

[Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004]

*John Griffiths*

*Javier Suárez-Pajares (editores)*

## Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II

Estudios sobre la música en España, sus  
instituciones y sus territorios en la segunda mitad  
del siglo XVI.

## INDICE

---

INTRODUCCIÓN	X
<b>I. EN TORNO A FELIPE II Y LA MÚSICA</b>	<b>X</b>
1. LA MÚSICA EN LA CORTE DE FELIPE II Luis Robledo	X
2. FELIPE II Y LA MÚSICA EN EL ESCORIAL Michael Noone	X
3. LOS LIBROS DE MÚSICA DE FELIPE II: LA FORMACIÓN DE UNA COLECCIÓN REAL Tess Knighton	X
4. EL “VICIO TEMPLADO” DE FELIPE EL PIADOSO. MÚSICA Y EDUCACIÓN PARA FELIPE III María Sanhuesa Fonseca	X
5. APUNTES SOBRE MÚSICA NAVAL Y NÁUTICA Pepe Rey	X
<b>II. CATEDRALES Y CLAUSTROS</b>	<b>X</b>
6. DINERO Y HONOR: ASPECTOS DEL MAGISTERIO DE CAPILLA EN LA ESPAÑA DE FRANCISCO GUERRERO Javier Suárez-Pajares	X
7. MINISTRILES Y EXTRAVAGANTES EN LA CELEBRACIÓN RELIGIOSA Juan Ruiz Jiménez	X
8. MÚSICA Y MÚSICOS TOLEDANOS: GRUPOS E INDIVIDUOS FUERA DE LA CATEDRAL François Reynaud	X
9. EL CANTO LLANO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI. DE OLVIDOS Y PROTAGONISMOS Juan Carlos Asensio Palacios	X
10. SONIDOS EN EL SILENCIO: MONJAS Y MÚSICAS EN LA ESPAÑA DE 1550 A 1650 Soterraña Aguirre Rincón	X

<b>III. PARA TECLA Y VIHUELA</b>	X
11. ÓRGANOS EN LA ESPAÑA DE FELIPE II: ELEMENTOS DE PROCEDENCIA FORÁNEA EN LA ORGANERÍA AUTÓCTONA Andrés Cea Galán	X
12. PROCESOS COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURA MUSICAL: TEORÍA Y PRÁCTICA EN ANTONIO DE CABEZÓN Y TOMÁS DE SANTA MARÍA Miguel A. Roig-Francolí	X
13. LA VIHUELA EN LA ÉPOCA DE FELIPE II John Griffiths	X
<b>IV. LA PROYECCIÓN INTERNACIONAL</b>	X
14. RELACIONES MUSICALES ENTRE ESPAÑA Y PORTUGAL Owen Rees	X
15. LA MÚSICA EN NÁPOLES EN EL TIEMPO DE FELIPE II Dinko Fabris	X
16. LA AMÉRICA ESPAÑOLA: PROYECTO Y RESISTENCIA Leonardo Waisman	X
INDICE ONOMÁSTICO	X

La confluencia en los últimos años de una serie de centenarios regios –cuarto de la muerte de Felipe II (1527-1598), cuarto del nacimiento de Carlos V (1500-1558) y quinto de la muerte de Isabel la Católica (1451-1504)– ha servido en gran medida para articular la política cultural a gran escala del país. En consecuencia, algunos recursos han derivado al área musical y los estudios de la música española e hispanoamericana del Renacimiento se han visto sustancialmente implementados.

Este año, los estudios musicales asociados a la efeméride de la Reina Católica han comenzado con ímpetu, según se ha podido ver en el Simposium Internacional *La música en tiempos de Isabel la Católica. Teoría y praxis* organizado por la Junta de Castilla y León y la Fundación Siglo para las Artes en el Palacio de Mansilla de Segovia. De la misma manera, las aportaciones derivadas de la efeméride de Carlos V, resultaron en la publicación de un volumen editado por Juan José Carreras y Bernardo J. García, *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual en la Europa moderna* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001), traducido recientemente al inglés.

Por lo que respecta a la efeméride de Felipe II, ésta dio lugar a importantes estudios que se han ido concretando después en publicaciones como el libro editado por Luis Robledo, Tess Knighton, Cristina Bordas y Juan José Carreras, *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II* (Madrid: Alpuerto, 2000) y el que ahora presentamos aquí, publicado por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales en edición de John Griffiths y Javier Suárez-Pajares, *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España y sus territorios en la segunda mitad del s. XVI*.

El origen de este libro está en los X Cursos de Verano de la Universidad Complutense donde, bajo la dirección de John Griffiths y secretaría de Javier Suárez-Pajares, se impartió el curso “El mundo musical de Felipe II. Corte, capilla y ciudad”, en el verano de las conmemoraciones filipinas y en el marco incomparable de San Lorenzo del Escorial. Pero *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II* es más que las actas de aquel curso. Con posterioridad a su celebración, se encargaron nuevas colaboraciones y se diseñó una narración distinta y más ambiciosa que finalmente ha dado lugar a un libro que toma la figura imperial de Felipe II como excusa para presentar un conjunto de estudios que abarca, de la manera más comprensiva posible, la diversidad de la música española de la segunda mitad del s. XVI. Coordinadamente, un grupo de quince especialistas explora repertorios, géneros, autores, instituciones, prácticas, políticas y las más variadas manifestaciones de la cultura musical en la época y en los ámbitos de influencia del Rey Prudente. Sus trabajos ofrecen perspectivas nuevas, muestran de manera muy competente la inserción de la música en las sociedades renacentistas, aportan ideas y análisis renovados y, en definitiva, complementan los estudios clásicos contribuyendo notablemente a ensanchar los límites de la visión tradicional de la música española del Renacimiento.

