

Música y Cultura Cortesana en el tiempo de los Reyes Católicos

Francisco Parralejo Masa



**Fundación Centro de Documentación
Juan Alfonso de Baena**

**MÚSICA Y CULTURA CORTESANA
EN EL TIEMPO DE LOS REYES
CATÓLICOS**

Francisco Parralejo Masa

Edita: Fundación Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena.

Copyright del texto: Francisco Parralejo Masa.

Portada: cuadro de Isidoro Santos Lozano Sirgo. La reina Isabel la Católica presidiendo la educación de sus hijos (c. 1864). Museo Nacional Del Prado, Madrid.

Depósito Legal: CO-1196-2025.

ISBN: 978-84-09-73880-9

Imprime: Impresiones Guadajoz, S.L.L.

Impreso en España.

CONTENIDO

Introducción	7
1. Música y cultura cortesana	15
1.1. ¿Qué significa «cultura cortesana»?	15
1.2. La valoración intelectual de la música	19
1.3. La música como atributo cortesano	26
2. Los antecedentes: la música en las cortes de los Trastámara	35
2.1. La música en la corte de Juan II de Castilla	35
2.2. La música en la corte de Enrique IV de Castilla	38
2.3. La música en la corona de Aragón.....	40
3. La música en la Corte de los Reyes Católicos	43
3.1. La capilla musical y la música en el ámbito religioso	44
3.2. Los instrumentos musicales en la corte: la imagen pública del soberano	54
3.3. La música en el ámbito privado.....	60
3.4. La enseñanza de los infantes	67
3.5. La danza.....	72
3.6. Las condiciones de vida de los músicos	81
4. Fuentes y compositores	83
5. Principales formas musicales en el tiempo de los Reyes Católicos	91
5.1. El villancico: definición y temáticas.....	91
5.2. Excursus: El repertorio burlesco.....	98
5.3. El romance	107
Despedida	119
Bibliografía	123

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. David y los músicos. Breviario de Isabel la Católica. British Library, Add. 18851, fol.184v.....	57
2. Atribuido a Andrés de Nájara: Ministriles. Coro de la Catedral de Burgos (primera mitad del siglo XVI).....	59
3. Isidoro Santos Lozano Sirgo: La reina Isabel la Católica, presidiendo la educación de sus hijos (c. 1864). Museo Nacional del Prado, Madrid	67
4. Michel Toulouze: L' art et instruction de bien dancer. Edición facsímil. London, Royal College of Physicians, 1936	78
5. Libro de cincuenta romances. Barcelona, c. 1525	86

ÍNDICE DE TABLAS

1. Número de cantores adultos empleados en las capillas de los principales soberanos europeos.....	46
2. Principales cancioneros musicales españoles (1450-1570)	88
3. Esquemas musicales de villancicos del Cancionero Musical de Palacio..	93

ÍNDICE DE PARTITURAS

1. Juan del Encina: El que rige y el regido	24
2. Juan Ponce: Todo mi bien he perdido	33
3. Juan de Urrede: Nunca fue pena mayor.....	49
4. Francisco de Peñalosa: Missa Nunca fue pena mayor. Sanctus.....	51
5. Luis de Narváez: Diferencias sobre Guárdame las vacas	65
6. Juan de Anchieta: Con amores, mi madre.....	71
7. Francisco de la Torre: Danza alta.....	79
8. Pedro de Escobar: Virgen bendita sin par	96
9. Juan del Encina: Cucú, cucú, cucucú.....	99
10. Anónimo: Dale si le das	106
11. Anónimo: Alburquerque, Alburquerque.....	112
12. Juan del Encina: Triste España sin ventura.....	118
13. Juan del Encina: Hoy comamos y bebamos.....	121

Introducción

Las introducciones de los libros suelen ser como las salas de espera: incómodas, frías y poco valoradas. Sin embargo, pocos apartados resultan tan necesarios para comprender la génesis y la estructura de un documento. Especialmente cuando, como es el caso, se trata de un texto que escapa a las tipologías y expectativas de los encargos editoriales al uso. A pesar de su título, de la aparente concreción de su temática y de la exhaustividad del material tratado, el origen de este volumen no está en un proyecto a largo plazo de carácter enciclopédico, sino en un entorno más definido y humilde. En concreto, en las notas para un concierto-conferencia que tuvo lugar el 3 de julio de 2023 dentro del festival «Corazón del Cancionero» de Baena¹. Por encargo de la propia fundación organizadora, a quien estamos inmensamente agradecidos por la oportunidad, estas notas se han transformado, con no pocos azares de por medio, en el volumen que ustedes tienen ahora en sus manos.

La transición de un formato a otro, sin embargo, no ha resultado un trabajo fácil. Un libro es algo muy distinto de un concierto. En un libro se prima el rigor histórico, el orden de las ideas y la exhaustividad de las explicaciones ofrecidas. Se busca ofrecer una información completa y rigurosa que permita la comprensión más o menos pormenorizada de un tiempo histórico. El objetivo de un concierto, en cambio, es el recreo auditivo y el regocijo del auditorio a través de una selección musical interesante y atractiva. Aun cuando esté motivado por un fin didáctico o histórico, un concierto no pretende (por lo habitual) convertirse en un

1. Aun con problemas técnicos en la grabación, el concierto-conferencia quedó registrado en vídeo y puede verse online: https://youtu.be/ls015_wJf3s?si=UonJQfN11_dzT-zQ.

acto enciclopédico o académico, sino ofrecer una selección de piezas elegidas en virtud de su interés *musical*, no histórico.

Esta contradicción de partida nos ha obligado a buscar un compromiso narrativo que equilibre ambas posiciones, algo que no está exento de dificultades y riesgos. En nuestro caso, hemos tratado de respetar en la medida de lo posible la estructura de la conferencia, pero dotándola de un discurso más ordenado y comprensivo, propio de la literatura escrita. De este modo, aunque la deuda con el material originario es innegable, el libro posee una estructura nueva y más elaborada que posee los atributos propios del formato en el que se presenta.

Para hacerlo, hemos ampliado los epígrafes ya existentes para conformar secciones de mayor longitud y profundidad; se han insertado citas completas de los textos históricos analizados; se han añadido algunos ejemplos musicales más y se han incluido algunos apartados nuevos que ayuden a contextualizar y enriquecer el contenido original. Aunque la huella del material de partida resulta indudable, también lo es que el resultado final que presentamos aquí es necesariamente más exhaustivo y completo.

Desde el punto de vista del estilo, y aun con lenguajes distintos, la conferencia y el libro comparten una misma vocación divulgativa y un mismo espíritu de acercamiento al público mayoritario. Lejos de nuestra intención queda la elaboración de un documento erudito y arcano que sirva únicamente para decorar los anaqueles de especialistas y musicólogos. Más bien al contrario, nuestra pretensión ha sido crear un material que fuera de fácil acceso para los lectores interesados, independientemente de su conocimiento musical o su dominio previo de las fuentes. Así, aspiramos a que nuestro trabajo sirva para ofrecer una ilustración del período sencilla y accesible. Y, sobre todo, esperamos que sirva como acicate para profundizar y seguir aprendiendo sobre la materia. Para lograrlo (o al menos para intentarlo), hemos adoptado tres estrategias narrativas específicas que detallamos a continuación.

En primer lugar, hemos adaptado al español contemporáneo todos los textos citados, facilitando con ello la lectura para el público que no esté acostumbrado a la ortografía o las expresiones propias del siglo

XV. En segundo lugar, se han seleccionado ediciones de los textos originales que pudieran ser accesibles de manera sencilla y gratuita para el lector. Somos conscientes de que esta decisión puede ser polémica, por cuanto hay ediciones más modernas y sin duda más rigurosas de muchos de los textos utilizados. No obstante, hemos preferido ofrecer referencias que sean de fácil acceso para facilitar el trabajo a quienes deseen profundizar en el contenido una vez leído el libro. Finalmente, para la música misma hemos optado por dos estrategias de divulgación. Por un lado, hemos incluido un enlace en forma de código QR para poder escuchar las audiciones en distintas plataformas en línea, siempre que estuvieran disponibles en grabaciones comerciales. Por otro lado, para quienes puedan leer las partituras e interpretarlas, hemos optado por incluirlas como parte del cuerpo del texto. En todos los casos hemos usado ediciones propias de carácter práctico, donde se prima la facilidad de lectura y se omiten incipits, ligaduras y demás elementos propios de una edición crítica.

Una vez establecido «qué es» este libro, cabe complementar esta información con otra no menos importante: el qué «no es». Ante todo, este libro no es el resultado de una investigación original o inédita que estuviera pendiente de ver la luz. Los contenidos de este volumen son una síntesis de la excelente bibliografía existente y de investigaciones realizadas por otros autores, mejor preparados y más especializados en el tema que quien esto escribe. Tampoco (menos aún) pretende ser un compendio doctrinal autorizado y enciclopédico en esta disciplina, algo que sin duda escapa a nuestra capacidad y conocimiento. Esa es una labor destinada a autores de mayor juicio y más larga trayectoria, como aquellos que se presentan reiteradamente en la bibliografía.

Una vez realizadas estas advertencias sobre el libro, su origen y sus objetivos, procede hablar de los contenidos que se encontrarán en él. Siguiendo la estructura del concierto-conferencia en el que se basa, este texto se dividirá en cinco partes. En la primera, trataremos de definir a qué nos referimos con la expresión «cultura cortesana» y analizaremos el papel que jugó la música en este ámbito. A continuación, analizaremos la posición de la música en la filosofía y la teoría política de la

época y su papel como entretenimiento y disciplina en la corte. En la segunda parte, analizaremos el desarrollo de la música en las cortes de Castilla y Aragón en el periodo anterior a la llegada de Isabel y Fernando. En la tercera, que es con diferencia la más extensa y desarrollada, afrontaremos la vida musical en la corte de los Reyes Católicos. Para ello, analizaremos el papel de la música en el ámbito religioso, las ceremonias públicas, la vida privada, la enseñanza y las celebraciones de danza, añadiendo un epígrafe final dedicado a las condiciones de vida de los músicos cortesanos. En la cuarta parte hablaremos de las fuentes y compositores más destacados del período, para finalizar con el análisis de las principales formas musicales de este momento: el villancico (donde realizaremos un pequeño excursus por el repertorio burlesco del momento) y el romance.

Para terminar, no podríamos cerrar esta introducción sin detenernos mínimamente en los agradecimientos necesarios. Por supuesto, estos deben comenzar por Aníbal Soriano, organizador del ciclo de conciertos y amigo insobornable. Él fue quien nos propuso iniciar esta fantástica aventura, en la que compartimos algunos momentos inolvidables junto a Jorge, Bruno, Lobke y Leonardo. Además, este proyecto habría sido imposible sin el apoyo incondicional y entusiástico de la Fundación Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena, a quien brindo un reconocimiento tan necesario como sentido.

En otro ámbito, este libro no habría sido posible sin Tess Knighton. Aunque no ha participado de manera directa en su elaboración, la deuda contraída con ella es demasiado importante para poder ignorarla. En primer lugar, porque su investigación sigue siendo hoy la principal referencia mundial en este campo y constituye nuestra principal fuente de inspiración y conocimiento. Sin embargo, más importante aún es el trato extraordinario y casi maternal que nos brindó hace casi ya veinte años, cuando arribamos cargados de inexperiencia y ansias de aprender a la Universidad de Cambridge. Aquella experiencia resultó fundamental en nuestra carrera y dejó una huella indeleble sin la cual hoy no estaríamos aquí.

¿Y qué decir de la familia? En este caso, espero que perdonen el uso de la primera persona del singular. Como siempre, no puedo dejar de tener un recuerdo hacia mis padres, por permitir que hoy pueda estar aquí; a mi esposa, Olalla, por haber facilitado tanto mi trabajo; y a mis hijos, Héctor y Olalla, por haberlo dificultado en igual medida. Por último, como no podría ser de otra manera, estamos inmensamente agradecidos a todos los lectores que tengan la paciencia de soportar esta introducción y, si Dios quiere, el resto del libro. Ellos son el motivo de su escritura y su decepción resultaría la peor noticia posible para nosotros.

[La música] en los deíficos templos se canta, y en las cortes y palacios imperiales y reales, graciosa y alegremente es recibida. Las plazas, las lonjas, las fiestas, los convites opulentos sin ella así como sordos y en silencio se hallan.

Marqués de Santillana: *Proemio y carta que el marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal con las obras suyas*

1. Música y cultura cortesana

1.1. ¿Qué significa «cultura cortesana»?

Initium doctrinae sit considerantio nominis. Siguiendo la máxima tan querida por nuestros escolásticos, comenzaremos esta disertación con una pequeña disquisición conceptual sobre algunas de las palabras que hemos utilizado en nuestro título, que como ya saben es «Música y cultura cortesana en el tiempo de los Reyes Católicos». Ciertamente, a nadie del común se le escapa lo que es la música (aunque en los ámbitos musicológicos disfrutemos especialmente de las discusiones bizantinas al respecto). Sin embargo, no ocurre lo mismo con la expresión que le sigue, «cultura cortesana». ¿Qué queremos decir con ella? ¿Cuál es su significado y cuáles son sus connotaciones?

