

abril 2004

año V

ars et sapientia



13

- **ISABEL I, UNA REINA PARA LA ETERNIDAD**, *Miguel Bernal, Santiago Cantera, Marcelino Cardallagué, Carmen Manso, Vicente Méndez, José A. Ramos, M.ª de los Ángeles Sánchez y Santos Benítez.*
 - **TOMA DE POSESIÓN DE D. FRANCISCO J. PIZARRO GÓMEZ COMO ACADÉMICO DE NÚMERO DE LA REAL ACADEMIA DE EXTREMADURA**, *Antonio León.*
 - **DULCE CHACÓN: LA ÉPICA DEL SILENCIO**, *Manuel Gahete.*
 - **ASPECTOS SINGULARES DE LA LÍRICA DE LUISA DE CARVAJAL**, *M.ª Isabel López.*
 - **VALORACIÓN DE LA CASA DE LLANO BAJOEXTREMEÑA**, *Juan Saumell.*
 - **EL PROGRESO DE LAS CIENCIAS NATURALES EN ESPAÑA**, *M.ª Purificación Hernández.*
- TRABAJOS DE PATRIMONIO CULTURAL, HISTORIA, ETNOLOGÍA...
 - CREACIÓN LITERARIA, PENSAMIENTO Y MISCELÁNEA.
 - NOTICARIO CULTURAL, CRÍTICA DE EXPOSICIONES Y RESEÑAS DE PUBLICACIONES.

EL RENACIMIENTO MUSICAL EN ESPAÑA EN EL REINADO DE ISABEL LA CATÓLICA (1474-1504)

MIGUEL BERNAL RIPOLL

Catedrático de Órgano. Doctor en Historia y Ciencias de la Música

Escuché en una ocasión decir al ya fallecido académico Carmelo Solís que “tenemos un conocimiento sordo de la historia”, con lo que quería decir que desgraciadamente no es corriente integrar la música en los estudios históricos sobre una época determinada. Al asomarnos, pues, a la época del reinado de Isabel la Católica (1474-1504), quiero proponer al lector que no deje pasar la ocasión de plantearse dos cuestiones generales sobre el arte musical de dicho período. En primer lugar, que se haga una imagen sonora de la época, al igual que tiene con seguridad imágenes visuales conocidas gracias a las artes plásticas (en pintura Fernando Gallego y Pedro Berruguete, en escultura Gil de Siloé, en arquitectura el gótico florido) así como imágenes literarias (Jorge Manrique, Fernando de Rojas). En segundo lugar, qué papel juega este período en el conjunto de la música española, en qué momento de su evolución se encuentra, qué importancia tiene para su ulterior desarrollo. La respuesta a la primera cuestión sólo la podrá completar la audición de música de dicha época en conciertos vivos o en grabaciones, pues aquí, en soporte papel, sólo puedo enumerar los autores principales y señalar algo de las características de su música. En cuanto a la segunda cuestión, en este artículo me ocuparé de dar una respuesta en parte personal y en parte apoyada en el estado de la cuestión en la musicología actual.

Como advertencia preliminar, se señala que el presente artículo no pretende dar una descripción completa de la música de la época, sino situar el marco en el que se desarrolla y determinar la importancia, significado y alcance del momento. El lector podrá encontrar más información en los manuales referidos en la bibliografía. Ha sido inevitable emplear algunas nociones técnicas, imposibles de dejar de lado al comentar ciertos aspectos de la música, por lo que pido disculpas al lector no familiarizado con estos conceptos. Se advierte también que la periodización en la historia de la música puede no coincidir con la que se mane-

ja en las artes plásticas o en la historia general de la cultura. Hay que tener en cuenta además que la mayor difusión en la actualidad de la música del s. XVI hace tener una idea un poco descompensada del periodo renacentista, de manera que al decir “música del renacimiento” pensamos automáticamente en los grandes autores que señalan ya el fin del período (Victoria, Palestrina, Cabezón), marginando otros compositores menos conocidos pero de igual altura artística.

Es notoria la trascendencia de este momento histórico para nuestro país: “El reinado de Fernando e Isabel señala uno de los momentos más espectaculares de toda la Historia de España. Los reinos de Castilla y Aragón, en apariencia divididos y decadentes, muestran de pronto una vitalidad que los torna capaces de las más trascendentes acciones colectivas. En unos años el país se unifica, se organiza, concluye la Reconquista, descubre América, vence a Francia en la lucha por la hegemonía, controla el espacio italiano y se transforma de la noche a la mañana en una primera potencia mundial” (Comellas, 1973: 34). Seguidamente constataremos que la música no se quedó al margen de ese movimiento, caracterizándose precisamente por las mismas pautas: una apuesta decidida de futuro por favorecer el desarrollo de un arte de gran calidad y al mismo tiempo una toma de conciencia de la propia idiosincrasia para crear un lenguaje propiamente español para el mismo. ¡Cómo añoramos los músicos actuales el que en aquel momento nadie se olvidara de que la música ocupara un lugar preferente junto a las demás ramas de la cultura, de que se asumiera que es una de las facetas fundamentales de la cultura occidental, de que se comprendiera la importancia de su inclusión en la formación humanística y cortesana, y de que se proveyeran los medios necesarios para ello!