Lo que llamamos historia, bien sea de la música o de cualquier otra cosa, no es más que un intento de reconstruir el pasado en nuestra conciencia —el pasado como era, o como pensamos que era—. En el proceso, el buen historiador dirige su búsqueda hacia la reconstrucción de la realidad de la época o del tema que investiga, buscando lo que cree ser la verdad del objeto que investiga, apoyándose en metodologías sancionadas por generaciones de historiadores y utilizando herramientas establecidas para garantizar la fiabilidad de su labor. No obstante y debido en gran parte a lo que nos enseña la experiencia, muchos de los investigadores que participamos en rescatar aspectos de la vida humana de tiempos lejanos nos damos cuenta de la imposibilidad de nuestra tarea.

Hay que resaltar entre las actividades de los historiadores la reconstrucción de cuadros complejos a base de datos independientes y aislados, y la búsqueda de sus interconexiones. De esta manera se podría describir la historia como un rompecabezas que se intenta armar a base de los pedazos fragmentarios que el pasado ha dejado en su camino. La tarea es ensamblarlos de forma coherente para explicar los eventos, fenómenos, artefactos, comportamientos u otros aspectos de épocas anteriores al presente, aunque la procedencia de los fragmentos sea muy diversa, su relación difícil de establecer, o su autenticidad difícil de verificar. Hay un sinfín de problemas antes de empezar a interpretar lo establecido, sobresaliendo entre ellos, la decisión acerca de si el material recuperado es suficiente para intentar una reconstrucción válida o llegar a conclusiones verosímiles.

Respecto a la música renacentista, nuestra comprensión de su historia se basa en una compleja amalgama de fragmentos e imágenes reunidos desde múltiples fuentes y estímulos. Sobre todo, son las partituras que nos ha legado el tiempo, entendidas e interpretadas en conjunto con una diversidad de documentación escrita, representaciones gráficas y plásticas, instrumentos musicales, y otros vestigios. Frecuentemente somos conscientes de la escasez de fuentes, el azar de su conservación o la casualidad con que las encontramos, hasta obligarnos cuestionar si la imagen del pasado que hemos creado corresponde con la realidad de su tiempo. En la sociedad contemporánea además, nuestro contacto con el pasado musical, especialmente de tiempos y lugares más allá del recuerdo —incluido el periodo que engloba el presente libro— se construye no solamente a base de materiales históricos tradicionales ya que hoy en día también tenemos la posibilidad de escuchar música de la época en vivo o en grabaciones de músicos consagrados a la interpretación histórica. Estos estímulos directos apelan tanto al intelecto como a los sentidos. Los sentidos se nutren del sonido mientras el intelecto busca explicaciones racionales y coherentes que le permitan ordenar eventos aislados en relaciones significativas. La mente prospera y se satisface encontrando patrones, tendencias, o rasgos comunes entre materia de otro modo inconexa.

Aceptando, pues, la historia de la música como una actividad intelectual que recauda los relictos del pasado con el propósito de reconstituirlas con coherencia y lograr comprender realidades desaparecidas, también tenemos que reconocer que el proceso es imperfecto por definición ya que, a pesar de los intentos más nobles de conseguir objetividad e integridad en todas las dimensiones, estos objetivos siempre quedan fuera de nuestro alcance. Uno de los factores principales que inhibe nuestros intentos es simplemente lo que nos limita la documentación escrita. La música que sobrevive del s. XVI, conservada en notación escrita, es solamente una pequeña parte de la música que se practicaba y escuchaba en la época. No es más que una recopilación de aquellas piezas que por diversas razones llegaron a ser concebidas, copiadas o impresas en su momento en papel o pergamino. Está fuera de nuestras posibilidades acceder a la cantidad de música de la época que no sobrevive por haberse perdido o simplemente de haber sido transmitida de forma oral, bien sean las canciones de labradores rurales, canciones de cuna, la música tañida y cantada en los teatros y procesiones urbanas, las improvisaciones de instrumentistas virtuosos, o la polifonía espontáneamente creada por las capillas

catedralicias. La inmensa mayoría de la música tradicional y popular de las ciudades, pueblos y campos del s. XVI se ha esfumado y es irrecuperable, hecho que relega aun las historias más completas de la música renacentista a ser necesariamente incompletas.

Hemos querido iniciar nuestro libro resaltando lo efímero que es el proceso de escribir la historia para destacar algunos de los aspectos menos convencionales de su contenido y, como consecuencia, su función complementaria a las historias ya existentes de la música española renacentista. Lo que pretende el presente libro es despertar inquietudes respecto a facetas menos accesibles, menos frecuentadas y menos conocidas de la música española de la época. Por eso, y a pesar del peso de Felipe II en la conciencia moderna de España en el s. XVI, este libro adopta a Felipe II en el sentido más emblemático para definir una época: el periodo que abarca los cuarenta y dos años que permaneció en el trono desde 1556 hasta 1598, un tiempo que efectivamente podemos ampliar y llamar la segunda mitad del s. XVI. Aunque no se niega su influencia directa e indirecta en la música de la época, este libro no trata principalmente de Felipe II, sino que adopta su imagen para ofrecer en un solo tomo diversas perspectivas de la música española por lo ancho y largo de sus reinos y de su reinado. Aparte de la música perteneciente directamente a la corte y capilla del monarca, igualmente se trata de una amplia gama de la música y la vida musical que tuvo lugar durante el periodo de su reinado, o cuando ha sido necesario, más allá que los límites cronológicos artificialmente impuestos por su ascenso al trono y su muerte. Tanto para complementar los estudios ya existentes como para ampliar los horizontes musicológicos, este libro pretende ofrecer una visión más profunda y diversificada de la vida musical durante la segunda mitad del s. XVI. Esta tendencia no es novedosa en sí, sino que corresponde al desarrollo y a los cambios en la erudición musicológica internacional. En muchos aspectos, estos estudios son la continuación natural de una tradición historiográfica, pero al mismo tiempo responden a las inquietudes del ambiente intelectual del mundo actual.