En una oda a la simpleza, la cultura cortesana es aquella que se desarrolla dentro de la corte. En castellano, «corte» es una palabra conocida y usada desde la Edad Media, la cual se definía así en las *Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio:

Corte es llamado el lugar donde está el rey y sus vasallos y sus oficiales con él, que le han comunicado de aconsejar y servir, y los otros del reino que se llegan allá o por honra de él, por alcanzar derecho, o por hacer recaudar las otras cosas que han de ver con él, y tomó este nombre de una palabra del latín que dicen *cohors*, que muestra tanto como ayuntamiento de compañías, pues allí se allegan todos aquellos que han de honrar y aguardar al rey y al reino. Y otro-

sí tiene nombre en latín, *curia*, que quiere tanto decir como lugar donde está la cura de todos los hechos de la tierra, pues allí se ha de considerar lo que cada uno ha de haber según su derecho o su estado. Otrosí es dicho corte, según lenguaje de España, porque allí está la espada de la justicia con que se han de cortar todos los males tanto de hecho como de dicho, así los tuertos, como las fuerzas y las soberbias que hacen los hombres y dicen, por las que se muestran por atrevidos y denodados; y otrosí los yerros que hacen los jueces o los otros oficiales en los juicios o en las otras cosas que han de hacer².

La corte era, por tanto, el lugar donde se negociaban las leyes, se ejercía la justicia y se discutían los asuntos cruciales para el reino. En su interior se expresaban las demandas de los distintos estamentos y se buscaba el consenso necesario para la gobernabilidad. Sin embargo, para hablar de una «cultura cortesana» no nos basta con este nivel de descripción. Al utilizar el término «cultura», hacemos referencia forzosamente a un conjunto de elementos mucho más amplio, a una serie de saberes, convenciones sociales, relaciones de poder y medios materiales que se desarrollaban en este ámbito y que tenían una serie de particularidades y características distintivas.

Como bien nos demostró Norbert Elias en su obra clásica *La sociedad cortesana*³, la Corte era un espacio muy complejo desde el punto de vista de las relaciones sociales. La autoridad del Rey no se sostenía solo a través de las leyes o los ejércitos. Su gobierno se sostenía también mediante símbolos, ceremonias y hábitos públicos destinados a representar la jerarquía social y la centralidad de su persona. El poder se ejercía así dentro de un marco cuidadosamente ritualizado donde cada gesto, cada palabra y cada actuación públicas poseían un significado y, consecuentemente, eran minuciosamente observados y valorados.

2. Segunda Partida, Título IX, Ley XXVII. En *Siete partidas. Con las adiciones de Alfonso Díaz de Montalvo*. Sevilla, Meynardo Ungut Alamano y Lançalao Polono, 1491. Los enlaces online a todas las fuentes primarias citadas pueden encontrarse en la bibliografía final.

3. ELIAS, Norbert: *La sociedad cortesana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Por ese motivo, la corte puede ser definida, siguiendo al historiador José Manuel Nieto Soria, como una «teatrocracia»⁴. Por «teatrocracia» se entiende un sistema en el que el poder no se ejerce solo a través de la fuerza militar o las decisiones políticas, sino también mediante la creación de un imaginario colectivo en el que la figura del monarca se presenta como un ser casi divino, rodeado de rituales, ceremonias y espectáculos que subrayan su autoridad y legitimidad. Todos los nobles viven bajo la sombra de ese poder y actúan como émulos de sus hábitos, comportamientos y aficiones⁵.

En la Baja Edad Media, esta organización social y simbólica fue especialmente importante debido a la necesidad de los monarcas de consolidar su autoridad en un contexto de fragmentación feudal y creciente centralización del poder. Al concentrar a los nobles en la corte, el rey lograba neutralizar su poder señorial y los hacía dependientes de su favor, obligándolos a competir entre ellos en lugar de desafiar su autoridad. Para ello, los reyes utilizaban el enorme conjunto de protocolos teatrales que les permitían diferenciarse de la nobleza, mostrar su superioridad y su papel como árbitros de la justicia y protectores de la fe.

Consecuentemente, los hábitos cortesanos acabaron convirtiéndose en un elemento que trascendía con mucho la mera convención o el detalle curioso. La etiqueta, por ejemplo, no era únicamente una forma de comportarse: era un lenguaje codificado que definía el estatus y establecía quién pertenecía y quién no a cada uno de los rígidos escalones de la jerarquía social. De igual forma, la vestimenta, los gestos y las palabras se convirtieron en símbolos visibles de una posición social, diseñados para demostrar la cercanía o distancia respecto al soberano. Incluso la caza, las audiencias, los banquetes o la danza tenían una función simbólica que iba más allá de su valor práctico o recreativo. Cada gesto dentro

4. NIETO SORIA, José Manuel: *Ceremonias de la realeza: propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid, Nerea, 1993.

5. Como bien recordaba Juan de Lucena, «lo que los reyes hacen, bueno o malo, todos ensayamos de hacer. Si es bueno, por placer a nosotros mismos; y si malo, por aplacer a ellos. Jugaba el rey, éramos todos tahúres; estudia la reina, somos ahora estudiantes». LUCENA, Juan de: «Epístola exhortatoria á las letras», en *Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVI*. Sociedad de Bibliófilos españoles, vol. XXIX, Madrid, 1892, pp. 209-220.

de la corte, cada decisión pública, estaba pensado para ser observado, interpretado y entendido como una manifestación de poder o del estatus que se gozaba en su interior. Por ello, aquel que quisiera mantener su posición o encontrar un camino de ascenso dentro de la corte debía convertirse en un modelo de refinamiento, sofisticación y autocontrol, en un símbolo intachable de los ideales de la sociedad aristocrática⁶.

La protocolización de la vida cortesana fue un fenómeno internacional. No obstante, su principal foco irradiador fue la corte borgoñona, sin duda la más influyente en el ámbito cultural durante el siglo XV. Fueron los duques de Borgoña los que definieron de manera precisa los férreos protocolos teatrales de la corte y los que establecieron de forma clara el papel que debía jugar la música en la misma.

A este respecto, no podemos olvidar que la música era entonces un objeto de lujo, un signo de distinción que, por su rareza y atractivo, engrandecía y magnificaba más allá de toda medida cualquier manifestación pública. Consecuentemente, los duques, y con ellos el resto de gobernantes europeos, utilizaron la música en todos los ámbitos que afectaban a su imagen pública: en los desfiles y entradas de la corte, en las ceremonias políticas, en los ritos religiosos, en los actos de gobierno y en las celebraciones cortesanas. De este modo, la figura de los soberanos se veía engrandecida y se rodeaba de un halo de distinción.

Así, la corte borgoñona se hacía anunciar durante sus viajes por trompetistas y se acompañaba por una gran multitud de músicos, transformando por completo el paisaje sonoro de los lugares que visitaban. Una vez establecidos en una residencia, los sonidos de la corte se integraban en la vida cotidiana del lugar, alterando la rutina diaria con campanas, música sacra, canciones profanas y otros rituales sonoros que mantenían la presencia del duque omnipresente, incluso en su ausencia física. La capilla de la corte jugaba un papel central en la vida sonora, con misas diarias y otros servicios religiosos que estructuraban el día de todos los habitantes del palacio. Y fuera de ese ámbito, otros grupos de

6. No en vano, el cortesano según Covarrubias era «el que sigue la Corte, sirviendo al Rey; y porque se presume que los tales son muy discretos y avisados, llamamos Cortesanos a los que tienen bueno e hidalgo término, y honrado trato». COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 243.

músicos jugaban papeles similares en la vida pública o en los eventos cortesanos⁷.

Siguiendo el modelo borgoñón, las entradas de los reyes en cualquier municipio de Castilla o Aragón solían ir precedidas por el poderoso sonido de las trompetas y los atabales, provocando así una explosión sonora que sería vívidamente recordada por los súbditos que se encontraban con la comitiva. La polifonía refinada que se utilizaba en la capilla musical dotaba a las ceremonias religiosas reales de un carácter extraordinario y memorable que sólo excepcionalmente podía encontrarse en otros ámbitos. La danza en la corte se organizaba mediante protocolos ostentosos y sugestivos. Y las ceremonias políticas se ennoblecían y magnificaban mediante el uso de un sonido que resultaba cautivador y embriagante para los asistentes.

Igualmente, la música formaba una parte esencial de la vida privada de los soberanos y sus acólitos. En ese momento, la escucha (e incluso la práctica) de música no sólo se consideraba un noble entretenimiento, sino también un arte con preciosas propiedades médicas y de ennoblecimiento personal. La escucha de música se asociaba al refinamiento, la alta cultura y el ejercicio intelectual. Por tanto, escuchar (y practicar) música no constituía únicamente un signo de distinción de clase, sino también un signo de sofisticación intelectual y moral, algo que los soberanos siempre quisieron integrar en su imagen pública.

1.2. La valoración intelectual de la música

Siguiendo la estela clásica, fuertemente arraigada en la tradición universitaria medieval, la música aparece descrita en diversas fuentes como un importantísimo elemento en la educación aristocrática. Siguiendo lo expuesto por Aristóteles en su *Política*, la música era vista como un arte liberal e intelectual, capaz de elevar la moralidad de los

7. SCHARRER, Margret: «Courts in Motion: Burgundian Court Sounds between Daily Life and Celebration», en Walter S. Melion y Bart Ramakers (eds.): *Sounding Courts: Music and Musical Entertainments in the Royal and Noble Courts of Early Modern Europe*. Berlin, Duncker & Humblot, 2024, pp. 217–240.

sujetos, ayudar al equilibrio natural del cuerpo y mediar entre lo material y lo espiritual.

Uno de los mejores ejemplos de esta consideración se encuentra en la *Visión delectable de la Filosofía y Artes liberales, Metafísica y Filosofía moral* de Alonso de la Torre, escrita en torno al año 1440. En el capítulo octavo de esta obra se nos «habla de la música, de su utilidad y dice de sus inventores y de su manera», poniendo como protagonista a una doncella que ejerce de *alter ego* del arte musical. En una línea de clara continuidad con el espíritu aristotélico y escolástico de otras obras del momento, la doncella se presenta así:

Yo soy refacción y nutrimento singular del alma, del corazón y de los sentidos; por mí se excitan y despiertan los corazones en las batallas, y se animan y provocan a cosas arduas y fuertes; por mí son librados y relevados los corazones pensativos de la tristeza, y se olvidan de las congojas acostumbradas; por mí son excitadas las devociones y afecciones buenas para alabar y bendecir a Dios sublime y glorioso; por mí se levanta la fuerza intelectual a pensar trascendiendo las cosas espirituales bienaventuradas eternas⁸.

Sin embargo, la expresión más definida y completa del enorme aprecio que se tenía por la música en el ámbito hispánico del momento la podemos encontrar en el tratado *Vergel de príncipes*, escrito por el diplomático humanista Ruy Sánchez de Arévalo en torno a 1456-1457⁹. Al igual que ocurría con Alonso de la Torre, Sánchez de Arévalo partía de una perspectiva moralista de raíz aristotélica, con una gran influencia de la tradición escolástica medieval. Consecuentemente, el fin de su discurso era mostrar las virtudes que resultaban necesarias para fortale-

8. TORRE, Alonso de la: *Visión delectable*. Edición crítica y estudio de Jorge García López. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, vol. I, pp. 135-136.

9. SÁNCHEZ DE ARÉVALO, Ruy: *Vergel de los príncipes. Códice del siglo XV*. Madrid, Viuda e hijos de Tello, 1900.

cer el carácter y dignificar la posición del soberano, con el objetivo de lograr gracias a ello un gobierno equilibrado y justo¹⁰.

Con este fin en mente, Sánchez de Arévalo divide su texto en tres tratados, dedicados a su vez a tres atributos esenciales para la formación del monarca. Cada uno de estos atributos se sustenta en la glosa de doce «excelencias» que justifican su importancia y que explican su relevancia en la educación. Así, el primer tratado está dedicado al oficio de las armas, el segundo al de la caza y el tercero, a «la moderada ocupación en los actos de melodías y modulaciones e instrumentos musicales».

Las «excelencias» que adornan a la música son descritas en el texto del siguiente modo:

- 1.«Por su excelente principio (...) porque dicen que las nueve musas la hallaron (...) [para] que diesen deleitaciones y deportes a los hombres, de que resultasen muchos efectos y provechos, los cuales comúnmente trae la música».
- 2.«Es ciencia y arte liberal (...) las cuales tienen singular excelencia y ventaja sobre todas las otras artes no liberales y mecánicas; la cual excelencia les es debida porque ordenan y disponen a los hombres a cosas de ingenio y entendimiento (...) ordena y adereza a los hombres libres, disponiéndolos a su último fin que es vivir según razón y virtud».
- 3.«Purifica y cura al corazón humano de muchas pasiones y vicios dañinos; pues de tristes hace alegres, de temerosos hace osados, y aún de airados hace mansos».
- 4.«No solamente, como dicho es, purifica muchos vicios y defectos, y reprime las pasiones en los hombres, más aún los dispone y ordena a virtudes y nobles y loables actos».

