonio de ese humanismo musical imperante en la música española del siglo XVI, baste consignar que los poetas que se ponen en música por una buena parte de nuestros compositores son:

Boscán, Garcilaso, Gutierre de Cetina, Jorge Montemayor, Gregorio Silvestre, Juan de Leyva, Juan de Timoneda y Hurtado de Mendoza.

Entre los compositores identificados el *Cancionero de Medinaceli* figuran el apenas conocido Bernal, según Querol identificable con Francisco Bernal, sevillano al que se alude en una publicación de la época en los siguientes términos: El Padre Fr. Juan Zazo, hijo de Valparaíso, persona gravísima y fidedigna, afirmaba haber oído cantar a *Francisco Bernal, contemporáneo de Morales*. Al parecer fue este mismo músico el que opositó a la plaza de maestro de capilla de la catedral de Córdoba, junto con Jerónimo de la Cueva Durán, en 1567. Bernal perdió la plaza e interpuso un pleito contra la concesión de la misma a Durán. Fuenllana incluyó en su *Orfénica lira*, un romance viejo de Bernal titulado *A las armas, moriscote*, y en el *Cancionero de Medinaceli* es autor del madrigal titulado *Navego en hondo mar*, figurando allí como Bernal Gonçález. De su producción religiosa se conserva una *Misa*, el motete *Domine, memento mei* y una *Passio* para el Domingo de Ramos.

Antonio Cebrián es otro compositor presente en el *Cancionero de Medinaceli* y del que sólo conocemos que es autor de la canción *Lágrimas de mi consuelo*, el madrigal *Socórreme pastora* y el villancico *Di Gil ¿Que siente Juan?*, las tres de la citada colección.

También figura en este importante repertorio el gran polifonista Rodrigo de Ceballos, al que volveremos a referirnos al tratar la música religiosa. El músico de Aracena nos ofrece ahora las piezas *Amargas horas de los dulces días* (madrigal), *Ojos hermosos, amorosillos graves* (canción), *Rosales, mirtos, plátanos y flores* (madrigal) y *Quán bienaventurado* (madrigal). La fama de Ceballos en su época quedó recogida por el rondeño Vicente Espinel en *La casa de la memoria*, aludiendo a él en los siguientes términos: Estaba el gran Ceballos, cuyas obras dieron tal esplendor en toda España junto a Rodríguez Ordóñez. Por su parte, Miguel Querol, editor y estudioso del *Cancionero de Medinaceli* en nuestro siglo, califica el estilo del músico de Aracena como lleno de sobriedad y elegancia, ternura y severidad y dicción justa en el decir cantando.

Otro compositor presente en este importante repertorio es F. Chacón, del que sólo conocemos que fue organista de la catedral de Córdoba entre 1531 y 1545. Pedrell escribe en su *Catálogo* que existe una colección de *Villancicos* de Chacón, sin indicar el lugar y sin que hasta el presente se haya localizado. El organista cordobés figura en este cancionero como autor de un extenso madrigal titulado *Cristalia, una pastora enamorada* y de un *Sacris Solemnis*. Debió ser un compositor de fama en su tiempo porque mereció que el catalán Flecha incluyese una obra suya de seis voces, titulada *El molino*, en su edición de las *Ensaladas*, publicada en Praga en 1581.

Entre los compositores de este cancionero figura escuetamente el nombre de Gerónimo, como autor de la canción *Alégrate Isabel*. Querol aventura la hipótesis de que debe de ser Gerónimo de la Cueva Durán, clérigo de Granada que el 29 de Enero de 1567 ganó a Bernal la plaza de maestro de capilla de la catedral de Córdoba. En dicha oposición figuraba Francisco Guerrero como miembro del tribunal. En Córdoba parece ser que permaneció Durán hasta su muerte que tuvo lugar en 1614.

También hay obras de Francisco Guerrero, que en su juventud fue autor de numerosas canciones profanas de gran éxito por la extraordinaria calidad de las mismas. Posteriormente, ya entregado a la vida religiosa, no quiso nunca más acordarse y mucho menos publicar aquellas canciones de su juventud. Pero como estas obras se habían divulgado de forma notable, adulterándose en parte, y por que todos se lo pidieron, accedió en su vejez a publicarlas con la condición de que los antiguos textos profanos fuesen sustituidos por otros que cantasen el amor a Jesús y a la Virgen, excluyendo de esta conversión a lo divino algunas obras que por ser morales se quedaron sin la sustitución correspondiente al texto.