Conviene previamente aclarar en qué momento de la evolución del arte y de la composición musical nos encontramos. La música fue una pieza fundamental de la cultura occidental. Pero ¿qué es la “cultura occidental”? Tal como la entendemos hoy día, quizás tengamos que buscar su origen en el renacimiento carolingio y su reivindicación de los valores clásicos. Comienza en ese momento un movimiento en la música europea –aunque no debemos identificar totalmente el concepto geográfico de Europa con el concepto espiritual de Occidente– que hará que se desarrolle de forma especial frente a la de la música de otras culturas. El arte polifónico aparece sistematizado por primera vez en el siglo IX en el tratado *Musica Enchiriadis* y en siglo XI por *Guido d’Arezzo*. En el siglo XI –*ars antiqua*– el descubrimiento del ritmo modal posibilita pasar del *organum* simple paralelo u oblicuo al *organum* más complejo de la escuela de los compositores de la escuela de Notre Dame de París Leonin y Perotin. En el siglo XIII aparecerán tipos más elaborados de polifonía en el *conductus* y *motete*. En el siglo XIV se desarrolla la isorritmia, auténtico germen del compás moderno, y el intervalo de tercera entrará a formar parte de la armonía como una consonancia más: es el *ars nova* de Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut y Francesco Landino. En resumen, la baja Edad Media trajo dos aspectos que van a permitir el espec-

tacular desarrollo de la polifonía en la música occidental. En primer lugar la música con ritmo medido y organizado, primero mediante los llamados *modos rítmicos* y más tarde mediante el *compás isorrítmico*, el llamado *canto de órgano*. Esta posibilidad de la organización temporal de la música es la que permitirá el desarrollo de la complejidad polifónica mediante la superposición de líneas melódicas diferentes, organizadas mediante relaciones interválicas. En segundo lugar, la armonía basada en las terceras, y no sólo en las consonancias perfectas de cuarta, quinta y octava.

En los siglos XV y XVI se produce en la cultura occidental el paso de la Edad Media a la Edad Moderna, época señalada con el nombre de Renacimiento, cuyo ideario, conocido como Humanismo, se caracteriza por el espíritu de conocimiento, análisis y racionalización, por “el ascenso del humanismo secular como un programa educacional que enfatizaba la retórica, gramática y filosofía moral, en oposición al escolasticismo metafísico de la Edad Media; el crecimiento del pensamiento histórico y el redescubrimiento del criticismo de los textos antiguos como base de una ‘nueva enseñanza’, la expansión de la alfabetización y la alteración de los esquemas de pensamiento producidos por la invención de la imprenta; la ruptura con los conceptos espaciales en cosmología y geografía producidos por el descubrimiento del Nuevo Mundo y la revolución de Copérnico, la sacudida del anteriormente estable aunque complejo mundo de la Cristiandad medieval mediante la definitiva ruptura encarnada en la Reforma Protestante; y en las artes plásticas el nuevo interés en los principios clásicos de forma y en la expresión de estados y sentimientos humanos inmediatamente perceptibles, en oposición a los más abstractos y atenuados modos expresivos del arte medieval” (Lockwood, 1980: 736). Fundamental en este movimiento es la mirada hacia el hombre: “El valor del factor ‘hombre’ no es ya sólo el hecho de que sea hijo de Dios, lo cual fue la esencia de la civilización cristiana, sino que sobre su base indiscutible y primera, esto es: el hombre como sujeto de Derecho, se eleva a la estimación de su valor como miembro de la Humanidad, y este valor se mide por el grado de su estimación de la libertad. De la libertad propia, que es su dignidad de hombre, y de la dignidad ajena, que es la moral social” (Salazar, 1944, 1: 286).

¿Hay un renacimiento en música? Algunos autores lo han puesto en duda, señalando la ausencia de modelos clásicos que imitar, a diferencia de lo que ocurre en las artes plásticas. Pero desde luego, la música formará parte del movimiento humanista, con la cristalización de una nueva manera de hacer música, una dinamización de todo lo que supone la “mirada hacia el hombre”, traducida en la música en “belleza sensual y naturalidad, cantabilidad ante todo, viveza y simetría, individuo y tipo, sensación y magnificencia, emoción y efecto, fuerza creadora y estremecimiento racional, autonomía del material musical y animación de su regulativa, el interpretar y el pensar” (Eggebrecht, 1996: 275).

Es importante tener en cuenta que el concepto de una nueva época en la crea-

ción musical no procede únicamente de un análisis posterior. No se basan los musicólogos en un paradigma actual para situar este momento en torno a 1430, sino en el testimonio de un importante músico de la época: Johannes Tinctoris (ca. ¿1435-1511?), nacido en Braine d'Aleud, Nivelles (cerca de Bruselas), y que durante el último cuarto del siglo XV estuvo al servicio de Fernando I de Nápoles, hijo del rey de Aragón Alfonso el Magnánimo, cuya corte de Nápoles se convirtió en un importante foco de cultura renacentista. Escritor de varios tratados de música, compositor, pedagogo, incluso gestor de actividades musicales, "Tinctoris nos proporciona la clave para para



Johannes Tinctoris

entender la historia de la teoría musical de toda la época [renacentista]" (Reese, 1988, I: 189). En efecto, en su tratado *Liber de arte contrapuncti* (1477) dice que desde hacía cuarenta años se componía una nueva música, poniendo como modelo a los compositores de su generación Ockeghem, Regis, Busnois, Caron y Faugues, y atribuyendo la introducción de este nuevo estilo a sus maestros, los compositores de la generación anterior Dufay y Binchois, que a su vez lo aprenderían del inglés Dunstable (que estaba a la sazón al servicio del duque de Bedford, regente de Francia). En otro de sus tratados, *Proportionale musices*, llega a hablar de un nuevo comienzo de la música. En la época, por tanto, existía la conciencia de que se formaba parte de un nuevo desarrollo del arte y de la cultura que había nacido un par de generaciones antes.

El musicólogo Hans Heinrich Eggebrecht apunta dos ideas que definen el marco general del período: en primer lugar concibe la época como un arco continuo sin estaciones ni puntos culminantes, una progresión constante hacia una manera nueva de entender y hacer la música (Eggebrecht, 1996: 276). En segundo lugar, se da en los inicios del período –hacia 1430– una auténtica ruptura con el estilo anterior, mientras al final del período –hacia 1600– el estilo propio del renacimiento no es propiamente reemplazado por el nuevo: en los albores del barroco musical se da una pluralidad de estilos, la escritura musical "renacentista" sigue siendo válida pero también otras opciones, *manieras* o estilos que el compositor tiene a su disposición si quiere imprimir al discurso musical un afecto determinado (Eggebrecht, 1996: 278-280). Otros autores más clásicos en sus planteamientos distinguen dos etapas: un "renacimiento temprano" y un "renaci-

miento tardío”, que coinciden más o menos con los siglos XV y XVI. La época que nos ocupa, el último cuarto del siglo XV, que coincide con el reinado de Isabel la Católica, correspondería al punto central, al nexo de unión entre ambos renacimientos, donde la figura de Josquin des Prez –*el príncipe de los compositores*– emerge como nexo de unión entre ambos. Y en mi opinión lo más llamativo del periodo, lo más importante, lo que hace que este momento tenga una significación especial para la música española, es el impulso que se da en este momento al desarrollo del arte musical, impulso que será fundamental para la evolución posterior de la música en nuestro país.