10. Cf. LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, pp. 206-218; ROBLEDO, Luis: «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», en Virginie Dumanoir (ed.): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Madrid, Casa de Velázquez, 2003 pp. 1-19. Disponible en <https://books.openedition.org/cvz/2886>; GAMERO IGEA, Germán: «Música y corte en el reinado de Fernando el Católico», en Arauz Mercado (coord.): *Pasado, presente y porvenir de las humanidades y las artes*. México, Zezen Baltza, 2014, pp. 153-173.

- 5.«Dispone y endereza a los hombres, no solamente a virtudes morales, más aún los endereza y dispone a virtudes políticas, que es saber bien regir y gobernar; y por tanto este virtuoso ejercicio musical es muy conveniente a los ínclitos Reyes y Príncipes, pues los dispone y endereza y ayuda a bien politizar, que es a bien regir y gobernar su república».
- 6.«Ser causadora y suministradora de salud corporal. De lo cual dice Isidoro en las *Etimologías*: la modulación musical es medicina para las enfermedades y males corporales y espirituales».
- 7.«No solamente los hombres razonables reciben sanidad y recreación en las armonías musicales, más aún los fieros animales pierden su ferocidad y crudeza, y tienen gran deleite y descanso».
- 8.«Ayudan a soportar y sufrir ligeramente los trabajos y fatigas corporales».
- 9.«Es alegre y deleitable deporte y conveniente y provechoso remedio a todas las edades de los hombres».
- 10.«Tanta es su virtud y vigor que atormenta y aflige y hace huir a los demonios y a los espíritus dañinos, y los hace salir de los cuerpos humanos».
- 11.«No solamente la armonía musical es conforme a nuestra santa fe católica, más aún es corroborativa y probativa de ella (...) y manifiestamente prueba y demuestra poderse unir y concordar las cosas celestiales con las terrenales».
- 12.«Por cuanto se practica y usa en el cielo; de lo cual resulta que con razón se debe practicar en la tierra».

Dentro de esta larga lista de virtudes resulta especialmente llamativa la consideración de la música como una parte esencial de la formación del soberano, «pues los dispone y endereza y ayuda a bien politizar, que es a bien regir y gobernar su república». Con ello, Sánchez de Arévalo da muestra de la influencia humanista que invadía la corte de Enrique IV en ese momento y prefigura grandes tratados posteriores, como *II*

Cortesano de Baldassare de Castiglione o su variante homónima publicada años después por Luis de Milán¹¹.

Este ideal formativo y moral del gobernante está presente también en algunas obras musicales del período. En obras como «El que rige y el regido», de Juan del Encina, se transmite esta visión ponderada e idealizada de la virtud propia del gobernante, reconociendo los atributos de conocimiento y templanza que deben caracterizarlo. De manera significativa, esta obra se incluyó en el *Cancionero* de Juan del Encina de 1496 tras otra «canción en nombre de nuestro muy esclarecido príncipe Juan», quien seguramente era también el destinatario de estas palabras.

11. *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione fue publicado en italiano en Venecia en 1528 y traducido muy poco tiempo después al español por Juan Boscán. CASTIGLIONE, Baldassare: *Los cuatro libros del Cortesano, compuestos en italiano por el conde Baltasar Castellón y agora nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscán*. Barcelona, Pedro Mompezat, 1534. El libro homónimo de Luis de Milán apareció tres décadas después, siguiendo el modelo establecido por Castiglione, aunque con una gama muy amplia de fuentes de referencia que enriquecen el texto final. MILÁN, Luis de: *El Cortesano*. Valencia, Joan de Arcos, 1561. Esta obra ha sido objeto de un estudio exhaustivo y de una edición crítica por parte de GARCÍA SÁNCHEZ, María Dolores: *Estudio y edición de El Cortesano de Luis Millán*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019.

*El que rige y el regido
sin saber,
mal regido puede ser.*

Mal rige quien no es pendiente,
porque todo va al revés.
Y el perfecto regir es
saber mandar sabiamente.
Qu'el regido y el regiente
*sin saber,
mal regido puede ser.*

Donde falta discreción
no hay ninguna cosa buena.
Lo que discreción ordena,
aquello da perfección.
Mas los que regidos son
*sin saber,
mal regidos pueden ser.*



Enlace a la audición

El saber que Dios nos da,
aquel es saber perfecto,
y aquel se llame discreto
que de tal saber sabrá.
Y lo que regido va
sin saber
mal regido puede ser.

Para finalizar este apartado, cabe recordar que en el tiempo de los Reyes Católicos se produjo también un crecimiento considerable de los libros dedicados específicamente a la teoría musical. Así, podemos constatar que, en el breve período comprendido entre 1480 y 1516, vieron la luz en España el tratado anónimo escurialense (c. 1480) y los de Ramos de Pareja (*Musica practica*, 1482), Domingo Marcos Durán

(*Lux Bella*, 1492), Guillermo de Podio (*Ars Musicorum*, 1495), Alfonso de Spañón (*Introducción muy útil e breve de canto llano*, c. 1500), Diego del Puerto (*Portus musice*, 1504), Fray Bartolomé Molina (*Lux Videntis*, 1504), Gonzalo Martínez Bizcargui (*El arte del canto llano, contrapunto y canto de órgano*, 1508), Francisco Tovar (*Libro de musica pratica*, 1510) y Pedro Ciruelo (*Cursus quatuor Mathematicarum Artium liberalium*, 1516), por citar sólo los más relevantes. Desafortunadamente, el análisis de estas obras excede el objeto y fin de esta publicación, por lo que nos remitiremos a la magnífica bibliografía existente sobre el tema para quienes deseen profundizar en ello¹².

1.3. La música como atributo cortesano

Esta valoración entusiasta de la música en el ámbito teórico corrió paralela a una revitalización igualmente importante de la práctica musical en los círculos cortesanos, tanto castellanos como aragoneses. Durante este periodo las cortes españolas vivieron un florecimiento cultural sin precedentes, durante el cual se vivió un poderoso resurgimiento de muchas de las formas poético-musicales características de la tradición trovadoresca medieval.

Para Roger Boase, esta vuelta al pasado fue una reacción natural por parte de las elites rectoras del país frente a los acelerados procesos de transformación y modernización que se estaban dando en su tiempo. Los aristócratas buscaban afirmar su poder en una sociedad que cada vez se alejaba más de los principios del orden medieval y vieron en la expresión trovadoresca una afirmación nostálgica del viejo orden y un símbolo inequívoco de su estatus dentro de la sociedad¹³.

De esta manera, el refinamiento y la delicadeza en las formas poéticas se convirtieron en una marca distintiva y una señal inequívoca del linaje noble del cortesano. Este fenómeno puede explicarse desde dos

12. A este respecto, el estudio más completo hasta la fecha en este ámbito continúa siendo el de LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical...*

13. BOASE, Roger: *El resurgimiento de los trovadores. Un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España*. Madrid, Pegaso, 1981.

perspectivas complementarias. Por un lado, el dominio de las complejas estructuras de la poesía cortesana requería una educación humanística integral, reservada casi exclusivamente a la aristocracia. Solo aquellos pertenecientes a las altas esferas sociales tenían acceso a este tipo de formación, que no solo abarcaba el conocimiento literario y filosófico, sino también una familiaridad con las lenguas clásicas, las tradiciones poéticas y las figuras alegóricas de la literatura previa.

Por otro lado, el hecho de que un poeta demostrara su maestría en ámbitos desvinculados del trabajo cotidiano subrayaba su posición privilegiada dentro de la sociedad. Estas actividades, alejadas de las preocupaciones materiales y productivas, constituían un indicador claro de que el autor pertenecía a una élite que no dependía de los frutos de su labor para subsistir. En lugar de ello, podía permitirse el lujo de consagrar su tiempo al estudio, la creación literaria y las sutilezas del arte, elementos que se entendían como el reflejo de una vida ociosa, pero ilustrada, característica de la nobleza. Así, la poesía cortesana no solo era un medio de expresión artística, sino también un vehículo de legitimación social y cultural para quienes la practicaban¹⁴.

Esta tendencia se vio aumentada por la llegada a la condición aristocrática de un alto número de nuevos miembros a lo largo del siglo XV. Los recién llegados querían demostrar la validez y legitimidad de su nueva posición y para ello trataron especialmente de adquirir las costumbres y los modos de comportamiento del estamento al que se acababan de incorporar.

Como demuestra Boase, hay dos cifras que ilustran a la perfección este proceso. La primera es el abultadísimo número de poetas que encontramos en las cortes españolas del siglo XV. Según el cálculo de este autor, su número podía superar los novecientos, de los cuales su mayor parte eran miembros del estamento nobiliario. La segunda es la proporción de miembros de la aristocracia, y muy especialmente de la alta nobleza, que aparece en las compilaciones del período. Así, podemos constatar que nada menos que un tercio de todos los autores contenidos en el índice original del *Cancionero general* de Hernando del Castillo

14. PÉREZ, Joseph: *Humanismo en el Renacimiento español*. Madrid, Gadir, 2013, p. 38

(compilado durante dos décadas y publicado finalmente en 1511), pertenecían a los más altos estratos de la nobleza española.

Esta vuelta a los ideales medievales afectó también, y de manera profunda, a los temas y recursos de la poesía del momento. Así, se situó una vez más en el centro del imaginario creativo el que había constituido el objeto central de la lírica trovadoresca desde su inicio: el *amor cortés*. Éste era un ideal amoroso fuertemente estilizado que se situaba a medio camino entre la realidad y la fantasía y que afectaba de manera profunda tanto los modos de comportamiento como las relaciones sociales de todo el ámbito aristocrático.

Los principios del amor cortés habían sido ya definidos en un período muy temprano y habían encontrado su máxima expresión en libros como el *Libro del amor cortés* de Andrés el Capellán, escrito a finales del siglo XII, donde se describe la actitud del caballero enamorado del siguiente modo:

Toda la atención del amante se dirige a esto y ésta es su obsesión: gozar de los abrazos de la persona a la que ama. Quiere, en efecto, poner en práctica todos los preceptos del amor (...) El verdadero amante elegiría más bien verse privado de todas sus riquezas o de todo aquello que el ingenio humano puede imaginar y sin lo cual nadie puede vivir, a verse privado del amor esperado o que ya ha conquistado¹⁵.

Siguiendo esta visión idealizada, el autor del *Chansonnier d'Herberay*, compilado en la corte de Navarra en torno a 1463, explica las virtudes del amor cortés en los siguientes términos:

El amor reduce dos voluntades a una; intimida al valiente, hace del juicioso un vano y rejuvenece al viejo. Convierte la sabiduría en ignorancia, la bajeza en nobleza, la avaricia en generosidad, la cobardía en audacia, vuelve todas las cosas al revés: la cualidad misma se transforma en su contrario. Hace que los hombres vayan hacia la

15. ANDRÉS EL CAPELLÁN: *Libro del amor cortés*. Madrid, Alianza, 2006, p. 32

muerte, odien el placer, disfruten de los sufrimientos y desechen las riquezas. En resumen, manda sobre la razón, gobierna la voluntad y reglamenta el entendimiento, es él quien impone leyes extrañas a las costumbres humanas y a los afectos naturales, y siendo el vencedor de todo, puede ser vencido por él mismo. Su poder es, de hecho, tan claramente evidente por la experiencia que uno debe de decir en respuesta a sus facilidades: «si el amor lo desea así»¹⁶.

Siguiendo estas directrices, se entendía que el amor cortés debía ser el punto de partida de todas las acciones del caballero y la justificación última de su comportamiento público. Sus modales debían acomodarse a la gestualidad viril y virtuosa del joven enamorado y su comportamiento debía mostrar el máximo refinamiento para así lograr la correspondencia de la dama elegida. Por ese motivo, como afirma el prólogo del *Cancionero de Baena*, todo caballero que se precie debía ser «amador y que siempre se precie y se finja de ser enamorado; porque es opinión de muchos sabios que todo hombre que sea enamorado, conviene a saber, que ame a quien debe y como debe y donde debe, afirman y dicen que el tal de todas buenas doctrinas»¹⁷.

Como hemos dicho, este ideal del amor cortés no sólo condicionaba de manera profunda la relación entre los sexos, sino que afectaba a todos los ámbitos del comportamiento de los caballeros, los cuales debían actuar ahora bajo un estricto código ético y la más exquisita de las formas de comportamiento¹⁸. De este modo, el perfecto cortesano era aquel que, como bien describe Juan Alfonso de Baena en el prólogo de su *Cancionero*, demostrase rectitud en el juicio, conocimiento de las

16. Citado en BOASE, Roger: *El resurgimiento de los trovadores...*, p. 146

17. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (eds.). Madrid, Visor Libros, 1993, p. 8

18. Sobre los atributos específicos del amor cortés, cf. VALCÁRCEL, Carmen: «Música y seducción: el tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI», en Virginie Dumanoir (ed.): *Música y literatura*, pp. 93–106.

letras, sofisticación en las formas, destreza en las armas y, por supuesto, dominio de la danza y la música¹⁹.

Este último apartado resulta especialmente importante para nosotros, porque el dominio de la música aparece como una de las herramientas más poderosas de las que puede hacer uso el caballero en su largo proceso de cortejo. Así, por ejemplo, en *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, el poeta habla del poder sobrenatural de la música en los lances amorosos en los siguientes términos:

Digo, pues, Torrellas, como a todos sea manifiesto vuestra solicitud ser grande en el seguimiento nuestro, si algunas, con sano consejo, se apartan de oír vuestras engañosas hablas, no pueden apartarse de oír en las calladas noches el dulzor de los instrumentos y canto de la suave música, la cual para el engaño nuestro fue, por vos, inventada: y bien se conoce ser una sutil red para las erradas nuestras²⁰.