La publicación de tales obras tuvo lugar con el título de *Canciones y villanescas espirituales* (Venecia

1598), título impuesto por el propio Francisco Guerrero. En el *Cancionero de Medinaceli* figuran varias de estas obras que conservan su original texto profano, entre las que citamos el famoso madrigal *Ojos claros y serenos*; *Fresco y claro arroyuelo*; *Hermosa Catalina* (canciones); *Ten cuenta, amor*; *Amor andava triste* (madrigales); *Prado verde y florido* (canción); *Tu dorado cabello* (villanesca); *Beatriz, ¿cómo es posible?*; *Huyd, huyd, o çiegos amadores*; *Dexó la venda, el arco y la aljava* (madrigales); *Divina ninpha mía* y *Esclarecida Juana* (canciones).

De la comparación entre la versión primitiva profana y la versión religiosa, Querol concluye la maestría técnica de Francisco Guerrero ya en su juventud y la importancia que el famoso músico sevillano concedía al texto literario. Aunque la música de la versión religiosa suele ser la misma, Francisco Guerrero cambia la armonía, el ritmo y los acentos cuando el contenido del nuevo texto lo requiere, no tratándose de una mera permutación de texto, sino de una adaptación lentamente meditada y con las correcciones necesarias para la perfecta unión entre música y poesía, característica ésta principal y fundamental en la estética musical de la escuela andaluza del siglo XVI.

Por otra parte, Querol ha identificado hasta 34 piezas diferentes de Guerrero con texto profano, dispersas entre varios manuscritos y las obras de los vihuelistas, aventurando que también sean de él una buena parte de las que figuran como anónimas en el cancionero.

Pedro Guerrero, hermano mayor y maestro del famoso Francisco figura también en el *Cancionero de Medinaceli* con los hermosos madrigales *Por do començaré mi triste llanto*; *O más dura que mármol a mis queexas* y *Pasando el mar leandro el animoso*, que merecieron ser transcritos para la vihuela por Fuenllana y Pisador. Fuenllana adoptó, además, los madrigales *Quien podrá creer*; *D'un espíritu triste*; *Amor es voluntad*; *Mi corazón fatigado* y *Agora cobrando acuerdo*. Estas adaptaciones a la vihuela de obras vocales constituyen la prueba del éxito de tales obras en los ambientes cortesanos del siglo XVI.

Finalmente, el otro gran polifonista de Marchena (Sevilla), Juan Navarro, mentor del gran Victoria, está representando en este *Cancionero* con los madrigales *Ay de mi sin ventura*; *Sobre una peña de la mar batía* y *Ay soledad amarga*; los villancicos *Buelve tus claros ojos* y *Siendo míos, di pastora*, y la canción *No ves amor que esta gentil moçuela*.

Todo el *Cancionero de Medinaceli* se puede considerar como representativo de la escuela musical andaluza y a buen seguro que bastantes de las 43 piezas anónimas que contiene son de autores andaluces y que con esta escuela están relacionados los restantes compositores que en él aparecen y de los que no se sabe nada, como Fray Juan Díaz, Diego Garçon, Ginés de Morata, Ortega, además de los extranjeros Lassus, Gombert y otros españoles (entre ellos el sevillano Morales) que tienen obras religiosas.

Temática del Cancionero de Medinaceli

Para tener una buena idea del tipo de música y texto que se cultivaba en casa cortesananas de la Andalucía del siglo XVI, es interesante enumerar los principales temas que son puestos en música en el *Cancionero de Medinaceli*, figurando entre ellos, según analiza Querol, los ojos, gestas de romance, canciones espirituales, estados psicológicos subjetivos, contemplación de los paisajes de la naturaleza en armonía con el estado de ánimo del poeta, y por encima de todos, el tema del amor. Amores bucólicos, tipo villancico popular, son los textos de bastantes obras que enlazan con el antecedente *Cancionero de Palacio*; amores bucólicos tipo canción culta; amores entre gentes simples, pero no bucólicos; amores dichos con refinamiento cortesano; temas de índole folklórica y, finalmente, canciones referidas a determinados tipos individuales. Esta temática, tan propia del Renacimiento, deshace el calificativo de misticismo aplicado a la música andaluza por Henri Collet e incluso de romanticismo, como dijera Charles Lalo, para encontrar una mejor denominación con el término Humanismo, como recientemente ha propuesto Miguel Querol.