Igual que los monumentos arquitectónicos que abundan por toda España como recuerdos imponentes de gentes y modas lejanas, tampoco faltan monumentos en el paisaje de la música española. Menos perdurables que los edificios pero respondiendo a las mismas tendencias, las obras musicales renacentistas abandonadas y sustituidas por otras nuevas conforme con nuevas modas y condiciones han requerido su propia rehabilitación. Su reedificación en un paisaje sonoro efímero e invisible ha sido el empeño de musicólogos durante los últimos cien años o más. El fruto de su labor son las notables ediciones, sobre todo pero no exclusivamente, de polifonía eclesiástica en conjunto con abundantes estudios sobre los autores, el repertorio, y el mecenazgo de las grandes instituciones de la época, la iglesia y la corte. Nos han iluminado enormemente respecto a la música en las catedrales españolas y nos han informado acerca de la vida musical en los palacios reales, sus cámaras y capillas, así como del uso de la música en contextos ceremoniales. Esta historia de la música renacentista española ha sido, entonces, primordialmente una historia de la música en las grandes instituciones que, por su naturaleza de ser las principales sedes de mecenazgo y empleo tanto como centros dotados con sus propios mecanismos para la documentación y conservación de su actividad, son los depositarios principales de abundantes cantidades de música y documentación relacionada. Aunque los investigadores durante el pasado siglo han podido acceder con bastante facilidad al patrimonio que se conserva, no obstante, todavía estamos lejos de conocerlo en su totalidad. Igualmente, la copiosa documentación que ilumina el entorno de la creación y práctica musical de la época dentro de estas instituciones tampoco ha sido catalogado y asimilado en el más amplio panorama histórico musical. Pero se ha revelado lo suficiente para no dudar de la alta calidad de la música de la época y el vigor de la actividad musical dentro de estas grandes instituciones, tanto creativa como interpretativa. Conocemos las obras de las numerosas figuras que forman el largo elenco de polifonistas y maestros de capilla destacados por su producción musical dentro de las instituciones religiosas, entre ellos el triunvirato más renombrado de Morales, Guerrero, y Victoria. A pesar de todavía muchas lagunas, también conocemos una buena parte de los ritos y ceremonias estatales y religiosas en que figuraba la música y el contexto general en que su obra fue creada, y en algunos casos, hasta el objeto preciso para el que se concibió.

Aunque conozcamos los planos de los palacios y las cámaras y habitaciones conectadas por cada pasillo, no es siempre fácil saber quiénes los pisaban, la naturaleza de todas las experiencias vividas en ellos, todo lo que engloba la vida cotidiana palaciega. Igualmente, aparte de las ceremonias en que participa la música y cuyos rituales codificados han sido conservados, en numerosas ocasiones por escrito, hay muchísimas lagunas en nuestro conocimiento de la vida musical dentro de las grandes

instituciones. No podemos más que adivinar lo que escucharía Felipe II mientras descansaba en El Escorial, qué tocaban los clérigos en sus vihuelas y monacordios en sus horas de ocio, y aun menos lo que escuchaban ilustres individuos en sus casas familiares. Es aquí donde el pluralismo y mayor diversidad de la musicología contemporánea tiene la capacidad de agrandar los horizontes. En la actualidad, no solo se siente menos la necesidad de reivindicar el estatus de las grandes instituciones, la investigación musicológica se ha diversificado por su absorción de muchas otras dimensiones de las humanidades y ha adoptado nuevas direcciones conforme a las inquietudes contemporáneas. Las ciencias sociales han impactado profundamente sobre el pensamiento musicológico y disciplinas como la sociología han contribuido de manera significativa a la evolución de nuevas direcciones de investigación junto a los avances en las disciplinas históricas, la historia del arte, la lingüística y otras. En grado mayor o menor, estas tendencias están reflejadas aquí aplicadas a la música de España y sus territorios durante la segunda mitad del s. XVI. Abren una ventanilla hacia este mundo, acercándonos más a la multiplicidad de la actividad musical que representa el paisaje sonoro de la época, aun reconociendo la ausencia de las músicas improvisadas o de transmisión oral que han desaparecido para siempre. Dadas estas limitaciones, lo que se presenta en los distintos capítulos del presente libro son estudios que abarcan varias dimensiones de la vida musical durante la segunda mitad del S. XVI: música conectada a la órbita real, música eclesiástica dentro y fuera de las catedrales, la música en la vida urbana, y la música en otras partes del vasto imperio gobernado por Felipe II, bien sea de creación local o importada. Visto de otra manera, los estudios que comprenden el presente libro pueden ser divididos en dos grupos: los que fundamentalmente presentan el fruto de nuevas investigaciones y de nuevas áreas, y los que contemplan territorios conocidos desde perspectivas nuevas.