Para Gutierre Díez de Games, la creación e interpretación de música es un atributo natural del caballero enamorado, a través del cual se refleja su nobleza y dedicación amorosa. De este modo, en el capítulo XXXIV del *Victorial*, en el que «trata de amor, qué cosa es, e cuántos son los grados de amor», afirma que:

Y también porque [los caballeros] saben que por su amor [de las doncellas] son ellos mejores (...) hacen por su amor grandes proezas y caballerías (...) y se ponen a grandes aventuras (...) loando y ensalzando cada uno su amada y señora, y aún hacen de ellas y por su amor graciosas cantigas y sabrosos decires, y notables motes, y baladas, y chazas, y rondas, y lais, y virelais, y quejas, y sonetos, y sombras, y figuras, en que cada uno aclara por palabras y alaba su intención y propósito²¹.

19. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena...*, pp. 3-8.

20. FLORES, Juan de: *La historia de Grisel y Mirabella*. Granada, Editorial Don Quijote, 1983, p. 65.

21. DÍEZ DE GAMES, Gutierre: *El Victorial*. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 288-289. Todas las composiciones descritas en el texto, a excepción de las «figuras» (acertijos), son formas musicales.

Igualmente, el poeta Suero de Ribera hablaba del papel fundamental que tenía la música en la formación de todo galán o cortesano que se preciase. En su poema «Non teniendo que perder», donde se describen las virtudes necesarias del «galán», se nos dice que

el galán cual ha de ser,
extremo claro, distinto,
según aquí vos lo pinto
a todo mi parecer. (...)
Capelo, galochas, guantes
el galán debe traer,
bien cantar y componer
por coplas e consonantes; (...)
Flauta, laúd, vihuela
del galán son bien amigos,
cantares tristes antiguos
es cosa que lo consuela²².

Idénticas cualidades aparecen también en los escritos de uno de los autores más influyentes y leídos del momento, Diego de San Pedro. En su *Cárcel de amor*, entre las razones por las que los hombres «son obligados a las mujeres», se añade «porque nos conciertan la música y nos hacen gozar de las dulzuras de ella. ¿Por quién se asuenan las dulces canciones? ¿Por quién se cantan los lindos romances? ¿Por quién se acuerdan las voces? ¿Por quién se adelgazan y sotilizan todas las cosas que en el canto consisten?»²³.

Finalmente, este tipo de descripciones también puede encontrarse en entretenimientos cortesanos de la época, como el famosísimo *Juego trovado* de Gerónimo de Pinar, publicado en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo. El *juego trovado* consistía en una serie de adivinanzas destinadas a hallar la identidad oculta de los miembros de la

22. PERIÑÁN, Blanca (ed.): *Las poesías de Suero de Ribera*. Estudio y edición crítica anotada de los textos. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 102-103

23. SAN PEDRO, Diego de: *Cárcel de amor*. Madrid, Cátedra, 1984, p. 127.

familia real y una larga serie de damas de la corte. Para ello, se asignaba a cada uno de los participantes una estrofa o naípe acompañada de cuatro elementos: una planta, un ave, una canción y un refrán, cada uno de ellos asociado de algún modo con el personaje escondido. Las canciones debían ser interpretadas para el desarrollo del juego y formaban así una parte esencial del mismo, implicando incluso en su interpretación a los propios participantes²⁴.

Consecuentemente, este ideal trovadoresco del amor cortés acabó filtrándose en todas las formas poéticas del momento y, muy especialmente, en las relacionadas con la música. No en vano, en su estudio sobre los villancicos de Juan del Encina, Manuel Calderón destaca decenas de creaciones musicales basadas en los tópicos propios del amor cortés: la idealización platónica de la amada, la divinización de la mujer amada que es a la vez causa y remedio de todas las penas, la lejanía de la mujer que debe ser solicitada y suplicada, en ocasiones en términos militares (con sus consecuentes guardas, torreones, victorias y derrotas), y la conversión en *dame sans merci* que hace languidecer y, en última instancia, morir de amor al caballero²⁵.

Junto a las obras de Encina, los cancioneros del período están llenos de ejemplos de este tipo de poesía. Sin embargo, si tuviéramos que elegir sólo uno de ellos escogeríamos el magnífico villancico «Todo mi bien he perdido» de Juan Ponce (1480-1521), procedente del *Cancionero Musical de Palacio*, que incluimos a continuación.

24. Para un análisis en profundidad del *Juego trovado*, cf. BOASE, Roger: *Secrets of Pinar's Game. Court ladies and courtly verse in Fifteenth-Century Spain*. Leiden, Boston, Brill, 2017. Una versión teatralizada de este juego fue realizada en la Fundación Juan March bajo el título «Juegos de amor cortesano. Laredo, 1496», dentro del ciclo *La música de los Reyes Católicos. Tres momentos históricos*, coordinado por Tess Knighton. Disponible online en <https://www.march.es/es/madrid/concierto/musica-reyes-catolicos-tres-momentos-historicos-ii-juegos-amor-cortesano-laredo>

25. CALDERÓN CALDERÓN, Manuel: «Los villancicos de Juan del Encina», en Javier Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 293-316 (300-301)

2. Juan Ponce: Todo mi bien he perdido (*Cancionero Musical de Palacio*, f. 95)

[Cantus]

To - do mi bien é per-di-do y no lo pue-

1. Contra

To - do mi bien é per-di-do y no lo pue-

Tenor

To - do mi bien he per-di-do y no lo pue-

2. Contra

To - do mi bien he per-di-do y no lo pue-

9

Fine

C do ha - llar; a - yu-dád-me - lo a bus - - - car.

A do ha - llar; a - yu-dád-me - lo a bus - - - - car.

T do ha - llar; a - yu-dád-me - lo a bus - - - - car.

B do ha - llar; a - yu-dád-me - lo a bus - - - - car.

16

D.C. al Fine

C Ven - gí - me de u - na se - ño - ra que ro-bó mi pen - sa - mien - to,
Y sin mi con - sen - ti - mien - to de-sa-pa-re-ció, a des - o - ra.

A Ven - gí - me de u - na se - ño - ra que ro-bó mi pen - sa - mien - to,
Y sin mi con - sen - ti - mien - to de-sa-pa-re-ció, a des - o - ra.

T Ven - gí - me de u - na se - ño - ra que ro-bó mi pen - sa - mien - to,
Y sin mi con - sen - ti - mien - to de-sa-pa-re-ció, a des - o - ra.

B Ven - gí - me de u - na se - ño - ra que ro-bó mi pen - sa - mien - to,
Y sin mi con - sen - ti - mien - to de-sa-pa-re-ció, a des - o - ra.

*Todo mi bien he perdido
y no lo puedo hallar;
ayudádmelo a buscar.*

Vencíme de una señora
que robó mi pensamiento,
y sin mi consentimiento
desapareció a deshora.
Fuese de mí la traidora
do no la puedo hallar.
Ayudádmelo a buscar.

Pregunté por nuevas della
a mi triste corazón.
Díjome: «No es mi intención
que sepas agora della».
Dejome con gran querella
y con muy mayor penar.
Ayudádmelo a buscar.

2. Los antecedentes: la música en las cortes de los Trastámara

El período precedente a la llegada de los Reyes Católicos estuvo marcado por los gobiernos de Juan II (1406-1454) y Enrique IV (1454-1474) en Castilla, y los de Alfonso V (1416-1458) y Juan II (1458-1479) en Aragón. Todos ellos pertenecían a la casa de Trastámara, una familia que fue especialmente reconocida por sus refinados gustos musicales y por el talento demostrado de algunos de sus miembros en el arte de la interpretación y la composición.

2.1. La música en la corte de Juan II de Castilla

En el caso de Castilla, las virtudes de Juan II fueron glosadas por Fernán Pérez de Guzmán, quien escribió del monarca que «tenía muchas gracias naturales, era gran músico, tañía y cantaba y trovaba y danzaba muy bien»²⁶ y también que «sabía del arte de la música, cantaba y tañía bien»²⁷. El propio monarca compuso algunas obras poéticas que fueron recogidas en el Cancionero de Baena, algunas de las cuales muy probablemente contaron con música propia, como ocurre con el poema *Amor, yo nunca pensé*²⁸.

26. PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán: *Crónica del Señor Rey Don Juan, Segundo de este nombre en Castilla y en León*. Valencia, Benito Monfort, 1779, p. 576

27. PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán: *Generaciones y semblanzas*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 167.

28. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena...*, p. 822. El principal indicio de que esta obra contaba con música proviene del poema anónimo «En Ávila por la A», incluido en el *Chansonnier d'Herberay* (1461-1464). Este poema contenía veintitres estrofas que narraban un

Amor, yo nunca pensé,
 aunque poderoso eras,
 que podrías tener maneras
para trastornar la fe
hasta ahora, que lo sé.
 Pensaba que conocido
 te debía yo tener,
 mas non pudiera creer
 que eras tan mal sabido,
 ni tampoco yo pensé,
 aunque poderoso eras,
 que podrías tener maneras
para trastornar la fe
hasta ahora, que lo sé.

Consecuentemente, la corte de Juan II se caracterizó por un uso extensivo de la música y por la presencia de un número muy alto de instrumentistas, entre los cuales se contaban ministriles altos, trompetistas, atabaleros, organistas, vihuelistas y arpista, entre otros, así como varios cantores, constando en nómina no menos de seis²⁹. El esplendor de su capilla quedó bien reflejado por Enríquez del Castillo, quien describió

viaje desde Ávila hasta Zara. En cada estrofa, los elementos descriptivos de la etapa del viaje (ciudades, personas, comida, refranes y, sobre todo, canciones) compartían una misma letra inicial, siguiendo un orden alfabético que iba desde la «A» de «Ávila» hasta la «Z» de «Zara». En la primera de estas estrofas aparece citada explícitamente la obra del *Cancionero de Baena*, indicándose de manera precisa que era cantada: «En Ávila por la A / posará el rey en persona. / Alfonso se llamará / el huésped y ella Antona. / Y serán las condiciones / de la su bolatería / anadones y ansarones / y combrá su Señoría / d'un gentil asno aquel día. / Avellanas le darán / por fruta luego de mano. / El comer le guisarán / con almendro y avellano. / Dirá la su canción / «Amor yo nunca pensé», / cantada con gentil son. / El refrán por buena fe / es este que vos diré: / «Amansar deve su saña / quien por sí mesmo s'engaña». Cf. KNIGHTON, Tess: «The *a cappella* heresy in Spain: an inquisition into the performance of the *cancionero* repertory». *Early Music*, XX/4 (noviembre 1992), pp. 560-582; FALLOWS, David: «A glimpse of the lost years: Spanish Polyphonic Song, 1450-70», en Josephine Wright, Samuel A. Floyd Jr (eds.): *New Perspectives in Music: Essays in honor of Eileen Southern*. Warren (MI), Harmonie Park Press, 1992, pp. 19-36.

29. CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula: «La música en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454). Nuevas fuentes para su estudio». *Revista de Musicología*, 23/2 (Diciembre 2000), pp. 367-394

así el séquito que el Rey llevó a la villa de Escalona para la celebración de la Navidad:

Estuvo allí mucho a su reposo, y como se deleitaba en los oficios divinos, traía señalados varones en su Capilla, así Capellanes de gran autoridad, como Cantores de dulces voces, que de continuo le decían sus Horas cantadas. Estos eran en tanta cantidad, que ningún Emperador por Monarca que fuese, podría traer más autorizada Capilla: con lo cual sin duda resplandecía la grandeza de su Real estado³⁰.

El ejemplo del Rey pronto se difundió entre sus principales cortesanos, dando lugar a un intercambio permanente de música y músicos entre la corte real y la de sus principales súbditos. Entre ellos, el más importante fue sin duda Álvaro de Luna, condestable de Castilla y maestre de la Orden de Santiago. En su corte la música siempre encontró acomodo y formó una parte esencial tanto de los desfiles públicos del noble³¹ como de su esparcimiento privado, ámbitos para los cuales disponía, según las crónicas de la época, de «muchos ministriles y trompetas y tamborinos»³². Es más, el mismo condestable escribió varias letras que se conservan en el *Cancionero de Baena*³³ y, de acuerdo con los cronistas de la época «trova» y «tañía y cantaba y danzaba muy bien»³⁴.

30. ENRÍQUEZ DEL CASTILLO, Diego: *Crónica del Rey D. Enrique el Quarto*. Madrid, Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1787, p. 36.

31. «Y delante de sí llevaba muchos ballesteros a pie y a caballo, todos vestidos de una librea, y sus trompetas, y él iba en medio de aquellos Prelados, y los otros caballeros»; «y ante el Maestre iba gran cuadrilla de moneros (...) y sus atabales, y ministriles, y trompetas». *Crónica de Don Álvaro de Luna, Condestable de los Reynos de Castilla y de León, Maestre y Administrador de la Orden y Caballería de Santiago*. Madrid, Antonio de Sancha, 1784, pp. 59, 192.