El Cancionero de Upsala o del Duque de Calabria

Entre los cancioneros musicales que se han conservado del siglo XVI no podemos olvidar el descubierto por el musicólogo malagueño Rafael Mitjana en la Universidad de Upsala en 1909. Dicho *Cancionero* tiene una importancia singular, por tratarse de una colección de música profana de varios autores impresa en el siglo XVI con el título de *Villancicos /de diversos autores, a dos/ a tres y a quatro/ y a cinco voces/, ahora nuevamente/ corregidos*. Tuvo lugar la edición en Venecia en 1556 y recientes estudios han venido a confirmar que se trata de un repertorio propio de la Corte del duque de Calabria en Valencia.

Aunque en el citado libro no figuran los nombres de los respectivos autores de las canciones, se han podido identificar algunos entre los que figuran de nuevo Juan Vázquez y Cristóbal de Morales, siendo esta obra de Morales (*Si n'os hubiera mirado*) tal vez la única que se ha conservado de su repertorio profano. Por la rareza que supone dentro de la amplia producción religiosa de Cristóbal de Morales, merece que insertemos el texto profano de su villancico que también se encuentra en el *Cancionero de Barcelona* y dice:

Si n'os huviera mirado

no penara

Pero tampoco os mirara.

Veros harto mal a sido,

Mas no ueros peor fuera, /

No quedara tan perdido,

Pero mucho más perdiera,

Que uiera aquel que n'os uiera,

No penara

Pero tampoco os mirara

Hasta ahora sólo se han identificado además de Vázquez y Morales, a Juan del Encina, Cárceres, Mateo Flecha, Juan Aldomar, además de Nicolás Gombert, único autor citado en el mismo *Cancionero*.

4. La música de la iglesia

Si hasta aquí hemos visto la importancia de la actividad musical en el ámbito civil y cortesano nos podemos imaginar el tremendo desarrollo que la música española experimenta en el ámbito eclesiástico como elemento de solemnización, boato y, consiguientemente, de unificación y atracción. Finalizada la Reconquista y establecidas las diversas catedrales en todo el territorio peninsular, el desarrollo de la música religiosa, impulsado por el creciente poderío económico derivado del descubrimiento de América y de la Reconquista va a ser la causa de una floreciente actividad musical.

Este siglo de riqueza y esplendor es común, como es lógico, a todo el imperio de Carlos V y en él la escuela española de música religiosa surgida prácticamente por el impulso que le dieron los Reyes Católicos con sus capillas musicales respectivas, alcanza sus mayores cotas en el ámbito de la música europea.

Las catedrales, colegiatas y monasterios dotan las diversas plazas de músicos en función de sus riquezas respectivas, accediéndose a las mismas por el sistema del concurso – oposición o por el nombramiento directo en función de la fama y valía de los posibles candidatos. La moda de la actividad musical en la iglesia es tal que incluso surge una cierta rivalidad entre las diversas catedrales españolas, que se disputan entre sí el disponer de los mejores maestros acudiendo para ello a los más sorprendentes engaños, cuando no incluso a secuestros y, especialmente, elevando los sueldos de los puestos de maestros de capilla, organistas, etc. Como recoge Samuel Rubio, esto es lo que explica la gran movilidad de los músicos españoles de este siglo, que con el afán de mejorar de puesto, no tienen inconveniente en trasladarse de una región a otra, tal vez muy diferente, en la que se ofrecen mejores condiciones económicas. Pero lo que es más importante, este intercambio artístico no se reduce sólo a la península, sino a las restantes posesiones de Carlos V y a Roma en especial, ciudad por la que pasan los más renombrados músicos españoles, con la consiguiente revitalización para nuestro arte musical.

La escuela musical andaluza

Frente a las escuelas musicales enumeradas anteriormente, la escuela musical andaluza es, sin duda, la que destaca con mayor fuerza y la que ofrece un número mayor y más cualificado de compositores importantes.