A pesar de no figurar en las historias generales de la música con la misma prominencia que la de otras naciones, la música renacentista española está netamente ligada a las corrientes principales europeas y posiblemente debe figurar con más relieve en ellas. Compositores como Morales y Victoria fueron muy reconocidos en el extranjero, sobre todo en Italia donde ejercieron durante muchos años, y muchos músicos extranjeros visitaron España o consiguieron trabajo dentro del país, sobre todo en la capilla real. A través de ellos, tanto como mediante los viajes de españoles al extranjero y la importación de libros de distintas partes de Europa, se conocía mucha música procedente de los Países Bajos, Francia, e Italia dentro de las fronteras nacionales. Este internacionalismo supone que no se puede contemplar la música española fuera de su contexto europeo. Sobre todo, la sucesión al trono español de la dinastía de los Hapsburgos en 1516 fue un momento decisivo en la trayectoria de la música española porque institucionalizó en España el liderazgo artístico de compositores francoflamencos igual que en otros países de Europa. Las huellas de Josquin y sus contemporáneos están muy presentes en la música española de la primera mitad del siglo, y establecieron los parámetros fundamentales de la polifonía de la época de Felipe II. Al mismo tiempo existía una tradición autóctona de música polifónica, más evidente en la música profana durante la época de Felipe II aunque también más templada por las influencias foráneas que en la época del Cancionero de Palacio y otras fuentes similares recopiladas alrededor de 1500.

La escritura musical es producto de la necesidad. Repertorios que son demasiado extensos –por ejemplo, el canto gregoriano– y obras demasiado complejas para retener en la memoria son los que, en un primer momento dan lugar a la escritura. Con el tiempo, las funciones de la escritura musical se multiplicaron, bien sea para comunicar las nuevas y complejas creaciones de los compositores a sus intérpretes, para transmitir obras o repertorios a lugares lejanas, o para conservar obras para un uso posterior. Podemos lograr iluminar nuestra comprensión del legado histórico musical renacentista –tanto su ausencia en el caso de tradiciones orales perdidas como de los repertorios conservados– si los interpretamos dentro de este marco. En las grandes instituciones, eran los usos ceremoniales y rituales de la música dentro de una vida altamente codificada y, en el caso de la iglesia organizada en ciclos anuales, los que inicialmente dieron lugar a la conservación de música por escrito en cumplimiento de una función esencialmente práctica. Estos repertorios codificados, frecuentemente hermosamente copiados e iluminados, también contribuían a la autoafirmación de las propias instituciones, bien sea de la omnipresencia de Dios o la proyección de magnificencia y de poder político. Los libros impresos, especialmente los pocos editados en formatos grandes al estilo de los manuscritos de facistol, tienen las mismas pretensiones, mientras los más pequeños –la norma de la época– eran principalmente

concebidos para la transmisión de su contenido. Lo mismo es el caso de los libros de música instrumental editados en España principalmente destinados a un amplio mercado burgués.

Las monarquías renacentistas eran sociedades altamente estratificadas que mantenían las estructuras sociales desarrolladas en la Edad Media, pero dentro de una nueva situación demográfica y social que se produjo como resultado del crecimiento urbano, y de la independencia monetaria de la burguesía que resultó de la expansión del comercio y las profesiones. La transmisión y popularización de muchos gustos, incluso la música culta, responde a un proceso de emulación progresiva que irradiaba desde el ápice de la pirámide social: la corte real. Las modas y gustos del monarca y la realeza eran emuladas por la nobleza, a su vez por la burguesía y así, progresivamente, hasta el punto que los diversos factores socio-económicos lo permitían. Del mismo modo, en el estamento eclesiástico las catedrales eran el modelo y la inspiración para muchas de las prácticas en colegiatas, monasterios, conventos y parroquias siempre y cuando su situación económica lo permitiese. La extensión de esta emulación, la reciprocidad de intercambio, la capacidad de las capas inferiores de ejercer una influencia sobre las superiores son factores importantes en el desarrollo de la visión que creamos y queremos ofrecer de la vida musical de la época.

Trazar los intercambios de gustos musicales entre los distintos sectores de la sociedad y la influencia respectiva de uno sobre el otro es uno de los aspectos más difíciles de la investigación histórica de la música, en parte debido a la naturaleza y escasez del material que se conserva. Es especialmente relevante en nuestros intentos de perfilar la música profana en España durante el s. XVI, o la vida musical de la sociedad civil urbana. Aun más notable es la escasez de información referente a la música en la vida de la nobleza española. Se conoce relativamente poca música que pueda informarnos de los gustos y las costumbres musicales de las casas nobles. Se conoce muy pocas colecciones musicales, y los documentos secundarios encontrados hasta ahora indican una gran variedad de casa en casa, desde aquéllas en que la ausencia de referencias musicales es notable, hasta otras que poseían sus propias capillas musicales y abundantes colecciones de instrumentos y partituras. Esta sería laguna difícil de entender el proceso de emulación y filtración progresiva de la cultura musical por las diversas capas hasta las clases urbanas. En todo este proceso el advenimiento de la imprenta jugó un papel importante, permitiendo a sectores de la sociedad previamente excluidos el disfrute de la alta cultura musical del mundo cortesano. En las ciudades se vendía polifonía y tablaturas locales e importadas que permitían una nueva vía de transmisión de la cultura, directamente desde sus productores a consumidores de cualquier capa social que tuvieran los suficientes medios económicos y la educación suficiente para disfrutar de ello. Versiones instrumentales de polifonía vocal, en arreglos para tecla o vihuela, formaban una parte importante de la transmisión urbana de la música culta.