32. *Ibid.*, p. 193

33. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena...*, pp. 824-830.

34. PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán: *Crónica del Señor Rey Don Juan Segundo...*, p. 575; BARRIENTOS, fray Lope de: *Refundición de la Crónica del Halconero*. Madrid, Espasa Calpe, 1946, p. 36.

2.2. La música en la corte de Enrique IV de Castilla

Esta pasión por la música se vio incluso aumentada en el gobierno de Enrique IV de Trastámara. Como bien recuerda Cañas Gálvez, «las referencias cronísticas, incluso las más adversas a la persona del Rey, nos hablan de un monarca protector de músicos y artistas»³⁵. Así, podemos encontrar que Bernáldez describe a Enrique IV como «gran músico, y tenía buena gracia en cantar y tañer»³⁶; Hernando del Pulgar afirmaba que «era gran músico y tenía buena gracia en cantar y tañer»³⁷; para Diego de Valera «se dio demasidamente a la música; cantaba y tañía muy bien»³⁸ y Diego Enríquez del Castillo decía que «el tono de su voz [era] dulce y muy proporcionado: todo canto triste le daba deleite: se preciaba de tener cantores y con ellos cantaba muchas veces: en los divinos Oficios mucho se deleitaba: estaba siempre retraído: tañía dulcemente laúd: sentía bien la perfección de la Música: los instrumentos de ella le placían»³⁹.

El entusiasmo de Enrique IV por la música tuvo un reflejo inequívoco en la contratación de músicos para la corte. De acuerdo con las cuentas de Juan de Tordesillas, el rey contaba con al menos catorce cantores, nueve tañedores de cámara, dos organistas y un número indeterminado de ministriles altos, trompetistas y atabaleros. Además, con muy contadas excepciones, rompió la tendencia de su padre, quien había contratado habitualmente a músicos extranjeros, y apostó por una capilla compuesta casi en su total exclusividad por músicos castellanos, una tendencia que se profundizó con el tiempo y acabó siendo una de las señas distintivas de la corte de los Reyes Católicos.

35. CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula: «La música en la corte de Enrique de Castilla (1454-1474). Una aproximación institucional y prosopográfica». *Revista de Musicología*, 29/1 (Junio 2006), pp. 217-313 (220).

36. BERNÁLDEZ, Andrés: *Historia de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel. Tomo I*. Sevilla, Imprenta de José María Geofrin, 1870, p. 4

37. PULGAR, Fernando de: *Claros varones de Castilla*. Madrid, Cátedra, 2007, p. 80

38. VALERA, Diego de: *Memorial de diversas hazañas*, en *Crónicas de los Reyes de Castilla, desde don Alfonso el Sabio, hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel*. Madrid, Rivadeneyra, 1878, vol. III, p. 95.

39. ENRÍQUEZ DEL CASTILLO, Diego: *Crónica del Rey D. Enrique el Quarto...*, p. 6

Por otro lado, las condiciones en las que los músicos ejercían su trabajo en la corte eran extraordinariamente buenas. De acuerdo con la investigación de Cañas Gálvez, el sueldo de los músicos en la corte de Enrique IV era variable, pero podía llegar a cantidades increíblemente altas, como ocurría con el maestro de capilla Juan Curiel, que percibía una ración diaria y una quitación anual que le sumaban 36.000 maravedíes, una de las más altas entre los servidores del monarca. En otros casos, las raciones y quitaciones oscilaban entre algo más de 4.000 maravedíes para algunos instrumentistas y los más de 10.000 que tenían algunos cantores. No obstante, junto al sueldo había que contar también pagos extraordinarios (que podían llegar a ser extremadamente generosos), ayudas ocasionales de costa y excusados, considerables exenciones fiscales y otras mercedes de ámbito administrativo. En el caso de Enrique IV, además, algunos de sus músicos de corte llegaron a ocupar cargos importancia dentro de la administración eclesiástica del reino y en el aparato burocrático de la corte, a pesar de contar con una formación claramente insuficiente para el desempeño de estos trabajos⁴⁰.

Al igual que había ocurrido en el reinado anterior, el gobierno de Enrique IV también estuvo marcado por un fuerte intercambio de música y músicos con otras cortes nobiliarias, como la casa de Medina-Sidonia⁴¹ o, sobre todo, la casa del Condestable. Esto es especialmente evidente en las magníficas *Crónicas del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*, donde se puede ver cómo la música jugaba un papel fundamental en todos los aspectos de la vida del favorito real. Así, podemos encontrar instrumentos e interpretaciones musicales en la guerra, en las

40. CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula: «La música en la corte de Enrique de Castilla».... El modelo de Enrique IV tenía de nuevo una clara conexión con el modelo borgoñón, donde los músicos de la corte ducal también se encontraban muy cerca de los gobernantes y obtenían de ellos una misma gama de favores. Cf. RAMEAU, Baptiste. «Une symphonie de faveurs: Les dons aux musiciens, entre communication politique et expression du pouvoir à la cour de Bourgogne (1404–1467)», en Tül Demirbaş y Margret Scharrer (eds.): *Sounds of Power: Sonic Court Rituals In – And Outside Europe in the 15th – 17th Centuries*. Colonia, Böhlau-Verlag, 2024, pp. 175–189.

41. GÓMEZ FERNÁNDEZ, Lucía: *Música, nobleza y mecenazgo: Los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2017, pp. 42-49

representaciones públicas, en la vida palaciega, en las celebraciones civiles, en el ejercicio del gobierno y en las fiestas familiares, con un nivel de extensión que no tiene rival en ninguna otra crónica de su tiempo⁴².

2.3. La música en la corona de Aragón

En la otra gran monarquía hispánica, la de Aragón, el peso y situación de la música no había sido en absoluto menor. Ya en las Constituciones de la Casa Real de Aragón, redactadas bajo el gobierno de Pedro IV (1319-1387) se indicaba claramente que

En las cortes de los príncipes, según la antigua costumbre, los juglares pueden debidamente ser el corazón de su oficio, brindando una alegría que los príncipes deben desear y mantener con honestidad. A través de esta alegría, se alejan de la tristeza y la ira, mostrándose siempre más amables. Por lo tanto, ordenamos que en nuestra corte haya cuatro juglares: dos de ellos serán trovadores, el tercero será un tamborilero y el cuarto tocará la trompeta. En su oficio, estos juglares nos entretendrán mientras comemos, al principio de la comida, y también durante la comida. Si hay juglares extranjeros o nuestros propios músicos que tocan instrumentos al final de la comida, también queremos escucharlos.⁴³

42. Cf. GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: «La música laica en el reino de Castilla en tiempos del condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (1458-1473)». *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), pp. 25-56; LUCIEN, Clare: «Le connétable, la musique et le pouvoir (d'après Los hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo)». *Bulletin Hispanique*, 90/1-2 (1988), pp. 27-57.

43. «En les cases dels princeps segons que mostra antiquitat juglars degudament poden esser cor lur offici dona alegria la qual los princeps molt deuen desijar e ab honestat servir per tal que per aquella tristicia e ira foragiten e a tots temps se mostren pus graciosos. Perque volem e ordonam que en nostra cort juglars quatre degen esser dels quals dos sien trompadors e lo ters sia tabaler el quart sie de trompeta al offici dels quals sesguart que tots temps nos publicament menjants en lo començament trompen e lo tabaler et lo de la trompeta son offici ensemps ab els exercescan e encara allo metex façen en la fide nostre menjar: si donques juglars estranys o nostres qui empero astruments sonen en la fin del menjar nos aquells oyr voliem». BOFARULL Y MASCARÓ, Próspero (ed.): *Procesos de las antiguas cortes y parlamentos de Cataluña, Aragón y Valencia, custodiados en el Archivo General de la Corona de Aragón*. Tomo V. Barcelona, José Eusebio Monfort, 1850, p. 61. Todas las traducciones son propias a menos que se indique lo contrario.

Con la llegada al trono de Aragón de Alfonso V el peso de la música aumentó considerablemente. Así, ya en 1417 el joven monarca contaba en su corte con quince ministriles (incluyendo músicos de viento, cuerda y percusión), una juglaresa, ocho cantores para música polifónica, dos *escolans* y un *ajudant*, además de los clérigos que interpretaban el canto llano⁴⁴. Y este número incluso aumentó tras su asentamiento en Nápoles, donde, además de numerosos instrumentistas, llegó a tener en 1451 un mínimo de 24 cantores adultos, dos organistas y un número indeterminado de cantoricos, lo que convertía a su capilla en una de las más grandes de Europa⁴⁵.

Su sucesor, Juan II (1458-1479), mantuvo un vivo interés por la música, si bien limitado por las dificultades económicas y sociales del período. Por desgracia, no poseemos información precisa sobre su capilla más allá de los nombres de algunos de sus músicos, si bien sabemos que entre ellos se contaban figuras de referencia del período, como el tratadista Guillermo del Podio⁴⁶. Su hijo Carlos, príncipe de Viana, contaba con nada menos que doce cantores y un organista en el momento de su prematura muerte, en 1461. Y en esa misma fecha doña Juana Enríquez, segunda esposa de Juan II, comenzó a preparar un entorno cortesano adecuado para el que sería finalmente el heredero de la corona, su hijo Fernando (que en ese momento contaba con nueve años), empleando en los siguientes años a ocho cantores y un organista⁴⁷.

44. ANGLÈS, Higini: «La música en la Corte Real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo». *Cuadernos de trabajos de la Escuela Española de Arqueología e Historia en Roma*, 11 (1961), pp. 81-142 (90-92). Ver también los datos contenidos en GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen: *La música en la Casa Real catalano-aragonesa 1336-1442*. Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

45. ATLAS, Allan: *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 31-33.

46. VILLANUEVA SERRANO, Francesc: *Guillem de Podio (*1420c; †1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2015, p. 44.

47. KNIGHTON, Tess: *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 91-92.

3. La música en la Corte de los Reyes Católicos

Siguiendo la línea marcada por sus antecesores, y en comunidad con el pensamiento cortesano ya descrito, los soberanos tanto de Castilla como de Aragón dieron una enorme importancia a la música en todos los aspectos de su vida cortesana. No en vano, el cronista Andrés Bernaldez recordaba la corte de la reina Isabel del siguiente modo:

¿Quién podrá contar la grandeza y el concierto de su Corte: (...) los Cantores, las músicas acordadas de la honra del culto Divino, la solemnidad de las Misas y horas que continuamente en su palacio se cantaban (...) la multitud de Poetas y trovadores y músicos, de todas artes?⁴⁸

A la hora de analizar la música en la corte de los Reyes Católicos, podemos hacer una división atendiendo a los usos y funciones que ésta cumplía. De este modo, podemos distinguir entre seis grandes ámbitos: la música para los servicios religiosos, la música como medio de representación pública, la música en los ambientes privados, la música en la educación, la música para la danza y las condiciones sociales de los músicos en la corte.

48. BERNÁLDEZ, Andrés: *Historia de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel. Tomo II*. Sevilla, Imprenta de José María Geofrin, 1875, p. 272

3.1. La capilla musical y la música en el ámbito religioso

En el centro de la vida musical de los siglos XV y XVI se situaron, sin duda, las capillas musicales. De acuerdo con Samuel Rubio,

la capilla es un grupo de cantores, más bien pequeño, compuesto de niños y adultos, más o menos especializados en el canto, que bajo la dirección y las enseñanzas de un «maestro» tiene la misión de interpretar la música polifónica vocal en los actos litúrgicos del culto divino. De ella formaron parte, desde tiempos remotos, uno o más organistas [...] [La] única razón de existencia [de la capilla] será la de contribuir con sus voces y sonos al mayor esplendor de la celebración litúrgica. Este grupo varía según las posibilidades económicas de cada cabildo y también según las corrientes imperantes en cada época y región⁴⁹.

Junto con las grandes instituciones eclesiásticas, la mayor parte de los reyes y aristócratas del momento fundaron también sus propias capillas privadas, destinadas tanto al culto religioso como a las necesidades más mundanas propias de la Corte. Así, en su prefacio al libro *Proportionale musices* (1473-1474), el teórico Johannes Tinctoris nos decía que:

Los príncipes más cristianos [...] deseando realzar el servicio divino, fundaron, con enormes gastos, capillas a la manera de David, para las que designaron a varios cantantes con voces diferentes (pero no contradictorias) para cantar alabanzas alegres y hermosas a nuestro Dios. Y puesto que los cantantes de los reyes, si sus príncipes están dotados de esa generosidad que da fama a los hombres, son recompensados con honor, gloria y riqueza, muchos se encienden con un celo apasionado por estos estudios. Como resultado de este

49. RUBIO, Samuel: *Historia de la música española. 2. Desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid, Alianza, 1983, pp. 13-14

ferviente auge, el desarrollo de nuestra música ha sido tan notable que parece ser un arte completamente nuevo⁵⁰.

Como hemos visto anteriormente, los predecesores tanto de Isabel como de Fernando en las coronas de Castilla y Aragón tuvieron capillas musicales a su servicio. Tras la unión de los Reyes Católicos, sin embargo, no se produjo una unificación de las capillas reales, sino que cada uno de los monarcas mantuvo la suya propia. En su inicio, eran instituciones modestas, de acuerdo con las posibilidades económicas y las particulares circunstancias de su reinado. Pero a medida que fue pasando el tiempo y las arcas reales comenzaron a aumentar, el número de miembros de la capilla creció proporcionalmente.