Josquin des Prez

Coinciden los historiadores de la música en distinguir en este período cinco generaciones de compositores, que se suceden sin solución de continuidad, y que presentamos sistematizadas en el cuadro siguiente. Se presentan las cinco generaciones flanqueadas por el precursor Dunstable, y por la primera generación de músicos pertenecientes ya al barroco temprano.

Precursor	RE	NA	CI	MIEN	TO	Barroco
Nacido ca. 1380	1. ^a Nacidos ca. 1400	2. ^a Nacidos ca. 1400	3. ^a Nacidos ca. 1440-1460 (Generación de Isabel la Católica)	4. ^a Nacidos ca. 1400	5. ^a Nacidos ca. 1400	Nacidos d.d. 1550
Dunstable	Dufay Binchois	Ockeghmen Busnois Tinctoris	Josquin Obrecht Isaac de la Rue Mouton Agricola	Gombert Clemens non Papa Janequin Willaert	Palestrina Lasso Victoria Zarlino	Sweelinck Marenzio Gesualdo G. Gabrielli Monteverdi

Es de destacar en el desarrollo del arte musical la importancia del gran duca de Borgoña (1363-1477), con capital política en Dijon y centro espiritual en Cambrai, con una sociedad rica, refinada, lujosa, en cuya corte, inspirada en los

principios cortesanos del renacimiento y que marcó un estilo en las reglas de etiqueta, la música era fundamental. Muchos de los importantes compositores, protagonistas del cambio estilístico, y continuadores e impulsores del nuevo estilo, desarrollaron su actividad en la corte de Borgoña, por lo que algunos manuales de historia de la música hablan de “polifonía borgoñona”. Pero lo cierto es que los pioneros del nuevo arte musical no proceden del territorio original de Borgoña, sino de las tierras que dicho gran ducado se anexionó, especialmente del condado de Flandes y del ducado de Brabante, de lengua flamenca, así como del condado de Henegau y del obispado de Cambrai, de habla francesa, walo-nes. Se cambió el término de borgoñones por el de neerlandeses, por pertenecer geográficamente estos territorios a los Países Bajos, pero tampoco es exacto el término pues no encontramos compositores holandeses. La mayor parte de los compositores importantes son de terrenos de la actual Bélgica y norte de Francia, de manera que se acepta hoy el término de “francoflamencos” (marcados en negrita en el cuadro precedente). Más tarde, entrado el siglo XVI, el centro de gravedad de la vanguardia de la creación musical se desplazará a Italia, sin menoscabo de las aportaciones de otros países europeos como España.

No es el propósito de este artículo explicar técnicamente el nuevo estilo descrito por Tinctoris, baste señalar que se trata de la técnica contrapuntística moderna, que va a ser el estilo del XVI, y que va a continuar su vigencia en los siglos posteriores hasta nuestros días: es, al fin y al cabo, la disciplina que hemos estudiado en el conservatorio en las asignaturas de Contrapunto y Fuga. “En el curso del siglo XV el arte polifónico se desarrolla y se hace oficial, y ya a mediados de siglo se puede hablar de una música en la que está intelectualmente dominado el estilo moderno” (Jepesen p. 8). Este estilo, a pesar de constituir una ruptura con lo anterior, todavía tiene mucho de “gótico”. Adolfo Salazar ha comparado la música del periodo anterior –*Ars Nova*– con el gótico lanceolado o primitivo, y la nueva música de Dufay y Binchois con el gótico flamígero, que alcanzaría el máximo desarrollo en la obra de Josquin. El musicólogo español recoge y asume para la música la opinión de Salomón Reinach en el sentido de encontrar en ese desarrollo del gótico su propia decadencia: “el gótico no fue ahogado por el renacimiento, sino que pereció víctima del principio de fragilidad que albergaba en su propio seno” (Salazar, 1944, I: 288-289).

Ha sido necesario esclarecer el panorama general de la música occidental en el Renacimiento, pues ello nos proporciona la perspectiva adecuada para con unas pocas constataciones determinar cuál es el papel que tuvo la época de Isabel la Católica en la historia de nuestra música:

a) La primera constatación es que la época que nos ocupa es el punto central de ese movimiento llamado Renacimiento o Humanismo, que lleva al hombre al mundo moderno, a “un nuevo concepto del hombre y de su finalidad sobre la tierra” (Comellas, 1973:18), movimiento al cual la música no es ajena.

b) Seguidamente, se puede constatar también la importancia que tuvo la música en la cultura renacentista y en ese movimiento del humanismo. La música no sólo era indicio de lujo y poder, formaba parte del ideal de formación humanística del cortesano o príncipe renacentista, de manera que las cortes, nobles e incluso burgueses tuvieron buen cuidado e incluso rivalizaron en mantener buenos conjuntos de cantores, instrumentistas y compositores que proveyeran la música de calidad que correspondía a una corte moderna: "Las capillas que sostenían los monarcas eran uno de sus lujos mejor cuidados y en los que los Reyes Católicos, tanto como sus antecesores más cercanos, habían puesto especial esmero" (Salazar, 1953: 169). Es significativo el dato de que el príncipe Juan, hijo y heredero de los Reyes Católicos, gustaba de cantar con la capilla real, junto al maestro, el gran polifonista Juan de Anchieta, según recoge el historiador Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557).