Si consideramos la transmisión musical por la pirámide social en el sentido opuesto, desde la base hacia arriba, nos hacemos más conscientes de las dimensiones de la vida musical que han desaparecido de la vista. Por ejemplo, como ha destacado recientemente Louis Jambou, desconocemos en su gran mayoría la forma en que se practicaba la música eclesiástica en áreas rurales<sup>1</sup>. Aunque podemos suponer que las iglesias rurales no poseían los medios para permitir la interpretación de polifonía sofisticada, tampoco entendemos lo que eran los conocimientos musicales del clero rural o el uso del canto gregoriano en la celebración del culto. Igualmente ignoramos las canciones utilizadas por el pueblo para acompañar su faena en los campos o en sus casas, ni los demás usos domésticos bien sean las canciones de cuna o los romances populares. La misma situación se encuentra en cuanto a la música de los artesanos en las ciudades y los pueblos. No obstante, toda esta música formaba parte del paisaje sonoro de la época y no puede ser ignorada en el intento de llegar a un amplio conocimiento de la cultura musical de la época. No puede dejarse de tener en consideración simplemente por pertenecer a una tradición oral ahora en su inmensa mayoría desaparecida, aparte de los pocos fragmentos que se encuentran incrustados en la polifonía cortesano-popular, o citados en fuentes literarias, crónicas de viajeros u obras teatrales. La utilización de melodías u otros elementos de la música popular era una de las técnicas empleadas por autores cultos para crear música que reflejaba la vida popular en el ambiente cortesano, lo que también satisfacía al deseo de proyectar una identidad nacionalista a través de la expresión musical. El estudio de Pepe Rey en las páginas del presente volumen es un intento modélico

---

<sup>1</sup> Louis Jambou: "Los músicos de tecla en tiempos de Felipe II: viaje entre lo aldeano y lo cortesano", *Revista de Musicología*, 21 (1998), pp. 453-76.



de descifrar, a partir del repertorio conservado de polifonía profana, algunos elementos de los cantos de los marineros de la época.

Aunque no podemos esperar recuperar más de que un lejano aroma de esta cultura musical desvanecida, otra consideración que justifica su contemplación es precisamente que formaba parte del ambiente sonoro de los compositores de la música que se conserva, sobre todo en la polifonía profana y la música instrumental. Formaba parte del fondo musical desde el cual los autores desarrollaban su lenguaje y su material musical. No se puede decir con precisión hasta qué punto pero seguramente supone un nivel de interacción y fluidez entre distintos estratos del tejido social y resulta en la apropiación de elementos musicales procedentes de otros sectores. Aunque la música eclesiástica fuera la más resistente, la iglesia con sus tradiciones fortificadas no estaba totalmente aislada del mundo real a pesar de la relegación de elementos populares que aparentemente se restringía a actividades específicas y generalmente paralitúrgicas. Más visible es su presencia en la polifonía profana desde las últimas décadas del s. XV en adelante, en la obra de compositores como Juan del Encina, Mateo Flecha y Juan Vázquez. Las mismas influencias populares también reaparecen en los cancioneros manuscritos a finales del s. XVI como el de *Cancionero de la Sablonara*, o los *Romances y letras a tres bozes* de la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>2</sup>, estrechamente relacionados con los cancioneros para guitarra y canto de la primera mitad del XVII<sup>3</sup>.

El presente libro intenta ofrecer respuestas a algunas de las incógnitas que hemos perfilado en los párrafos anteriores. Está dividido en cuatro secciones que tratan respectivamente de la música en las esferas cortesanas y eclesiásticas, de los instrumentos solistas que hasta cierto punto reflejan una dimensión de la música en el espacio urbano, y la música española fuera de España, en diversas partes del imperio de Felipe II. En la primera sección el estudio de Luis Robledo ofrece una visión de la compleja organización administrativa de la corte y de las prácticas musicales de los músicos de los varios departamentos de la servidumbre del monarca. Complementando este estudio, Michael Noone se centra en la música en El Escorial, analizando la influencia de Felipe II en la política musical del monasterio, sus prácticas musicales singulares, y el papel del rey como mecenas musical. El capítulo de Tess Knighton examina con detalle la biblioteca musical de Felipe II mostrando sobre todo la amplitud de sus gustos musicales por ser el heredero de una tradición cortesana borgoñona tanto como un príncipe de su propio tiempo. Con el capítulo de María Sanhuesa entramos más en la intimidad de la vida cortesana, con su análisis de la educación musical que el Rey Prudente ordenó para su heredero, en la que se nota la importancia de la música y la danza en la educación principesca según las clásicas líneas humanistas, pero también conforme con los códigos sociales de la realeza. Por su parte, Pepe Rey se interna en el escurridizo mundo sonoro de los barcos en toda su amplitud, rastreando con particular interés los vestigios de las músicas propias de los marinos de los siglos XVI y XVII.

Los dos primeros de los estudios dedicados a la música en las catedrales nos presentan aspectos complementarios que contribuyen a entender la vida y actividad musical de estas instituciones de una forma más dilatada. Javier Suárez-Pajares se centra en los aspectos económicos y honoríficos que formaban parte de la existencia más cotidiana de los maestros de capilla del tiempo de Felipe II, así como de los mecanismos de financiación que permitían a las catedrales disponer de música y músicos y competir por los mejores efectivos del mercado para nutrir sus capillas. Juan Ruiz Jiménez realiza un estudio del colectivo formado por los ministriles, analiza su progresiva incorporación en las capillas catedralicias españolas, sus funciones en las celebraciones litúrgicas, para llegar a la discusión acerca de práctica instrumental, su repertorio y las fuentes musicales conservadas. A continuación, François Reynaud dedica su estudio a las conexiones profesionales de la capilla musical de la catedral de Toledana con su entorno urbano. La aportación de Juan Carlos Asensio, con su estudio sobre el uso del canto llano en la época, tanto en el ámbito catedralicio como en el monacal, nos ayuda a adquirir una visión equilibrada de la música religiosa que habitualmente se concentra demasiado en los avances de la

<sup>2</sup> Véase Judith Etzion: *El Cancionero de la Sablonara: A Critical Edition*, Londres: Tamesis Books, 1996; Miguel Querol: *Romances y letras a tres voces (Siglo XVII)*, Monumentos de la música española 18, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Musicológicas, 1956.