Así, la correspondiente a Isabel la Católica llegó a contar con más de treinta cantores en 1500, una cifra a la que se aproximaba también la del rey Fernando. Esta llegaría a crecer sustancialmente tras la muerte de la Reina, superando ampliamente los cuarenta cantores, lo que la convertía sin duda la capilla europea más grande del momento. A esto hay que sumar que, en ocasiones extraordinarias, ambas capillas se unían, dando lugar a fastos considerables, como el descrito por Lalaing acerca de la misa celebrada en la Catedral de Toledo en honor a Felipe el Hermoso en 1502, cuando afirma que «el domingo, 8 de mayo, el Señor y la Señora oyeron la misa con el Rey la Reina, en la que cantaron de 60 a 80 cantores del Rey»⁵¹.

50. «Denique principes christianissimi, quorum omnium, rex piissime, animi corporis fortuneque donis longe primus es, cultum ampliare diuinum cupientes more dauidico capellas instituerunt in quibus diuersos cantores, per quos diuersis uocibus (non aduersis) Deo nostro iocunda decoraque esset laudatio, ingentibus expensis assumpserunt; et quoniam cantores principum, si liberalitate que claros homines facit prediti sunt, honore, gloria, diuitiis afficiuntur, ad hoc genus studii feruentissime multi incenduntur. Quo fit ut hac tempestate facultas nostre musices tam mirabile suscepit incrementum quod ars noua esse uideatur». TINCTORIS, Johannes: *Proportionale musices* (1472-1473). En Ronald Woodley: *The Proportionale musices of Iohannes Tinctoris: a critical edition, translation and study*. Tesis doctoral, Universidad de Oxford, 1982, Vol I, pp. 167-168. Disponible en <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:e01e0aba-11dd-4910-bde6-09b4edf75134>

51. «Le dimence, viii^e de may, Monsigneur et Madame oyrent la messe avec le roy et la royne, à laquelle chantèrent de LX à IIIIxx chantres du roy». LALAIN, Antoine de: «Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501», en Louis P. Gachard (ed.): *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*. Bruselas, F. Hayez, 1876, I, p. 176.

Tabla 1: Número de cantores adultos empleados en las capillas de los principales soberanos europeos⁵²

CAPILLA	1470	1480	Ca. 1490	1500	1510
Aragón	11-15	13-18	11-25	23-37	38-46
Castilla		17	17-28	31-35	
Roma (Capilla Pontificia)	20	24-17	17-20	17-20	
Ferrara	15	27	27	31-20	
Mantua					18
Duques de Borgoña	27-30	25	24	25	
Austria (Maximiliano I)		12 (o más)	12 (o más)	12 (o más)	12 (o más)
Inglaterra		24			20

Además de los cantores adultos, las capillas contaban también con un grupo considerable de niños *cantorcicos* o *moços de capilla* que ejercían como ayudantes y monaguillos, participando tanto de las misas como de la liturgia de las horas. Según Marineo Siculo estos niños aprendían también el canto llano, y es probable que los más capaces también participaran en la interpretación de polifonía. El número de los cantorcicos era variable. En 1504 las cuentas muestran pagos a 39 de ellos en la corona castellana y en estas mismas fechas era habitual contar con entre doce y quince en su contraparte aragonesa⁵³.

Finalmente, las capillas también contaban siempre con un organista, si bien las funciones y los modos en los que éste intervenía en la liturgia y en la interpretación de la polifonía no están del todo claros a la vista de las fuentes. El órgano era un instrumento fundamental en las prácticas diarias y por ese motivo se le concedió una gran importancia en ambas cortes. De hecho, ambos soberanos financiaron la compra y mantenimiento de varios instrumentos, muchos de los cuales eran portátiles y estaban destinados a seguir la existencia peripatética de los reyes. Además, tanto Isabel como Fernando pusieron un especial esmero en su

52. Tabla extraída de KNIGHTON, Tess: *Música y músicos...*, p. 94

53. KNIGHTON, Tess: *Música y músicos...*, p. 96

mantenimiento, como prueba que, cuando fue conquistada Granada, se llamara con gran gasto a miembros de la prestigiosa familia de luthieres Mofferiz para que vinieran desde Zaragoza para reparar los instrumentos de teclado de la Casa real⁵⁴.

La importancia concedida a la capilla venía determinada por el propio carácter religioso del gobierno y corte de los Reyes Católicos. Los monarcas asistían diariamente a misa y vísperas, y en días de especial relevancia litúrgica, participaban en todas las horas canónicas. Esta religiosidad fue un aspecto central en la ordenación de su tiempo y fue muy destacada por autores contemporáneos como Marineo Sículo, Guicciardini o Jerónimo Münzer, todos los cuales subrayaron el papel central que ocupaban estas celebraciones en la vida cortesana, así como el carácter inequívocamente piadoso y devoto de los soberanos.

Además, la celebración de esmeradas y refinadas ceremonias religiosas no solo constituía una demostración de piedad personal, sino que también reforzaba el ideal de una monarquía que se veía a sí misma como defensora de la fe cristiana y como promotora de una sociedad ordenada según los preceptos del catolicismo. En este sentido, la capilla musical jugaba un papel fundamental, puesto que contribuía de una manera excepcional al boato y esplendor de la liturgia, permitiendo así reforzar la solemnidad y sobrecogimiento del rito.

Gracias a ello, los músicos de la capilla real tuvieron una presencia constante en la vida cotidiana de los monarcas y acabaron resultando mucho más conocidos y visibles para sus señores que otros miembros de la corte. Consecuentemente, los soberanos siempre valoraron especialmente a sus músicos de capilla, y seguramente ese aprecio fue una de las causas que justificaron los más que generosos emolumentos y favores reales que recibieron, los cuales analizaremos posteriormente.

Un ejemplo de la música que podía escucharse en las celebraciones religiosas de la corte podría ser la Misa *Nunca fue pena mayor* de Francisco de Peñalosa (c.1470-1528), basada en la celeberrima canción

54. KNIGHTON, Tess: «Instruments, instrumental music and instrumentalists: traditions and transitions», en Tess Knighton (ed.): *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*. Leiden, Brill, 2017, pp. 97-149 (106)

homónima de Juan de Urrede. Peñalosa era un compositor de extraordinario prestigio que se había unido a la capilla del rey Fernando en 1498 y que permaneció allí hasta la muerte del monarca en 1516. Posteriormente, pasó algunos años en la capilla papal en Roma como cantante, aunque no se han conservado composiciones suyas en fuentes vaticanas. En 1520, se retiró a Sevilla, ciudad con la que siempre mantuvo unos lazos muy fuertes, donde falleció en 1528.

Las composiciones de Peñalosa incluían motetes litúrgicos y devotionales, misas y piezas profanas, en las que se da muestra de una notable flexibilidad expresiva y riqueza melódica. En sus misas y motetes trabajó especialmente con la técnica del *cantus firmus* (como ocurre en este ejemplo), dentro de un estilo siempre dramático y expresivo. En su música profana fue más convencional, si bien dejó alguna obra magníficamente experimental en su concepción, como la conocida *Por las sierras de Madrid*⁵⁵.

Escuchamos a continuación la obra original de Juan de Urrede y, seguidamente, el *Sanctus* de la misa de Peñalosa basada en esa misma melodía.

55. Para una introducción a la figura de Peñalosa, cf. KNIGHTON, Tess: «Peñalosa, Francisco de», en Emilio Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. VIII, pp. 586-589. Para un estudio en profundidad de sus misas, cf. CUENCA RODRÍGUEZ, María Elena: *Francisco de Peñalosa (ca 1470-1528) y las misas en sus distintos contextos*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017. Disponible en <https://hdl.handle.net/20.500.14352/15496>. La obra musical de Peñalosa ha sido editada por Dionisio Preciado en cuatro volúmenes y publicada por la Sociedad Española de Musicología. PEÑALOSA, Francisco de: *Opera Omnia*. Edición de Dionisio Preciado. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1986-2000.

3. Juan de Urrede: Nunca fue pena mayor (*Cancionero Musical de Palacio*, f. 1)

[Cantus]

Nun - ca fue pe - na ma - yor, nin tor men to
Me ha - se a - ver por me - jor la muer - te

Tenor

Nun - ca fue pe - na ma - yor nin tor men -
Me ha - se a - ver por me - jor la muer - te

Contra

Nun - ca fue pe - na ma - yor, nin tor men to
Me ha - se a - ver por me - jor la muer - te

6

C

tan es - tra - ño que i - gua -
y por me - nor da - ño que'l tor - men -

T

-to tan es - tra - ño que i -
-te y por me - nor da - ño qu'el tor -

B

tan es - tra - ño que i - gua le, que
y por me - nor da - ño qu'el tor -

11

C

- le con el do - lor que rres - çi - bo
- to y el do - lor

T

-gua - le con el do - lor que rres - çi -
-men - to y el do - lor

B

i - gua - le con el do - lor que rres - çi - bo
-men - to y el do - lor



Enlace a la audición

17

C del en - ga - ño. Y es - te co -
En pen - sar el

T - bo del en - ga - ño. Y es - te
En pen - sar

B del en - ga - ño. Y es - te co -
En pen - sar el

23

C -no ci - mien - to ha - ce mis
pen - sa - mien - to que por a -

T co - no - ci - mi - en - to ha - ce mis
el pen - sa - mi - en - to que por a -

B -no ci - mien - to ha - ce mis
pen - sa - mien - to que por a -

28

C di - as tan tris - tes.
-mo - res me dis - tes.

T dí - as tan tris - tes,
mo - res me dis - tes.

B dí - as tan tris - tes,
-mo - res me dis - tes.

Nunca fue pena mayor
ni tormento tan extraño
que iguale con el dolor
que recibo del engaño.
Y este conocimiento
hace mis días tan tristes,

en pensar el pensamiento
que por amores me distes,
me hace haber por mejor
la muerte, y por menor daño
qu'el tormento y el dolor
que recibo del engaño.

Missa *Nunca fue pena mayor*. Sanctus
**(Catedral de Tarazona, Archivo Musical, Ms. 3, fol. CXLI-
 Vv-CLII)**

Discantus

San - ctus, San - ctus,

Contratenor

San - ctus, San - ctus,

Tenor

San - ctus, San - ctus,

Contra

San - ctus, San - ctus,

6

S

San - ctus, Do - mi - nus,

A

San - ctus, San - ctus, Do - mi - nus,

T

San - ctus, San - ctus, Do - mi - nus,

B

San - ctus, San - ctus, Do - mi - nus,

11

S

mi - nus, De - us,

A

De - us, Sab - ba - oth,

T

mi - nus, De - us, Sab - ba - oth,

B

San - ctus, Do - mi - nus, De - us,

15

S Sab - ba -

A - ba -

T - ba -

B -us Sab -

20

S oth.

A oth, Sab - ba - oth, Sab - ba - oth, Sab - ba - oth.

T oth, Sab - ba - oth, Sab - ba - oth, Sab - ba - oth, Sab - ba - oth.

B ba oth.

25

S Ple - ni sunt.

A Ple - ni

T Ple - ni

B Ple - ni sunt cae

33

S cae - li

A sunt

T

B - li et ter - ra

40

S et - ter - ra

A cae - li et ter -

T

B glo - ri - a tu -

46

S glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a, glo -

A - ra glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu -

T

B - a, glo - ri - a tu -

53

S - ri - a tu - a, Ho - san - na in ex - cel - sis, #

A - a, Ho - san - na in ex - cel - sis, #

T Ho - san - na in ex - cel - sis, #

B - a, Ho - san - na in ex - cel - sis, #



Enlace a la audición

Para concluir, es importante recordar que, como era habitual en todas las monarquías, la posición mantenida por los reyes fue imitada rápidamente por toda la gran aristocracia nacional. Los miembros de este estamento buscaron contar también con su propia capilla privada, aunque en ocasiones también podían financiar instituciones religiosas que contaran con capilla propia o contar con los músicos de las capillas de aquellas instituciones eclesiásticas a las que obsequiaban y galardonaban con su favor.

De este modo, como recuerda Schwartz, el primer duque de Alba, García Álvarez de Toledo (c.1424-1488) disfrutó de una capilla compuesta por un maestro, cuatro cantores, tres niños de coro, dos *negrillos* (jóvenes esclavos negros con formación musical) y dos organistas. En 1499, el duque de Benavente contaba con un maestro, seis cantores, un organista y tres niños de coro; y en 1512 el marqués de Cenete contaba con seis cantores, un organista y dos niños de coro. Finalmente, en la corte de Diego Hurtado de Mendoza, III Duque del Infantado (1461–1531), se celebraba misa cantada diariamente, y, de acuerdo con Alfaro Núñez de Castro, todos los días de fiesta se cantaba la misa de manera polifónica al modo de la capilla real. En todos los casos, los músicos gozaban de una buena posición social y de una situación económica razonablemente buena⁵⁶.