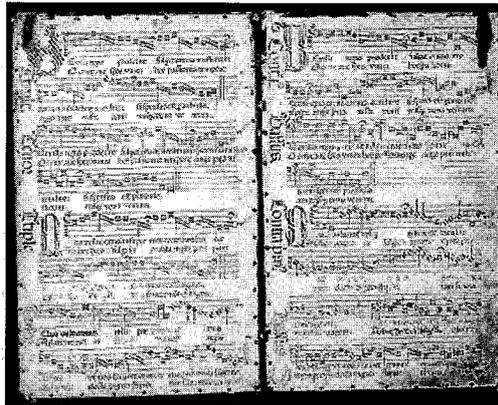
c) Encontramos en la época de Isabel la Católica una decidida apuesta por la altura musical, una nueva vuelta de tuerca que va a colocar a España en el centro del movimiento musical europeo. La capilla de Isabel llegó a tener hasta 35 cantores a su muerte, más que cualquier corte europea del momento. Esta voluntad de ampliar su séquito puede responder a la educación cortesana (moda borgoñona, ideal renacentista de príncipe), pero también al deseo de establecer y consolidar la dinastía. No en vano ella era una segundona, que quizás no tuvo la educación que hubiera tenido de ser primogénita heredera, y que llega al trono de forma discutible e incluso ilegítima. Pero personalmente, creo que poco importa que esta revolución musical responda o no a un gusto personal. En cualquier caso, como en tantas otras cosas, Isabel tuvo la intuición de hacer una decidida apuesta de futuro por la cultura musical de gran altura, quizás porque creía que era fundamental para ser un gran reino, y el hecho es que Castilla se convierte en esta época en un foco musical importante.

d) La creación musical española es más fecunda en estos momentos. La música ya gozó de gran altura en épocas pasadas, y concretamente en los primeros años del renacimiento los reinos de Castilla, Aragón, Portugal y Navarra no estaban al margen de lo que sucedía en el norte, especialmente en Borgoña e Italia. Durante todo el siglo XV los reyes se habían ocupado de tener buenas capillas, destacando la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, como un importante foco de cultura. El rey Enrique IV de Castilla (padre de Isabel) también, como después su nieto Juan, gustaba de cantar con su capilla ("Preciábase de tener cantores, y con ellos cantaba muchas veces", según refiere Enrique del Castillo). Pero hay una relativa escasez de fuentes y de nombres, destacando el compositor Juan Cornago (activo en el período 1455-1494). Las condiciones políticas de estabilidad, la madurez tras el camino ya andado, los esfuerzos que dedicaron los Reyes Católicos a proteger la música, todo ello propiciará la eclosión de un gran número de compositores –se conocen unos cuarenta– de los diversos reinos y territorios españoles.

e) Por último, se constata que esta creación musical no sólo es más fecunda y esta actualizada y al día, sino que adquiere una fisonomía propia: “Bajo el reinado de los Reyes Católicos, con raíces bastante hincadas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo, adquiere España personalidad musical propia en el terreno del arte polifónico” (Rubio, 1984: 131). Se va creando, al igual que en otras artes, un medio de expresión propiamente español, vehículo de una cultura y una identidad propia, se va fraguando la identidad cultural de un país que paradójicamente todavía no existía como tal, pues la unión de los reinos de Aragón y Castilla en un principio no sólo no fue real, sino que incluso “los Reyes Católicos, sin proponérselo, más que unificar los reinos peninsulares, los diferenciaron todavía más, al menos en el terreno jurídico-constitucional” (Comellas, 1973: 38).

Es la música polifónica vocal la que polariza la creación musical en esta época, estando la música instrumental subordinada a la anterior. En cuanto a las fuentes, el patrimonio musical de esta época es conocido mediante una serie de manuscritos que recogen antologías de composiciones polifónicas: los cancioneros musicales. A diferencia de los cancioneros poéticos, que recogen principalmente textos populares, los cancioneros musicales contienen obras de música culta, elaboradas por los más importantes compositores del momento, y encargados por personas de la clase culta: reyes, nobles, obispos. Estos cancioneros muestran una difusión en España de la música de los francoflamencos, junto a un importante número de piezas de autores españoles.

Citamos tan sólo los más importantes: El Cancionero de la Colombina, con 95 piezas (Sevilla, Biblioteca Colombina, Ms. 7-I-28). El Cancionero de Segovia, copiado en el siglo XVI, (Catedral de Segovia) recoge 38 piezas españolas y hasta 204 de autores francoflamencos, que se cantaban en la época de los casamientos de los hijos de los Reyes Católicos. El Cancionero de Barcelona (Biblioteca de Cataluña, M. 454) recoge 122 obras, de las que sólo 25 son hispanas, de carácter



Vexilla Regis. Archivo de las catedrales de Zaragoza, fines del s. XV

jocoso y atrevido. Sin duda el más importante es el Cancionero de Palacio (Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Ms. 1335), que representa una antología de la música de la corte castellana entre 1490 y 1505, recogiendo 458 piezas de autores como Juan del Encina, Urreda, Millán, Peñalosa, de la Torre, Escobar,

etc., además de muchas obras anónimas. Hay más cancioneros y fuentes musicales de este periodo en Coimbra, Barcelona, Bolonia, Elvas y Tarazona. En total, contamos con un patrimonio de unas mil obras de autores españoles.