Las razones de esta importancia son fáciles de averiguar si recordamos el papel que los puertos andaluces desempeñaron en las relaciones e intercambio comercial con el Nuevo Mundo. Esa riqueza repercutiría a su vez en las catedrales que podían mantener así una extraordinaria plantilla de músicos en sus capillas musicales.

Probables maestros iniciadores

de la Escuela Sevillana

Al revisar la biografía del eximio Morales se echa en falta una información precisa sobre su formación primera. Generalmente, se tiene como fundador de la Escuela Sevillana de música a Pedro Fernández de Castilleja, pero éste ejerció todas las funciones en la catedral sevillana, mientras que Cristóbal de Morales no perteneció—que se sepa hasta el momento—a la catedral sevillana.

El musicólogo malagueño Rafael Mitjana se refiere a los músicos Fernando de Contreras y Bernardo de Toro como muy probables maestros iniciales de esta floreciente escuela andaluza. Fernando de Contreras había nacido en Sevilla en 1470 y en 1526, cuando era ya mercedario, solicitó del entonces arzobispo de Sevilla, don Alonso Manrique, la fundación de un colegio destinado a enseñar a los niños pobres Religión, Letras y Música. La petición fue concebida, destinándose a tal fin una casa vecina al palacio arzobispal que se inauguró como tal colegio en 1526. En dicho colegio se dedicaban las mañanas al servicio divino en los ministerios de coro y altar, ocupando el resto del día en sus *lecciones de canto, ya de arte ya de doctrina*. A ejemplo del colegio fundado por Contreras se fundó el colegio de San Isidoro, debido al cabildo de la catedral sevillana. Del colegio de San Isidoro salieron discípulos notables, como Bernardo de Toro y Luis Villafranca, autor de un importante *Arte de canto llano* (Sevilla, 1560). Fernando de Contreras falleció el 17 de febrero de 1548, con fama de santidad. De los testimonios que sobre él hay recogidos conviene recordar el de Argote de Molina en el que se dice que Contreras componía chanzonetas para la Nochebuena y que enseñaba a los niños la doctrina cristiana(...) Y fue el primero que fundó colegio de niños en Sevilla, y cuando eran mayores de edad les enseñaba Música, Gramática y Artes y Teología. Pedro Fernández de Castilleja, considerado el fundador de la Escuela Sevillana, sucedió a Escobar en 1514. Maestro de maestros, en frase de su discípulo, el eximio Francisco Guerrero, es uno de los compositores más prestigiosos de la Escuela Sevillana. Además del propio mérito de sus obras, a Pedro Fernández de Castilleja le cabe el honor de haber sido el maestro de los dos colosos: Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero. Ocupó la plaza

hasta 1551, fecha en la que fue relevado de algunas tareas por Francisco Guerrero. Algunas de sus obras se conservan en la catedral de Sevilla, entre ellas varios motetes y chançonetas a la Virgen. Después de más de sesenta años de servicio a la catedral, se jubiló en 1568 y se le concedió libertad para ir a coro y presidir el facistol cuando quiera. Falleció el 5 de marzo de 1574.

Pedro Guerrero

Hasta no hace mucho era desconocida la figura de Pedro Guerrero, oscurecida por la fama de su hermano Francisco, pero incluso éste reconoció el mérito de su hermano mayor cuando en el Prólogo de su *Viaje a Jerusalem* escribe que desde los primeros años de mi niñez me incliné al arte de la música y en ella fui enseñado de un hermano mío llamado Pedro Guerrero, muy docto maestro: Y tal priessa me dio con su doctrina y castigo con mi buena voluntad de aprender, y ser mi ingenio acomodado a la dicha arte, en pocos años tuvo de mi alguna satisfacción. Después, por ausencia suya, deseando yo siempre mejorarme, me valí de la doctrina del grande y excelente Maestro Cristóval de Morales, el qual me encaminó en la compostura de la música bastante para poder pretender cualquier magisterio.