3.2. Los instrumentos musicales en la corte: la imagen pública del soberano

A los músicos de la capilla había que sumar los músicos contratados de manera habitual para las celebraciones reales y, sobre todo, el larguísimo número de instrumentistas que poblaban la corte. De hecho, uno de los elementos más destacados de la corte de los Reyes Católicos fue la importante presencia de instrumentos musicales tanto en las ceremonias públicas como en el asueto privado de los monarcas. Uno de los mejores

56. SCHWARTZ, Roberta Freund: «Love or liberality? Music in the Courts of the Spanish Nobility», en Tess Knighton (ed.): *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs...*, pp. 173-204.

ejemplos de ello nos lo ofrece el poeta y compositor Juan del Encina cuando nos describe así la música en un banquete celebrado en honor de los Reyes en Salamanca en 1497:

Fue la música muy alta
y los músicos sin cuento;
de ningún buen instrumento
hubo en estas fiestas falta:
sacabuches, chirimías,
órganos y monacordios,
módulos y melodías,
baldosas y sinfonías,
dulcémeles, clavicordios,
clavezínbalos, salterios,
arpa, manaulo sonoro,
vihuelas, laúdes de oro,
do cantaban mil misterios,
atambores y atabales
con trompetas y añafles,
clarines de mil metales,
dulzainas, flautas reales,
tamborinos muy gentiles⁵⁷.

La presencia de instrumentos en la Corte atendía tanto a funciones de representación pública como a la necesidad de música en el entorno privado. En ambos contextos, no obstante, los instrumentos utilizados diferían. En el primer caso se utilizaban los llamados instrumentos «altos». Estos eran instrumentos con gran potencial sonoro, generalmente de viento, que tenían la capacidad de ser escuchados al aire libre y en entornos multitudinarios y que eran interpretados por lo general por músicos profesionales. En el segundo caso se encontraban los instrumentos «bajos», que eran instrumentos con un menor potencial sonoro

57. ENCINA, Juan del: «El triunfo del amor», en *Cancionero de las obras de Juan del Encina*. Salamanca, [Juan de Porras], 1496, fol. LXVIIv.

y que, consecuentemente, se utilizaban en ambientes más íntimos y reducidos y eran más adecuados para un uso aficionado.

En el primer grupo encontramos dos tipos de agrupación: los conjuntos de trompetas y atabales y los conjuntos de ministriles. Ambas contaban con funciones y capacidades diferentes, pero podían intervenir conjuntamente en determinadas ocasiones.

Las trompetas eran instrumentos muy valorados por su función heráldica y aparecían en todas las ceremonias y entradas de la Corte. Servían para encabezar procesiones, señalar la llegada del noble o la visita de potentados, anunciar proclamas del gobierno, hacer sonar señales militares y amenizar y ordenar justas y cacerías. Por eso, como afirma Perkins: «la trompeta se convirtió en un símbolo inequívoco del estatus social privilegiado del señor (...) [y por eso] todo noble de cualquier rango apreciable encontró crecientemente indispensable de tener al menos uno o dos intérpretes a su cargo»⁵⁸.

Este principio se cumplía inequívocamente en el período en España. Tanto los reyes como los grandes nobles españoles contaron siempre con trompetas y atabales a su servicio. En torno a 1480, la corte aragonesa contaba con ocho trompetas y cuatro atabaleros, una cifra similar a la que tenía la corte castellana. Por su parte, los Reyes Católicos dotaron a los infantes don Juan y doña Catalina de cuatro trompetas y un atabalero para cada una de sus capillas, y esa misma cifra la podemos encontrar en algunas cortes nobiliarias, como la de Medina-Sidonia⁵⁹.

58. «As the trumpet became an unmistakable symbol of the privileged social status of the lord whose escutcheon is carried, every noble of any appreciable rank found it increasingly indispensable to have at least one or two players in his employ. Moreover, the trumpeters often became important figures at court; they were given armor to protect them when they went into battle and were occasionally assigned delicate missions as messengers and even as spies in addition to their regular duties». PERKINS, Leeman: *Music in the age of the Renaissance*. New York, Norton, 1999, p. 107

59. AGUIRRE RINCÓN, Soterraña: «La música en la época de Isabel la Católica: la Casa Real como paradigma», en Julio Valdeón Baroque (ed.): *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*. Valladolid, Instituto de Historia Simancas, 2003, pp. 281-321 (290); GÓMEZ FERNÁNDEZ, Lucía: *Música, nobleza y mecenazgo...*, p. 52



«David y los músicos». *Breviario de Isabel la Católica*. British Library, Add. 18851, fol. 184v

Entre las trompetas de la época encontramos dos tipos fundamentales: trompetas de guerra y trompetas bastardas. La primera era un instrumento natural, es decir, que no contaba con pistones u otros mecanismos que le permitieran acceder al rango completo de notas de la escala. Esta era la utilizada fundamentalmente en la guerra y para las funciones heráldicas que acabamos de describir. La segunda era un instrumento de varas y, por tanto, capaz de tocar regularmente con los grupos de ministriles. En estos grupos participaban, entre otros, la chirimía, un instrumento de doble lengüeta que supone el principal antecedente histórico del oboe; y el sacabuche, un instrumento de viento-metal con vara, antecesor directo del trombón de varas actual.

Los instrumentos altos se utilizaban fundamentalmente en grandes ceremonias, buscando reforzar la imagen del noble o soberano involu-

crado. Los instrumentistas conseguían un enorme volumen de sonido que simbolizaba y exteriorizaba el propio poder del representado. Así se puede ver, por ejemplo, en la entrada que realizó el rey Fernando en Nápoles en 1507:

Luego sacaban los instrumentos que llevaban y tañían, los cuales eran cuatro pares de atabales, y veintiséis trompetas italianas y veintidós bastardas, con otros infinitos géneros de música, conviene a saber, chirimías y sacabuches, etc., hacían tanto estruendo que si algún ave pasaba la hacían caer en medio de la gente⁶⁰.

Gracias a estos ministriles altos, las entradas o procesiones de los grandes nobles o de los reyes se convertían en acontecimientos excepcionales que rompían por completo el espectro sonoro al que los súbditos estaban acostumbrados. Los espectadores escuchaban conjuntos musicales únicos, con músicas que raramente podían escuchar en otro contexto, ejecutadas además por intérpretes que iban ataviados con lo más vistosos trajes o uniformes, añadiendo lo visual a lo sonoro. Todo ello convertía a la aparición del potentado en un recuerdo memorable y extraordinario. Así se nos muestra, por ejemplo, en la entrada la de la reina Isabel en Baza en 1489:

Los moros fueron mucho maravillados con su venida en invierno, y se asomaron de todas las torres y alturas de la ciudad, ellos y ellas, a ver la gente del recibimiento, y oír las músicas de tantas bastardas, clarines y trompetas italianas, y chirimías, y sacabuches, y dulzainas, y atabales, que parecía que el sonido llegaba al cielo⁶¹.

Los ministriles representaban la grandeza del señor y contribuían a su imagen pública, pero no eran estas sus únicas funciones. Además de en estas entradas y actos ceremoniales, la principal función de los grupos de ministriles era el acompañamiento de la danza, una parte central

60. BERNÁLDEZ, Andrés: *Historia de los Reyes Católicos...*, vol. II, pp. 303-304.

61. BERNÁLDEZ, Andrés: *Historia de los Reyes Católicos...*, vol. I, p. 271



Atribuido a Andrés de Nájara: *Ministriles*.
 Coro de la Catedral de Burgos, primera mitad del siglo XVI

de la vida cortesana de la que hablaremos más adelante. En estos casos la agrupación más común, tal y como puede deducirse de las fuentes iconográficas y literarias, es el de tres chirimías y sacabuche. Finalmente, los ministriles también podían intervenir en las ceremonias religiosas, si bien el modo en que intervenían en esta fecha es todavía objeto de discusión.

Por supuesto, y al igual que ocurría con las capillas eclesiásticas, el uso de ministriles también se extendió por las grandes cortes nobiliarias. Así, por ejemplo, narra Bernáldez la partida del Duque de Medina-Sidonia de Sevilla en 1475:

Partió de Sevilla el Duque de Medina D. Enrique (...) con dos mil a caballo, gente muy lucida, y peones (...) Iban con él la flor de la caballería de Sevilla y su tierra, y por capitanes muchos de los más nobles y generosos (...) la cual gente iba de guerra y de fiesta, que el dicho Sr. Duque llevaba muy gran capilla de cantores, con muchas trompetas y chirimías, y sacabuches, y músicas acordadas, y niños cantores de la iglesia mayor, y muchos arreos de vestimentas y ornamentos⁶².

Igualmente, cuando los duques de Medinaceli hacían su entrada en las representaciones públicas «iban delante todas sus trompetas y cla-

62. BERNÁLDEZ, Andrés: *Historia de los Reyes Católicos...*, vol. I, p. 113

rines, y dos moros con grandes tambores al estilo morisco, y otros muchos músicos». El primer duque de Alba contaba con cuatro trompetas, un atabalero y cuatro sacabuches que lo acompañaban en las entradas públicas, todos ellos con vistosos y caros vestidos. El quinto duque de Benavente, Juan Alonso Pimentel (1470-1530) tenía siete chirimías o sacabuches, siete trompetas y dos atabaleros; y el primer duque de Arcos, don Rodrigo Ponce de León, contaba con doce ministriles, seis trompetas y tres atabaleros⁶³.

3.3. La música en el ámbito privado

Además de ser una herramienta imprescindible para representar su majestad y boato, la música también fue uno de los elementos centrales del esparcimiento privado de los reyes. Como bien recordaba Tess Knighton:

Mientras la música instrumental continuaba siendo un símbolo sonoro de la presencia principesca, también se convirtió en un indicador de la educación, el refinamiento y el discernimiento de aquellos suficientemente privilegiados en la sociedad como para disponer de tiempo de ocio. Escuchar música instrumental y aprender a tocar un instrumento musical como la vihuela se volvió una forma cada vez más aceptable y válida de llenar el tiempo libre en una era humanística que valoraba no solo la adquisición de conocimiento, sino también su discusión. Esto implicaba no solo el empleo de músicos profesionales, sino también la expectativa social de adquirir conocimientos y habilidades musicales personales. Esta mayor participación activa en el proceso cultural fomentó la colección de objetos materiales, incluyendo instrumentos musicales, no solo por los materiales valiosos con los que estaban hechos, sino también por la variedad de sonoridades que podían producir y su potencial para la realización de un repertorio polifónico en solitario o como acompañamiento⁶⁴.

63. SCHWARTZ, Roberta Freund: «Love or liberality?»..., pp. 183-185.

64. «While instrumental music continued to be a sonic symbol of princely presence, it also became an indicator of the education, refinement and discernment of those sufficiently privileged in society to have

En el ámbito privado, como es de esperar, prevalecieron los instrumentos *bajos*, es decir, aquellos que tenían un volumen contenido y, en muchos casos, posibilidades polifónicas que permitieran su interpretación por un solo intérprete. La importancia de los instrumentos bajos es especialmente evidente en las colecciones reales de Castilla, donde constituyen una mayoría dentro de las colecciones reales. Así, en el inventario del Alcázar de Segovia de 1503 encontramos que la Corona tenía una larga colección de instrumentos que incluían

Un dulcemel para tañer (...), una arpa de madera (...), tres chirimías y una flauta de boj (...), un laúd de costillas grandes (...), otro laúd de costillas (...), otro laúd viejo (...) dos vihuelas de arco viejas (...), otro laúd de costillas grande (...), otro laúd de costillas (...), dos clavicémbalos viejos, un laúd por las espaldas negro, de costillas, (...) unos órganos de hoja de Flandes, (...) una flauta de boj (...) [y] una flauta de boj⁶⁵.

A estos instrumentos hay que sumar los existentes en los distintos lugares por los que la corte se movía, como los dos órganos al cargo del camarero de la reina Sancho de Paredes en 1480, o los «tres cajas de órgano quebrados (...) más un clavicémbalo labrado (...) más dos claviórganos en sus cajas (...) [y] un monocordio sano» que se registraron en el inventario de la Alhambra en Granada en 1500⁶⁶. Durante la existencia

some leisure time (*ocio*) at their disposal. Listening to instrumental music, and learning to play a musical instrument such as the vihuela, became an increasingly acceptable and valid way to fill leisure time in a humanistic age that valued not just the acquisition of learning, but also the discussion of it, and involved not only the employment of professional musicians but also the social expectation to acquire personal musical knowledge and skill. This more active involvement in the cultural process itself encouraged the collecting of material objects, including musical instruments prized not only for the valuable materials from which they were made, but also for the range of sonorities they could produce and their potential for the realization of a polyphonic repertory in a solo or an accompanying capacity». KNIGHTON, Tess: «Instruments, instrumental music and instrumentalists»..., pp. 99-100. Para una buena introducción a este apartado, cf. SUÁREZ-PAJARES, Javier: «La música instrumental: vihuelas, arpa y tecla», en Maricarmen Gómez Muntané (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 215-290.

65. ANGLÈS, Higinio: *La música en la Corte de los Reyes Católicos. I. Polifonía religiosa*. Madrid, CSIC, 1941, pp. 71-72.

66. *Ibid.*, p. 53.

peripatética de la corte también se transportaron instrumentos de teclado para acompañar a los reyes, como atestiguan los pagos conservados, y también es posible que algunos de estos instrumentos se fueran con los hijos de los reyes tras sus matrimonios.