En cuanto a los géneros empleados, en la música profana destacan el villancico y el romance como géneros específicamente hispanos, aunque las fuentes recogen también géneros extranjeros como *chansons*, *frottole* y *strambotti*. La denominación villancico se acuña precisamente en esta época, si bien la tipología correspondiente –alternancia entre coplas y estribillo– ya existía, y suele ser de carácter jocoso y popular, aunque también expresan a veces textos amorosos serios. El carácter más solemne del romance, determinado por la estructura del texto, lo hace más apto para temas épicos o dolorosos. En la música religiosa están presentes los géneros litúrgicos habituales, principalmente la misa, y también los motetes, himnos, *Magnificat* y lamentaciones. En todos estos géneros, sean profanos o sacros, es el texto el que determina la tipología de la pieza, de manera que en mi opinión no es correcto hablar de “formas”, sino de “tipos”, pues no hay un arquetipo ideal puramente musical al que la pieza se ajuste. La escritura musical de las piezas compuestas por los españoles, si bien se encuentran plenamente dentro del lenguaje polifónico creado y desarrollado por los francoflamencos, tiene en general una mayor tendencia a la sobriedad y a la homorritmia, a la composición menos enrevesada y más silábica, antes que a las complicaciones contrapuntísticas de éstos. Dicha economía de medios no debe entenderse como una pobreza, sino como una apuesta por el equilibrio entre texto y música, por poner ésta al servicio de la expresión del texto, procedimiento en que también se manifiesta un sentido humanista, y que constituye uno de los postulados del arte renacentista. En general, los compositores españoles apuestan por una “tendencia al silabismo para favorecer la perceptibilidad cómoda del texto; frecuente uso del contrapunto vertical, o de nota contra nota, con idéntica finalidad; perfecta adecuación entre los dos lenguajes que entran en juego y se hermanan en toda partitura vocal: el literario y el musical, procurando potenciar, no ofuscar, por medio del segundo el contenido doctrinal y expresivo del primero. Este logro es fruto de una aspiración a la que se llega mediante una consciente simplificación progresiva de la técnica...” (Rubio, 1984: 131-132). Se trata de la disolución del gótico referida por Salazar, de la búsqueda de un nuevo lenguaje más natural y cercano a la expresión de los sentimientos. Más tarde, el barroco musical se adentraría en esta dirección creando procedimientos específicos y una pluralidad de lenguajes para expresar los diferentes afectos de un texto.

En cuanto a los nombres propios de este periodo, entre una cuarentena de autores conocidos destacan Juan de Anchieta, Francisco de Peñalosa, Pedro Escobar, Alonso Pérez de Alba y Juan del Encina (señalados por Rubio como los de más altura). El azpeitiarra Juan de Anchieta (?-1523), emparentado con Ignacio de Loyola, fue capellán y cantor de los Reyes Católicos desde 1489, y

maestro de capilla del malogrado príncipe Don Juan. Las escasas piezas que de él se nos han transmitido bastan para colocarlo entre los grandes compositores de la historia de España, aunque compuso otras que se han perdido, como la misa sobre la canción popular que recoge el hecho histórico de la expulsión de los judíos (*"Ea, judíos, a enfiardelar; que mandan los reyes, que paséis la mar"*). Anchieta opta claramente por la sobriedad, la homofonía y la claridad del texto, así como por emplear recursos expresivos, como los silencios en todas las voces, que le hacen precursor del manierismo. Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528) fue también cantor de la capilla real, y maestro de capilla del infante don Fernando, nieto de los Reyes Católicos. Separado del servicio en la corte por Cisneros, más tarde estaría al servicio del Papa, y de vuelta en España se instala en Andalucía. Es el compositor español de la época de quién más obras se nos han transmitido, y su obra se caracteriza por un contrapunto más melismático, complicado y elaborado. Pedro Escobar es otro de los grandes polifonistas, que estuvo al servicio de la capilla de la reina Isabel entre 1489 y 1499, y también como Anchieta se decanta por la renuncia a la complicación contrapuntística, por la escritura sobria para buscar la expresión del texto. Otro polifonista de la época es Alonso Pérez de Alba, capellán de la reina y más tarde de Juana la Loca. Juan del Enzina (1468-1530?) es un caso peculiar, por compaginar su tarea creadora como músico y como poeta. Natural de Salamanca y graduado en su Universidad, estuvo al servicio de la casa de Alba, encargándose de organizar espectáculos y entretenimientos musicales para la corte. No en vano su obra (al menos la que se nos ha transmitido) está unilateralmente dedicada al género cortesano. Compuso villancicos, romances y canciones, de cuyos textos sacros o profanos es también el autor. La economía de medios compositivos hace que algunos musicólogos consideren su música como de menor categoría ("miniaturas" las considera Rubio), pero la frescura de sus textos, el perfecto equilibrio entre estos y la música, la variedad de estilos, su evocación de los acontecimientos históricos de su época y reflexión sobre ellos, su reflejo de la vida cotidiana y del ambiente cortesano lo hacen uno de los compositores más importantes de la historia de España. Enzina plantea temas sagrados, melancólicos, amorosos serios, épicos, jocosos, moralizantes, irónicos, picarescos, incluso obscenos (*compadre, debes saber/que la más buena mujer/rabia siempre por hoder*), evoca en sus romances la toma de Granada (*Que es de ti desconsolado/que es de ti rey de Granada/que es de tu tierra y tus moros/donde tienes tu morada*) o el desasosiego que produjo la muerte del príncipe heredero Don Juan, planteando un problema sucesorio y despertando los fantasmas de las pasadas guerras civiles (*Triste España sin ventura/todos te deben llorar...Pierdes príncipe tan alto/hijo de reyes sin par/Llora, llora, pues perdiste/ quien te había de ensalzar*).

Una muestra de la vitalidad del arte musical y de la altura intelectual que se había alcanzado en la España de fines del siglo XV es la cantidad de obras teóricas o teórico-prácticas publicadas en este período. Entre todos los tratadistas