A pesar del olvido en que ha caído el nombre de Pedro Guerrero, fue éste un compositor sevillano de renombre internacional en su época, que llegó a publicar un libro de *Sonetos y Madrigales difíciles a 3* (voces) y una colección titulada *Liber primus epigrammatum a 4, 5 y 6* (voces). Lamentablemente, dichas publicaciones, conocidas por el *Catálogo de la biblioteca del rey don Juan IV de Portugal*, se han perdido con lo que el conocimiento de Pedro Guerrero se ha hecho problemático. Hubiera sido muy interesante, a la vista de sus obras, determinar lo que quería expresar al calificarlas de difíciles. Hay obras suyas en el *Cancionero de Medinaceli*, y a través de ellas se puede comprobar la extraordinaria valía del maestro de Francisco Guerrero.

Cristóbal de Morales

Sin ninguna duda Cristóbal de Morales es el polifonista español más importante de la época de Carlos V, por la cantidad, calidad y difusión de sus obras. Sin embargo, todavía se ignora el año del nacimiento de Morales, dándose como fecha más probable el año 1500 y con certeza en Sevilla. Hasta ahora sigue siendo el padre Samuel Rubio quien mejor ha establecido los principales datos en la biografía del músico sevillano.

Los primeros datos que aparecen con certeza atribuidos a Morales nos lo presentan como maestro de capilla de la catedral de Avila el 8 de Agosto de 1526, ciudad en la que reside hasta 1528, en que pasa como maestro de capilla a la catedral de Plasencia. Pocos datos hay de su estancia en Ávila y Plasencia. En esta última catedral, además de dirigir la capilla, debía dar lección un día entre semana a los cantores de oficio y a todos los otros cantores clérigos y compañeros de la dicha iglesia que están asalariados, generalmente el jueves.

Entre 1535 y 1545 fue admitido en Roma como cantor de la capilla pontificia, granjeándose tal fama como extraordinario compositor que el papa Paulo III le nombró en 1536 conde del Sacro Palacio y de San Juan de Letrán, notario y familiar suyo. En 1538 se le encargó la cantata *Jubilare Deo omnis terra*, a seis voces, para solemnizar las paces entre Carlos V y Francisco I hecho que tuvo lugar en Aigües Mortes los días 14-16 de julio. También Hipólito d'Este, hijo del duque Alfonso I de Ferrara y de Lucrecia Borja, encargó al compositor sevillano la cantata conmemorativa *Gaude et laetare Ferrariensis civitas*, a seis voces, con motivo de haber sido elegido cardenal el 5 de mayo de 1539.

A pesar de tales distinciones, parece que Morales no se encontraba muy cómodo en Roma, tal vez por problemas de salud, por lo que, al disfrutar a primeros de mayo de 1545 las vacaciones que le correspondían, volvió a España y se quedó ya aquí.

En España, Morales no se dirigió a Sevilla, sino que lo hizo a Toledo, al servicio de cuya catedral entró el 31 de Agosto de 1545. Las noticias de Toledo son escasas y en ellas hay bastantes alusiones a su naturaleza enfermiza, causa tal vez de su vuelta a Andalucía. En 1547 entra al servicio del duque de Arcos en Sevilla y Marchena, responsabilizándose de la capilla musical del duque. Allí permanece hasta 1551, fecha en la que gana la plaza de maestro de capilla de la catedral de Málaga, falleciendo en 1553. Las noticias que de Morales se tienen de Málaga nos lo muestran una vez más incómodo y con deseo de cambiar de lugar. De hecho, cuando acaeció su muerte estaba haciendo gestiones para volver de nuevo a Toledo. Samuel Rubio aventura como posible causa de tantos cambios de residencia, aparte de la consabida de obtener mejores beneficios económicos, la de que el compositor sevillano estuviese aquejado de malaria.

Recientemente Carlos Messa, en una excelente tesis sobre *La Música en la catedral de Málaga durante el Renacimiento*, ha investigado el periodo malagueño de Morales deshaciendo algunos tópicos que sobre este periodo se habían venido manteniendo. No se descarta la posibilidad de que Morales eligiese Málaga por padecer Malaria, pues esta ciudad gozaba fama en este sentido hasta el punto de que Felipe II proyectó enviar a su hijo primogénito Carlos a Málaga por padecer esta enfermedad. Morales hizo las consabidas oposiciones para la plaza y no fue nombrado directamente por la presión del duque de Arcos granjeándose así la enemistad del cabildo. El trato del cabildo malagueño a Cristóbal de Morales tanto en vida como después de muerto fue exactamente el mismo que al resto de los maestros de capilla y músicos de aquella catedral. La primera noticia que aparece en las actas capitulares sobre la muerte de Morales aparece el 7 de octubre de 1554 con motivo de poner en almoneda la casa en la que había habitado, que era propiedad del cabildo. Finalmente, la ausencia inexplicable de noticias sobre la muerte de Morales en Málaga llevan a Carlos Messa al convencimiento de que Morales no falleció en dicha ciudad.