<sup>3</sup> Por ejemplo, Luis de Briceño: *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, París: Ballard, 1626, y numerosas otras fuentes manuscritas.

polifonía vocal y en las obras maestras del repertorio polifónico. Por otra parte, el estudio de Soterraña Aguirre nos abre las puertas de los conventos femeninos y las prácticas musicales de sus monjas, un tema hasta ahora poco estudiado.

En el capítulo que comienza la tercera sección del libro, que se dedica a la música instrumental, Andrés Cea brinda un estudio que analiza las características del órgano español y especialmente la contribución de organeros extranjeros a la creación de lo que se considera un instrumento de características específicamente nacionales. Los dos estudios subsiguientes sobre la música para vihuela e instrumentos de tecla en la época de Felipe II desarrollan con mayor énfasis aspectos de análisis musical, y las conclusiones de Miguel Roig Francolí concuerdan en gran medida con las mías sobre el alto nivel arquitectónico y estructural en la concepción del género abstracto más cultivado, el de la fantasía y tiento.

La última sección del libro introduce la dimensión imperial de Felipe II y trata de la música en tres de las regiones bajo su dominio: Portugal, Nápoles y América. La lectura del estudio de Owen Rees pone de manifiesto las fluidas relaciones y el constante intercambio musical entre Portugal y España tanto antes como después de la proclamación de Felipe II como Rey de Portugal en 1581, y la necesidad de explorar estas relaciones en profundidad si realmente queremos conseguir una verdadera imagen de la cultura musical de ambos países. De forma parecida, el retrato de Nápoles que ofrece Dinko Fabris muestra la enorme energía musical de la ciudad y la interacción y el intercambio entre músicos italianos y españoles a pesar de la resistencia de los napolitanos al gobierno virreinal. En el caso americano, las circunstancias de la colonización son bien diferentes al dominio de un país europeo por otro. Cubriendo el vasto territorio americano colonizado durante el tiempo del Rey Prudente, Leonardo Waisman presenta ambos lados de la historia musical, intentando ofrecer un juicio equilibrado de los logros de la nación española en implantar su cultura en las colonias, pero también teniendo en cuenta las tradiciones indígenas y su respuesta no siempre entusiasta a la colonización musical.

Este libro es el resultado de un proyecto que nació con el curso “El mundo musical de Felipe II – Corte, capilla y ciudad” celebrado dentro de los X Cursos de Verano de la Universidad Complutense en El Escorial en 1998. Algunos de los capítulos presentados aquí corresponden a las ponencias leídas en esa ocasión, aunque algunos de los mismos ponentes optaron por ofrecer aportaciones nuevas para esta publicación. Para aumentar el calado y utilidad del libro también invitamos a otros especialistas que no participaron en el curso original a escribir nuevos capítulos que ahora forman casi la mitad del libro. Agradecemos a todos los autores su paciencia durante el largo y complejo proceso de elaboración de un libro que incluye contribuciones de autores de no menos de ocho países distribuidos por cuatro continentes.

---

## EN TORNO A FELIPE II Y LA MÚSICA

Las cortes regias renacentistas jugaban un papel primordial en el fomento y desarrollo de la música. Los músicos que empleaban y la música que tocaban determinaba en gran medida lo que sería emulado por la nobleza y otros sectores sociales, contribuyendo así de forma significativa a lo que serían los gustos musicales nacionales. Los reyes y príncipes europeos disponían de varias clases de músicos para desempeñar determinadas funciones en la vida altamente codificada de sus cortes. Solían tener a su servicio al menos un grupo de trompetas con funciones heráldicas y ceremoniales, una capilla de cantores para acompañar los servicios religiosos, un conjunto de ministriles de instrumentos altos para varias clases de actividades festivas, y músicos de cámara para otros momentos de su vida oficial, social o privada. Según sus posibilidades económicas, intentaban reclutar los mejores músicos posibles, convirtiéndose en mecenas importantes y los sonidos de sus criados musicales en una herramienta propagandística que simbolizaba su poder.

Es solamente en los últimos años cuando la musicología se ha dedicado a elucidar con detalle la vida musical en torno a Felipe II. La trascendencia del nuevo libro encabezado por Luis Robledo y editado en 2000 bajo el título *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II* se puede percibir en las páginas del presente libro por las múltiples referencias que hacen los autores a él<sup>1</sup>. Proporciona muchísima información nueva basada en documentación recientemente encontrada y magníficamente asimilada para ofrecer un paralelo moderno a lo que editó Higinio Anglés sobre la corte de Carlos V hace ya sesenta años<sup>2</sup>. Esta nueva información obliga necesariamente a realizar una revisión de lo que se ha venido creyendo con respecto a Felipe II y su mecenazgo musical. Los estudios de los últimos cien años se habían basado en escasos datos sobre algunos aspectos de su persona y la música de su corte, dando una imagen de la sensibilidad musical del rey, su formación musical, y su interés personal en las prácticas musicales tanto en su corte como en el monasterio creado por él en El Escorial. Louise Stein ha sido una de las primeras investigadoras en cuestionar la consideración tradicional de Felipe II como gran mecenas musical<sup>3</sup>, apoyándose en la preponderancia de músicos francoflamencos en la capilla real y las escasas oportunidades proporcionadas por el rey a músicos españoles. Esta visión tan contraria a lo que la historiografía había venido manteniendo es ciertamente uno de los temas que deberá ser debatido más a fondo por la musicología durante los próximos años junto con la cuestión estrechamente relacionada de la importancia relativa entre la corte y las catedrales en el panorama más extendido de la polifonía en la España de la época. Las notables diferencias de procedencia y nacionalidad de los músicos de las capillas reales y catedralicias produce contrastes muy marcados en estas instituciones que distinguen su aspecto y es una de las dimensiones que precisa revaloración. No obstante, se reconoce que entre los músicos que figuran en las nóminas de la corte se encuentran