destaca Bartolomé Ramos de Pareja, “el teórico español con mayor personalidad, el más innovador, influyente y polémico” (Martín Galán, 9: 40). Nacido en Baeza (Jaén) en torno a 1435-40 y fallecido en Roma después de 1491, se supone que fue catedrático de música de la Universidad de Salamanca entre 1460 y 1470, fecha en la que debió marchar a Italia. En 1482 publica en Bolonia *Musica Practica*, obra que desató una viva polémica con ilustres detractores como el catedrático de música de Milán, Franchino Gaffurio (*Practica Musice*, Milán 1496), y fervientes seguidores como su propio discípulo Giovanni Spataro (*Errori de Franchino Gafurio da Lodi*, Bolonia 1521). En España también tuvo eco esta polémica, estando entre sus seguidores Martínez de Bizcargui y entre sus detractores Juan de Espinosa (*Tratado de principios de música práctica y teórica...*, Toledo, 1520). Lo novedoso de su planteamiento, y por ello raíz de la polémica, reside en cuestionar dos conceptos teóricos que estaban en la época considerados prácticamente como dogmas. Por un lado Ramos ataca el sistema hexacordal de organización del material tonal establecido en el siglo XI por Guido d’Arezzo –del que llega a decir que era “mejor monje que músico”, afirmación casi herética para el músico de la época– y que fue la base del sistema musical occidental hasta el barroco tardío. Ramos explica el sistema tetracordal Griego transmitido por Boecio, mostrando su preferencia respecto del sistema hexacordal de Guido (cfr. Ramos, *Tratado primero*, capítulo tercero. [ed. Alpuerto, traducción de José Luis Moralejo, pp. 21-27]). Ramos propone además el solfeo absoluto de las siete notas de la octava, de manera que “se puede considerar a Ramos de Pareja como una personalidad temprana fundamental del sistema musical moderno” (Martín Galán, 9: 42). Por otro lado, Ramos modifica el sistema pitagórico de Boecio, a pesar de que asegura volver a los planteamientos de este teórico de los siglos V-VI que inspiró las bases del sistema occidental. El sistema musical que propone el tratadista andaluz resulta un compromiso entre el pitagórico y el justo, y se acercaría a la práctica musical de la época, pues según el testimonio de Spataro los músicos ya afinaban y entonaban en la práctica las terceras mayores puras, propias del sistema justo, en lugar de las terceras pitagóricas. En mi opinión el enfoque de Ramos representa una manifestación del más puro espíritu renacentista en dos aspectos: la recuperación de la antigüedad clásica, rechazando las interpretaciones medievales de la misma (recuperación y reinterpretación de Boecio) y reconocimiento de la realidad práctica, frente a la teoría especulativa y platónica medieval.

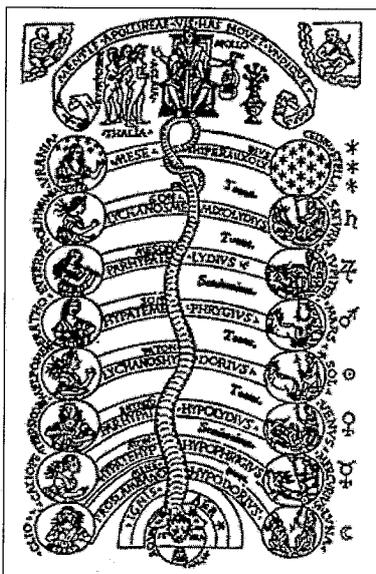
Otra figura importante es el extremeño Domingo Marcos Durán. Nacido en Alconétar hacia 1460, estudió en Salamanca, ciudad donde residió, y murió antes de 1529 en Santiago de Compostela, donde era maestro de capilla de la catedral desde 1526. Su tratado de canto llano *Ars cantus plani composita brevissimo compendio lux bella* (conocido corrientemente por las dos últimas palabras de su título completo) fue publicado en Sevilla en 1492, y dedicado al obispo de Coria Petro Ximenio Laurensis. Su popularidad e influencia fue tal que poco más tarde

editó en Sevilla en castellano el comento sobre *Lux Bella*. El tratado se reeditó numerosas ocasiones: en 1509 en Salamanca, en Sevilla en 1518, en Toledo en 1591 y en Salamanca en 1598. También publicó en Salamanca entre 1502 y 1506 el tratado *Súmula de Canto de Órgano, contrapunto, y composición vocal e instrumental práctica y especulativa*. Marcos Durán es más tradicional que Ramos en sus planteamientos, sujetándose al sistema hexacordal de Guido, aunque reconoce la existencia del sistema de octavas.

Otros tratados fueron publicados durante el reinado de Isabel la Católica, como el tratado anónimo *Ars cantus mensurabilis et immensurabilis* (Sevilla, 1480), *Ars Musicorum* de Guillermo de Podio (Valencia, 1495) y *Portus Musice* de Diego del Puerto (Salamanca, 1504). Por su importancia, dos tratadistas más

deben citarse pues pertenecen a este período a pesar de que sus obras vieran la luz poco después: Francisco Tovar (*Libro de Música Práctica*, Barcelona, 1510) y Gonzalo Martínez de Bizcargui (*Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano, con proporciones y modos*, Burgos, 1511). El tratado de Bizcargui debió editarse por primera vez antes de 1510, pues es citado por Tovar, y tuvo al menos diez reediciones a lo largo del siglo XVI.

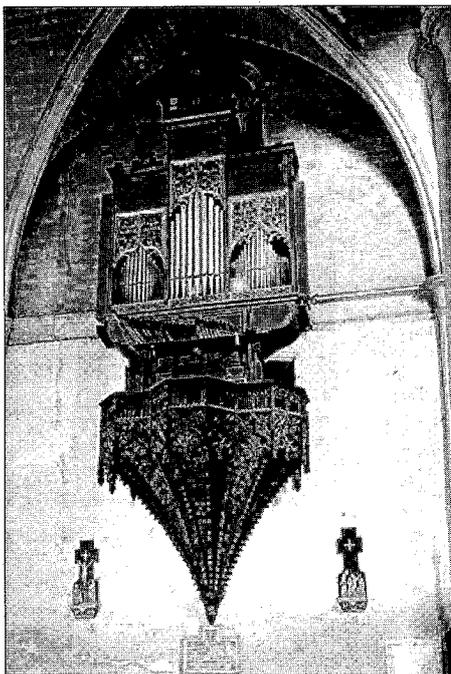
En cuanto a la música instrumental, no tenemos fuentes de este período, pero sabemos que también ésta tuvo su importancia. La reina Isabel contaba en su capilla con 3 organistas, 7 ministriles (tañedores de instrumentos de viento), trompetas y atabaleros. Tuvo también a su servicio a un tañedor de vihuela, el sevillano Alonso de Baena. Cierto es que no había obras específicas para instrumentos de viento porque los conjuntos instrumentales echaban mano del repertorio vocal, pero tendremos que esperar a mediados del siglo XVI para que se publiquen las primeras colecciones de música de vihuela y de órgano. Sin embargo, sí hay fuentes de música de órgano desde el siglo XIV en Inglaterra (Robertsbridge y Oxford), Francia (París) e Italia (Faenza), y de mediados del siglo XV en Alemania (libros de Stendal 1448, Nürnberg 1452, Buxheim fines s. XV), fuentes que recogen el arte del organista ciego Conrad Paumann (ca. 1410-1473), cuyos *Fundamentum Organisandi* son la primera muestra escrita de un arte de composición e improvisación sobre el instrumento. Los alemanes llevaban la delantera en este arte, publicándose el primer tratado sobre el instrumento y su música (Arnold Schlick, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*,



D. Marcos Durán. *Lux Bella*

1511) y la primera colección de obras (Arnold Schlick, *Tabulatur etlicher Lobgesang*, Mainz, 1512).