Internacionalismo de Morales

La producción de Morales se difundió con tanta rapidez que en el espacio de veinte años se hicieron más de cuarenta ediciones impresas en toda Europa, éxito editorial que se prolonga hasta después de su muerte. Anglés ha detallado cada publicación en el prólogo de su *Opera Omnia*. Por su parte Samuel Rubio recoge los múltiples testimonios que sobre la valía de Morales surgen ya desde el año 1539, fecha en que Cristóbal de Villalón le describe en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* como único en la composición y voz. Hasta el siglo XIX, en que merece los máximos elogios del historiador Ambros.

Sus obras comprenden veintiún misas, setenta y cinco motetes, dos juegos de *Magníficats*, *Lamentaciones* del triduo sacro, el *Officium defunctorum*, la misa *De Beata Virgine*, la Misa *Pro Defunctis* Misa a 4, y alguna otra pieza suelta. Como escribe Samuel Rubio, buen conocedor de la vida y obra del compositor sevillano, los elogios que a su obra le tributaron los tratadistas e historiadores de todos los tiempos, las numerosas ediciones que de las mismas se hicieron en Italia, Alemania, Francia, Países Bajos y España, ya en antologías de diversos autores, ya solas, así como las copias manuscritas que se encuentran por doquier, nos eximen de todo juicio crítico y de cualquier intento de loa a su favor.

El humanismo musical de Morales

Como paradigma de las ideas humanistas de nuestros polifonistas de este periodo, podemos citar el caso de Morales, que pone al servicio de la doctrina religiosa su convicción en el poder de la música para mover los afectos, como queda plasmado en la dedicatoria que hace al papa Paulo III de su *Misarum liber II*, en 1544, en donde el eximio compositor escribe que toda música que no sirve para *honrar a Dios o para enaltecer los pensamientos de los hombres*, falta por completo a su verdadero fin. En dicho texto queda recogida la doble finalidad del humanismo musical andaluz: religiosa y humana. Este

convencimiento del poder de la música es paralelo a la sensación de perfección musical que en ambiente del propio siglo XVI se respira. Los textos en este sentido son abundantes y nos basta con traer el de un profano en la profesión como Luis Zapata, el cual escribe que: Ni en la música se aventajaron los antiguos ya que en ella en nuestra edad ha habido monstruos y milagros que si Anfión y Orfeo traían tras sí las fieras y árboles, hase de entender con esta alegoría que eran fieras y plantas los que la música de entonces, porque era cosa nueva, se espantaban; que *agora de las maravillas de este arte más consumada que nunca*, los hombres no se admiran ni espantan.

Otro compositor coetáneo de Morales y F. Guerrero, Juan Vázquez, reflejó ya en 1560, la importancia de la música sevillana y particularmente de estos músicos en sus justos términos, al escribir en la dedicatoria de su *Recopilación de sonetos y villancicos*, publicada ese año en Sevilla, el precioso texto siguiente:

Cuánta, Ilustre Señor, sea la fuerza que la música en los ánimos de los hombres tiene, de los efectos que en ellos causa, fácilmente podrá conocerse, pues vemos que a unos alegra, a otros entristece, a unos sana, a otros furiosa y peligrosamente alerta (...) vistiendo el espíritu de la letra del cuerpo y música que más le conviene. *En lo cual nuestra España tanto se ha de pocos años acá ilustrado, criando poco tiempo ha un Cristóbal de Morales, luz de la Música, y ahora , en el nuestro, algunos otros excelentes hombres en ella; uno de los cuales nuestra Sevilla tiene y goza, que es Francisco Guerrero, que tanto lo secreto de la música ha penetrado y los afectos de la letra en ella tan al vivo mostrado.*