---

<sup>1</sup> Luis Robledo Estaire, Tess Knighton, Cristina Bordas Ibáñez, Juan José Carreras: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid: Fundación Caja Madrid - Alpuerto, 2000.

<sup>2</sup> Higinio Anglés: *La música en la corte de Carlos V con la transcripción del "Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vibuela" (Alcalá de Henares, 1557) compilado por Luys Venegas de Henestrosa*, Monumentos de la música española 2-3, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

<sup>3</sup> Louise K. Stein: "Musical Patronage: The Spanish Royal Court", *Revista de Musicología*, 16 (1993), pp. 615-20.

muchos que gozaban de verdadera prominencia internacional, y lo que sabemos del repertorio ejecutado por ellos también afirma su alta calidad<sup>4</sup>.

El estudio de Luis Robledo que inicia este primer apartado ofrece una reconstrucción del ambiente musical en la corte de Felipe II a base de documentos previamente no estudiados. Ofrece una visión precisa desde la organización administrativa de la corte hasta las prácticas musicales de los músicos de los varios ámbitos de la servidumbre del monarca, en tres de los seis departamentos administrativos de la corte: la capilla, la caballeriza, y la cámara. Aclara las complejidades pertenecientes a la Casa de los Austrias derivadas de la asimilación de la etiqueta borgoñona dentro de la española, y clarifica la interacción de los músicos de la capilla que pertenecían a lo que se consideraba hasta hace poco dos capillas distintas, la flamenca y la española.

A través de los estatutos de la capilla se ilustran muchos aspectos de la práctica musical en las diversas ceremonias religiosas, a veces con mucho detalle respecto a las prácticas polifónicas, incluso el uso de técnicas de fabordón improvisado, las misas diarias, hasta el régimen cotidiano de los cantorcicos. Enfatiza la alta calidad del personal de la capilla, la excelencia de los maestros reclutados en los Países Bajos tanto como los organistas españoles, y el trabajo de los organeros extranjeros iluminados en más detalle por Andrés Cea en el capítulo 11. También destaca detalles importantes en el desarrollo estilístico de la polifonía como el uso de un *basso seguente* en la última década del siglo y, por las mismas fechas, el policoralismo, y la presencia de algunos instrumentistas, principalmente bajones en la capilla durante casi todo el reinado de Felipe II aunque la mayoría de los ministriles pertenecieran a la caballeriza. Es notable en este último departamento donde aprendían los pajes esgrima, a montar a caballo y a danzar, la presencia de trompetas italianos al lado de los españoles. Los músicos asalariados de la cámara del rey se limitan a los organistas Antonio de Cabezón y su hijo Hernando, aunque es la Casa de la Reina donde se encuentran los músicos de vihuela, de arpa y de tecla, junto con cantores y un maestro de danza.

Los más impresionantes restos del mecenazgo musical más propio de Felipe II en El Escorial, según Michael Noone, son los espléndidos manuscritos de canto llano y los órganos encargados por él, algo sin precedentes para su época en toda Europa. En su estudio, Noone propone una nueva imagen de Felipe II como mecenas de la música, cuestionando la imagen creada por historiadores de otra generación respecto al propio interés del rey por la música y a su formación musical. Desde esta perspectiva se concentra en una exposición de las prácticas musicales en El Escorial como reflejo de la supuesta política musical de Felipe II. Uno de los documentos claves para su valoración es el que se refiere a la fundación de El Escorial, redactado en 1567. Destaca que aunque la interpretación de música polifónica en el monasterio esté confirmado por una amplia documentación, el documento específicamente prohíbe su uso en el monasterio. Detrás de esta evidente contradicción yace otra cuestión que refleja una distinción entre lo que se consideraba música apropiada para la vida ceremonial de una corte y lo que correspondía a la vida contemplativa de los Jerónimos escurialenses. Además, Felipe II no dotó El Escorial con lo necesario para tener su propia plantilla musical comparable con la capilla real o las capillas musicales de otras catedrales. Los cantores eran los propios monjes y quizás es esto lo que condiciona la música que allí se cantaba. En este sentido, la *Misa de Nuestra Señora* de Fray Martín de Villanueva, compositor llamado por el rey a El Escorial en 1586, es fundamental para analizar estas contradicciones y un ejemplo de un tipo de obra compuesta como ninguna otra española de la época, a base de la alternancia entre canto llano y homofonía sencilla. No obstante, la falta de unanimidad entre los investigadores que se han dedicado a la música de este singular monasterio-

---

<sup>4</sup> Véase Robledo *et al.*: *Aspectos de la cultura musical...*, pp. 367-379 respecto a los componentes de la capilla, y el estudio de Tess Knighton de la biblioteca musical de Felipe II en el capítulo 3 de este libro.

palacio de Felipe II indica claramente que todavía no se han encontrado todas las respuestas a las múltiples anomalías que presenta<sup>5</sup>.