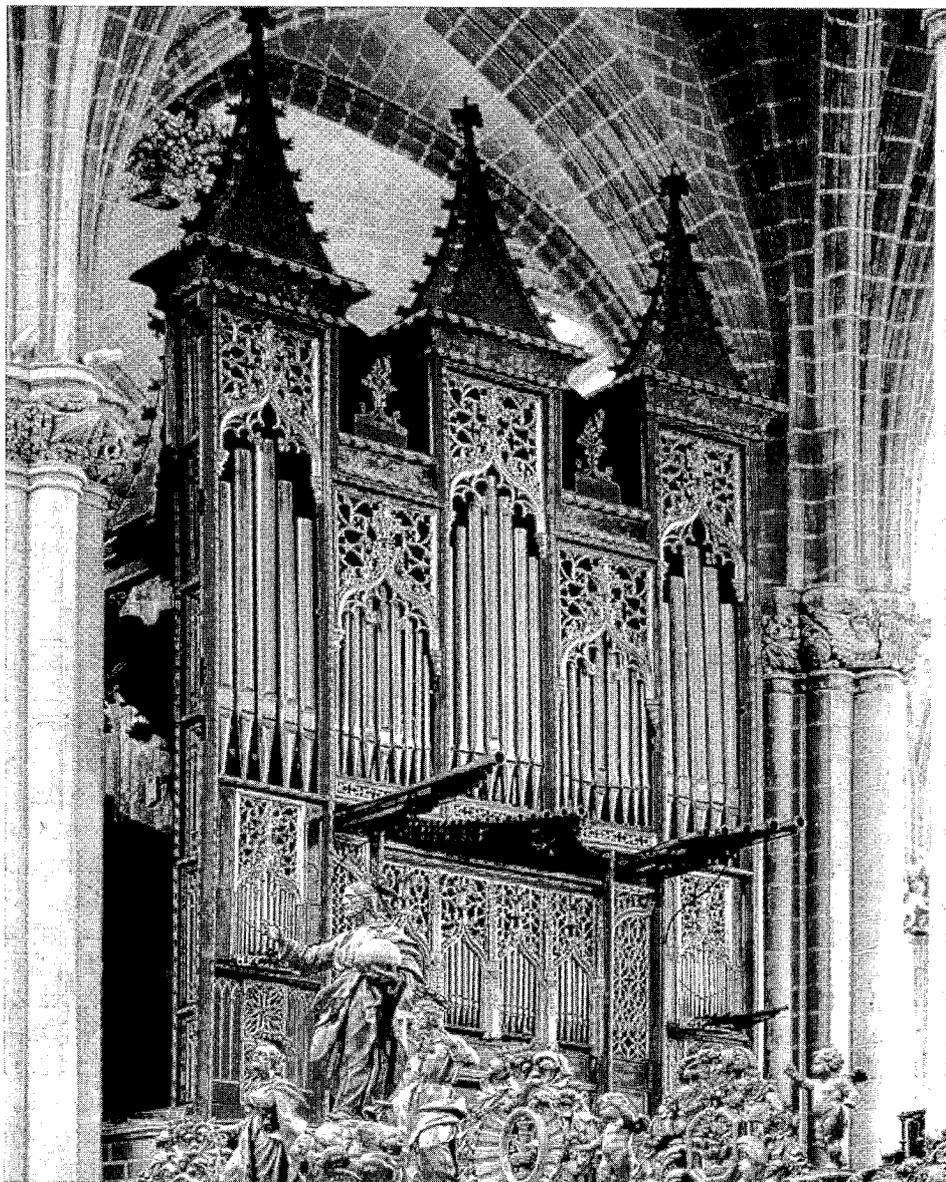
Pero el arte de tañer el órgano debía estar desarrollado en nuestro país, pues es especialmente destacable el desarrollo y perfección al que llega el instrumento en esta época. El órgano había estado presente en España desde tiempos tempranos, es citado ya por San Isidoro, y se tiene noticias de la construcción de un órgano ya en 888 en Tora (Cataluña). Del siglo XIII se tienen datos de pequeños órganos portátiles, presentes además con frecuencia en la iconografía. A principios del siglo XV se construían ya enormes instrumentos, como en la catedral de Toledo, donde en 1428 el órgano más pequeño tenía dos teclados y 8 fuelles (Biblioteca Nacional, manuscritos Barbieri 14042). El panorama peninsular está en este momento muy influido por los flamencos y alemanes en Aragón y por los franceses en Castilla. A finales del siglo XV se construye un tipo de instrumento



Órgano de la iglesia de San Pedro de los Francos (Calatayud), de fines del s. XV

grandioso, monumental, culminación de la evolución del órgano gótico, cuyas dimensiones igualan a las de los grandes instrumentos actuales, con varios teclados y pedalero (si bien en España era de sólo siete u ocho notas) y tubos de hasta 24 palmos (unos 5 metros). La estructura sonora de estos instrumentos era todavía la propia del gótico, en cada tecla sonaban simultáneamente varios tubos que proporcionaban un sonido formado por la mezcla de octavas y quintas de la nota fundamental, llamado "mixtura" o "lleno", y que es todavía en cierto modo —aunque divididos en diferentes registros— la base del concepto sonoro del órgano actual. Sólo unas pocas posibilidades tímbricas eran disponibles: se podía alternar entre el anteriormente descrito "lleno" o los "flautados" (notas fundamentales) solos, y también añadir a ambas combinaciones una "mixtura" adicional, generalmente unas flautas en octava o quincena del sonido fundamental. Los tubos eran todos similares en forma, de manera que para obtener timbres diferentes se alteraba el material del que estaban hechos. El siglo XVI supondría un avance importante sobre este tipo de instrumento, desglosándose el "lleno" en sus tubos individuales, e incorporándose nuevos tipos de tubos (tapados, nazardos, lengüetería). Se tienen datos de la construcción de grandes instrumentos

post-góticos especialmente en los reinos de la corona de Aragón (Tarragona 1482, Barcelona 1459, Lérida 1483, Zaragoza 1469, Valencia 1460), e incluso conservamos las impresionantes cajas –la obra interior fue modificada de forma total con el paso de los siglos– de algunos de ellos.



Órgano de la Seo de Zaragoza (1469)

En resumen, el reinado de los Reyes Católicos es un momento de gran trascendencia para la historia y la cultura española, que coincide con el momento central del renacimiento y del desarrollo del pensamiento humanista. En la música, al igual que en las demás parcelas de la cultura, España deja de ser periferia para participar plenamente de dicho movimiento. Se caracteriza el período por la gran importancia concedida a la música en el programa educacional renacentista, por la decidida apuesta por proteger el arte musical, por la fecundidad de creación y por el establecimiento de una expresión propia española. El centro de la creación musical lo constituye la polifonía vocal religiosa y profana, cuyos principales representantes son los compositores Anchieta, Peñalosa, Escobar, Pérez de Alba y Juan del Enzina. La teoría musical alcanza gran altura e incluso proyección internacional destacando los tratadistas Ramos de Pareja y Marcos Durán. En lo instrumental es de destacar la culminación del desarrollo del órgano gótico, de cuyos monumentales instrumentos conservamos todavía importantes vestigios.

Se señalaba al principio del artículo que es más conocida la música del XVI que la de finales del XV: los polifonistas como Victoria, Morales, Guerrero, Vázquez, los organistas Cabezón y Palero, los vihuelistas, Mudarra, Milán, Valderrábano, Pisador, Daza, Fuenllana, Narváez, los tratadistas Salinas, Ortiz, Montanos, Bermudo y Santa María... Ahora estamos en condiciones de comprender que esta gran eclosión musical del siglo XVI tiene su raíz en la apuesta de futuro que se dio en el reinado de Isabel la Católica por el arte musical, así como en la voluntad y necesidad que tuvieron los compositores de realizar dicho arte a través de una identidad propiamente española. En mi opinión, se puede asumir la afirmación de Samuel Rubio en el sentido de que "estos planteamientos y premisas tendrán en el período siguiente la respuesta más brillante que haya conocido jamás el arte musical español, respuesta personificada en una casi legión de eximios compositores entre los que se alzarán con figura de gigante Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria y Antonio de Cabezón" (Rubio, 1984: 132). La característica esencial de la música española durante el reinado de los Reyes Católicos se puede por tanto resumir en que "en su capilla, en torno a ella y a su época, ocurren una serie de acontecimientos musicales que preparan, con la intervención activa de una serie de compositores, cuyas obras han llegado hasta nosotros, el advenimiento de lo que va a ser para España el período de mayor fecundidad musical creadora que ha conocido a lo largo de toda su historia, es decir, el llamado siglo de oro" (Rubio, 1984: 114).

BIBLIOGRAFÍA

- Becker, D. (1999): "Cancionero. II.", *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Emilio Casares), 3: 29-40. Sociedad General de Autores. Madrid.
- Comellas, J. L. (1973): *Historia de España moderna y contemporánea*. Editorial Rialp. Madrid.
- Eggebrecht, H. H. (1996): *Musik im Abendland*. Piper. München.
- Gómez Pintor, M. A. (1999): "Urreda", *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Emilio Casares), 10: 591. Sociedad General de Autores. Madrid.
- Fernández de Oviedo, G. (1870): *Libro de la cámara real del príncipe don Juan* (1535). Sociedad de Bibliófilos Españoles. Madrid.
- Hüschen, H. (1980): "Johannes Tinctoris", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley Sadie), 18: 837-840. Londres.
- Jeppesen, K. (1931): *Kontrapunkt*. Wilhelm Hansen. Copenhagen. Edición americana 1992: *Counterpoint*. Dover. New York.
- Knighton, T. (1999): "Baena, Lope de", *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Emilio Casares), 2: 38. Sociedad General de Autores. Madrid.
- Knighton, T. (1999): "Isabel I de Castilla [la Católica]", *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Emilio Casares), 6: 488-490. Sociedad General de Autores. Madrid.
- Lockwood, L. (1980): "Renaissance", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley Sadie), 15: 736-741. Londres.
- Martín Galán, J. (1999): "Marcos Durán, Domingo", *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Emilio Casares), 7: 157-159. Sociedad General de Autores. Madrid.
- Martín Galán, J. (1999): "Ramos de Pareja, Bartolomé", *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Emilio Casares), 9: 40-42. Sociedad General de Autores. Madrid.
- Ramos De Pareja, B. (1482): *Musica Practica*. Bolonia. Edición en castellano 1990. Alpuerto. Madrid.
- Reese, G. (1954): *Music in the Renaissance*. New York. Edición española 1988: *La música en el renacimiento*. Alianza Editorial. Madrid.
- Robledo, L. (1999): "Capilla Real", *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Emilio Casares), 3: 119-132. Sociedad General de Autores. Madrid.
- Rubio, S. (1983): *Historia de la música española. 2. Desde el "ars nova" hasta 1600*. Alianza Editorial. Madrid.
- Salazar, A. (1944): *La música en la sociedad europea*. México. Edición española 1983. Alianza Música. Madrid.
- Salazar, A. (1953): *La música de España. Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*. Editorial Espasa-Calpe. Madrid.