El estudio de libros y manuscritos no solamente desde un punto de vista bibliográfico, sino relacionado con su producción, su uso, y en este caso en particular, la formación y conservación en una biblioteca, es una de las nuevas direcciones que está tomando la investigación musicológica. Siguiendo esta línea, la contribución de Tess Knighton a este volumen no se fija tanto en los autores de los libros, sino en sus copistas, sus destinatarios, sus lectores, o sus utilizadores en el caso de la música. Independientemente de las dudas ya expresadas en cuanto a la naturaleza de la relación directa de Felipe II con la música, el estudio de su biblioteca musical –una de las más extensas de la época– ilumina nuestros conocimientos del repertorio a disposición de su capilla, así como la procedencia de este repertorio. También incluye un estudio de la producción de manuscritos dentro de la capilla, el uso de los libros que figuran en los inventarios tanto como los libros invisibles que nunca formaron parte de la biblioteca pero eran los ejemplares utilizados para realizar copias manuscritas, y probablemente también los utilizaba la capilla. Este trabajo ofrece con gran perspicacia una clarísima idea del contenido de la ahora desaparecida biblioteca a base de inventarios realizados en la época a través de los cuales se ha podido identificar un elevado número de libros cuya identidad era desconocida anteriormente. A través de un estudio pormenorizado su trabajo llega a conclusiones netamente diferenciadas de las de investigadores anteriores, sobre todo respecto a lo que se interpretaba como una colección sumamente conservadora. Knighton muestra una diversidad musical de obras de autores españoles y extranjeros, colecciones procedentes de bibliotecas heredadas de sus antepasados borgoñones: sobre todo María de Hungría, música de la contrarreforma, composiciones de los propios maestros de la capilla real, y obras de varias generaciones pasadas y presentes.

Como ya hemos insinuado y según varios de los actuales expertos en la materia, hay cada vez menos certeza en lo que hemos ido creyendo relativo a los atributos musicales de Felipe II, en especial en lo concerniente a su formación y su habilidad musical, y su capacidad para discernir la exactitud y calidad musical de las interpretaciones. Hay quien considera que el entendimiento musical de Felipe II es más una leyenda que un hecho verificable. No obstante, la educación musical que dispuso para su hijo y heredero, aquí estudiada por María Sanhuesa nos permite acercarnos a estas cuestiones debatidas desde una nueva perspectiva. En su trabajo la autora examina la formación musical del futuro Felipe III desde un punto de vista tanto teórico como histórico para iluminar el nivel cultural de la corte de su padre, el tipo de música que se escuchaba, la participación de los cortesanos en la actividad musical y los elementos filosóficos y estéticos que contribuían a la formación de las habilidades musicales de un príncipe para que pudiera gobernar con justicia y unir sus territorios en concordancia armoniosa.

En el último capítulo dedicado a la música marítima, Pepe Rey nos ofrece el fruto de sus indagaciones acerca de toda una gama de actividades musicales que tenía lugar en los barcos españoles durante el periodo de Felipe II y el siglo subsiguiente. En lo que atañe directamente a la vida cortesana, nos describe diversas escenas en las que la música figura como un elemento intrínseco, desde las salves ceremoniales celebradas con trompetas, añafiles y tambores hasta la polifonía de ministriles altos abordo las galeras reales. Respecto a estos últimos, el hecho de que los componentes de estos conjuntos fueran esclavos moros que forzosamente tañían los instrumentos y la música de sus opresores –a diferencia de los profesionales de las catedrales y la corte– agrega otra nueva clase de músicos a los que hasta ahora se ha podido perfilar. Desde situaciones en que directamente figuran miembros de la corte, el artículo documenta otras prácticas musicales evidentemente comunes entre los marineros de las galeras de la armada y los barcos mercantes que, en general, formaban parte de las actividades rituales de la vida marítima, bien fuesen los saludos entre barcos, los buenos días, las llamadas a mesa, y las salves celebradas para conseguir la salvación de la expedición. En todos estos casos, nos encontramos ante una

---

<sup>5</sup> Entre las aportaciones recientes al tema citamos a Luis Hernández: *Música y Culto Divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1993; Michael Noone: *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700*, Rochester, Rochester University Press, 1998; Michael Noone: "Philip II and music: a fourth centenary reassessment", *Revista de Musicología*, 21(1998), pp. 431-52; José Sierra Pérez: "La supuesta intervención de Felipe II en la polifonía contrarreformista (Comentario al artículo n° 38 de la 'Carta de Fundación y dotación de San Lorenzo el Real'. Año 1567", en *Felipe II y su época, Actas del Simposium, San Lorenzo del Escorial, 1/5-IX-1998*, San Lorenzo de El Escorial: El Monasterio, 1999, pp. 169-240.

situación difícil para el lector moderno ya que las prácticas descritas pertenecieron a tradiciones orales de las que ya hemos hecho repetidas menciones. No obstante, en la última parte del capítulo, dedicada a las zalomas recitadas o cantadas por la marinería durante su faena, Rey nos aproxima a su dimensión sonora a través de algunas canciones polifónicas de la época posiblemente derivadas de aquellos cantos. Su estudio no solamente abre un nuevo camino para la musicología, sino que resalta así mismo la constante presencia de la música en otra área de la vida que hasta ahora había pasado inadvertida, y crea el nexo musical entre España y sus territorios ultramarinos.