Sin embargo, aunque el número de instrumentos bajos utilizados es muy amplio, entre todos ellos hay uno que merece una reseña especial por la enorme trascendencia que tuvo en la España de los siglos XV y XVI: la vihuela. Aunque bajo esta denominación se agrupaban distintos tipos de instrumento en el período, en su variante más popular la vihuela era un instrumento de cuerda pulsada que solía constar de seis o siete órdenes dobles, generalmente afinados al unísono⁶⁷. En la corte tuvo un peso esencial tanto como instrumento solista como acompañante de la voz. Sabemos, por ejemplo, que la reina Isabel tenía varios tañedores de este instrumento en nómina y que el rey Fernando lo escuchaba habitualmente en sus aposentos privados. Así, en una carta de 1501 se nos describe la rutina cotidiana del Rey en los siguientes términos:

Ayer su alteza se levantó bien de mañana y, después de haber rezado, fue a la iglesia y estuvo en todo el oficio. Después de comer durmió un poco, leyendo. Como suele, fue su alteza a caza y mató dos milanos. Esta mañana hubo su alteza misa y en la iglesia como suele. Después de comer hubo música de vihuela. Después fue a vísperas⁶⁸.

Igualmente, la vihuela fue uno de los instrumentos que acompañó toda su vida al hijo y heredero de los Reyes Católicos, el malogrado infante don Juan, del que hablaremos en el siguiente epígrafe. Y también fue, como bien ha constatado Pinnell, un instrumento muy presente en la educación de las mujeres de la alta aristocracia española. Tocar la vihuela era considerado entre ellas un símbolo de refinamiento y sofisticación, un reflejo de los valores de educación integral del humanismo.

67. Sobre las distintas variantes de la vihuela en el período y la evolución que vivió durante estos años, cf. GRIFFITHS, John: «Las vihuelas en la época de Isabel la Católica». *Cuadernos de música iberoamericana*, 20 (2010), pp. 7-36.

68. Citado en KNIGHTON, Tess: *Música y músicos...*, p. 153.

No en vano, tanto Juana de Castilla como Isabel de Portugal tocaban la vihuela y patrocinaron a músicos y solistas del instrumento⁶⁹.

La popularidad del instrumento alcanzó no sólo a la aristocracia, sino también a segmentos muy amplios de la burguesía, como prueban dos hechos históricos interconectados. Por un lado, por la aparición de normativas específicas para la construcción del instrumento. La aparición de estas normativas refleja la existencia de un mercado creciente de aficionados y un proceso de profesionalización indiscutible en la fabricación del instrumento⁷⁰. Por otro lado, por las cifras conocidas de impresión y venta de los grandes libros de vihuela que aparecerán en el siglo XVI. De acuerdo con John Griffiths, algunos de los impresos de música para vihuela tuvieron tiradas de entre 1.000 y 1.500 ejemplares, lo que da fe de la enorme popularidad del repertorio y la extensión del instrumento, que forzosamente alcanzaba mucho más allá de los círculos aristocráticos y se adentraba con profundidad entre los más distintos estamentos sociales⁷¹.

Esta omnipresencia pronto se hizo notar en la literatura. Ya en uno de los textos capitales de la época de los Reyes Católicos encontramos que, ante la preocupada pregunta de una joven acerca del chico que la ronda, la intermediaria que le trata le responde lo siguiente:

Y el mayor remedio que tiene es tomar una vihuela y tañer tantas canciones y tan lastimeras que no creo que fueron otras las que compuso aquel emperador y gran músico Adriano de la partida del alma, por sufrir sin desmayo la ya vecina muerte. Que aunque yo sé poco de música, parece que hace aquella vihuela hablar. Pues si acaso, canta, de mejor gana se paran las aves a oírle, que no aquel antiguo de quien se dice que movía los árboles y piedras con su canto. Siendo este nacido, no alabarían a Orfeo⁷².

69. PINNELL, Richard: «Women and the guitar in Spain's upper classes». *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 165-189.

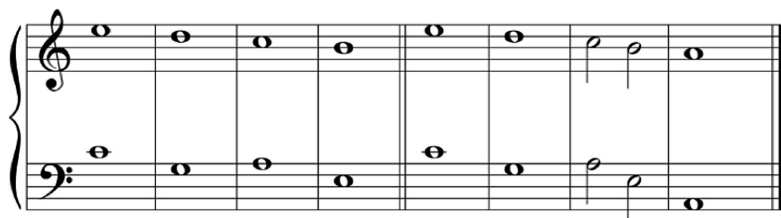
70. KNIGHTON, Tess: «Instruments, instrumental music and instrumentalists»..., pp. 108-110

71. GRIFFITHS, John: «The printing of instrumental music in Sixteenth-century Spain». *Revista de Musicología* 16/6 (1993), pp. 3309-3321.

72. ROJAS, Fernando de: *La Celestina*. Edición de Dorothy S. Severin. Madrid, Cátedra, 1989, p. 167

Como muchos de ustedes habrán reconocido, este fragmento proviene de *La Celestina* y es uno de los muchos ejemplos que encontramos en el período que nos hablan de la enorme popularidad que gozó la vihuela en la sociedad del momento. Otros ejemplos, si bien algo posteriores, son la *Ymeneá* de Bartolomé de Torres Naharro (1517), *El Crótalon* de Cristóbal de Villalón (1551) o las silvas de Juan de Arguijo (1605). Incluso aparece citada muy pronto en América gracias a la extraordinaria *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (anterior a 1575) de Bernal Díaz de Castillo, donde se nos describe las andanzas de un vihuelista en el entorno de Cortés.

Escuchamos a continuación un ejemplo de música para vihuela, incluido en *Los seys libros del Delphin de música* de Luis de Narváez (1538). Se trata de una serie de variaciones (o *diferencias*, por usar el término hispano) sobre un bajo recurrente de *romanesca*, que en España recibió el pintoresco nombre de *Guárdame las vacas*.



III VII I V III VII I V I

Esquema armónico simplificado del bajo de romanesca

Este tipo de variaciones sobre un bajo recurrente constituía un repertorio habitual para los músicos, habituados a improvisar regularmente sobre ellas. En el caso de las *diferencias* de Narváez, cada una de las variaciones tiene una disposición cerrada, pero se puede apreciar una progresión clara a medida que vamos avanzando en las distintas variaciones.

5. Luis de Narváez:
Diferencias sobre *Guárdame las vacas*
(Los seys libros del Delphin de música. Valladolid, 1538)

Primera diferencia



Segunda diferencia



Tercera diferencia



Cuarta diferencia



Quinta diferencia

38

41

44

Sexta diferencia

48

51

54

Séptima diferencia

58

62

65



Enlace a la audición

3.4. La enseñanza de los infantes

Los Reyes Católicos pusieron un especial empeño en la educación musical de los infantes. Siguiendo la tradición de la corona aragonesa, se dotó a los príncipes de capillas musicales propias desde edades muy tempranas y se aseguró que recibían una formación musical adecuada.

De acuerdo con José María Llorens, las hijas de los Reyes Católicos poseían una exquisita educación musical. A partir de la documentación conservada, podemos deducir que contaron desde su niñez con músicos asignados a su cuidado y que éstos se desplazaban junto a ellas cuando era necesario. Incluso, como ocurrió con algunos de los músicos de la infanta Catalina, estos llegaron a trasladarse a los países de destino de la infanta cuando ésta contraía matrimonio.



Isidoro Santos Lozano Sirgo: *La reina Isabel la Católica, presidiendo la educación de sus hijos* (c. 1864). Museo Nacional del Prado, Madrid.

En el caso de doña Juana, sabemos que sabía tocar el clavicordio y son varios los testimonios que atestiguan que era una gran aficionada a la música. Según las fuentes, mantuvo a sus músicos flamencos tras la muerte de su marido, a los que pagó con generosidad, y según Pedro Mártir, incluso cuando había perdido su lucidez, se complacía siempre en la escucha de la música de sus cantores. Además, en el inventario de sus bienes se cuentan varios libros de canto de importancia.

Sin embargo, ningún infante recibió una formación musical más acentuada y profunda que el futuro heredero del trono, el infante don Juan. En 1490, cuando contaba con sólo doce años, ya contaba entre los oficiales de su capilla con varios cantores y, al menos, tres ministriles, un organista y un percusionista, todos ellos con un sueldo razonablemente alto (entre 5.400 y 15.000 maravedís). A estos pronto se le fueron añadiendo más músicos, como los cuatro trompetas que se incorporaron en 1493, configurando así una capilla de considerable tamaño y variedad⁷³.

Igualmente, en la descripción que nos dejó Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Libro de cámara* de la música del infante, se nos dice que

Era el príncipe don Juan, mi señor, naturalmente inclinado a la música y la entendía muy bien, aunque su voz no era tal, como él era porfiado en cantar; y para eso, en las siestas, en especial en verano, iban a palacio Juanes de Anchieta, su maestro de capilla, y cuatro o cinco muchachos, mozos de capilla de lindas voces, de los cuales era uno Corral, lindo tiple; y el Príncipe cantaba con ellos dos horas, o lo que le placía, y les hacía tenor, y era bien diestro en el arte.

En su cámara había un claviórgano y órganos y clavicémbalos y clavicordio y vihuelas de mano y vihuelas de arco y flautas; y en todos esos instrumentos sabía poner las manos.

Tenía músicos de tamborines y dulzainas y de arpa, y un rabelico muy precioso, que tañía un Madrid, natural de Caramanchel, de

73. LLORENS, José María: «La música en la casa del príncipe don Juan y en la de las infantas de Aragón y de Castilla». *Nassarre*, IX/2 (1993), pp. 155-174

donde salen mejores labradores que músicos, pero este lo fue muy bueno. Tenía el Príncipe muy gentiles ministriles, altos de sacabuches, y chirimías y cornetas y trompetas bastardas, y cinco o seis pares de atabales; y los otros muy hábiles en sus oficios, o como convenían para el servicio y casa de tan alto Príncipe⁷⁴.

De la descripción de Fernández de Oviedo se extraen tres conclusiones de suma importancia a la hora de valorar la relación del infante don Juan con la música. En primer lugar, podemos constatar que, aunque el autor reconoce la falta de talento vocal del infante («aunque su voz no era tal»), lo describe como un apasionado del canto polifónico y, lo que es más importante, como una persona capaz de poder interpretar una voz específica dentro de una estructura a varias partes («les hacía tenor»). No en vano, el gusto del príncipe por el repertorio polifónico quedó bien constatado en el inventario realizado de su cámara tras su muerte, puesto que en él aparecen varios libros de canto a varias voces.

En segundo lugar, podemos apreciar que el infante no sólo poseía una importante colección de instrumentos, sino que también tenía al menos los rudimentos («poner las manos») para poder interpretar algunos de ellos, como el órgano, el clave, la vihuela de mano, la vihuela de arco y la flauta. No cabe duda que la destreza del infante en este campo sería limitada. Sin embargo, la muy diferente técnica que se requiere para la interpretación de cada uno de estos instrumentos nos invita a pensar que debió de dedicar un tiempo relevante de estudio a este ejercicio, siquiera para llegar a dominar sus principios más básicos.

Finalmente, podemos ver que, incluso en sus rutinas diarias y en el ambiente privado de su cámara, el príncipe contaba con una extraordinaria capilla musical a cuya cabeza se encontraba nada menos que Juan

74. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan e oficios de su casa e seruiçio ordinario*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1870, pp. 180-181. También está disponible de manera abierta una edición crítica muy recomendable de esta obra, editada por Santiago Fabregat Barrios. Cf. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*. Valencia, Universitat de València, 2006.

de Anchieta (c.1450-1523), uno de los más destacados compositores de la Castilla del momento.

Anchieta había entrado en la Capilla Real de Castilla en 1489, fecha a partir de la cual ascendió rápidamente en rango y reconocimiento. Además de su servicio en la corte, también trabajó en Flandes y fue brevemente maestro de música del emperador Carlos V. A lo largo de su carrera estuvo estrechamente relacionado con figuras prominentes de su tiempo, como Isabel la Católica y su hija Juana, y recibió diversos favores reales hasta su muerte en 1523⁷⁵.

En su obra sacra, Anchieta mostró una preferencia por la claridad y la simplicidad, siguiendo la tradición polifónica española. Sus composiciones, que incluyen motetes, misas y Magnificats, son reconocidas por su fluidez y expresividad, evitando complejidades innecesarias. Aunque fue influido por el repertorio franco-flamenco, su estilo se mantuvo en este aspecto profundamente enraizado en las prácticas musicales locales. En cuanto a su música profana, menos extensa, ejemplifica también su talento para integrar elementos populares en composiciones cortesanas.

Las canciones que el infante pudiera cantar con su maestro y el resto de sus compañeros nos han quedado ocultas tras el velo de la historia, pero resulta un ejercicio sugestivo y sin duda emocionante imaginar al joven príncipe interpretando el tenor de alguna de las grandes creaciones de Anchieta, como el magnífico *Con amores, mi madre* que escucharemos a continuación.

75. Para una introducción actualizada y rigurosa a la obra de Anchieta, cf. KNIGHTON, Tess; KREITNER, Kenneth: *The music of Juan de Anchieta*. London & New York, Routledge, 2019.

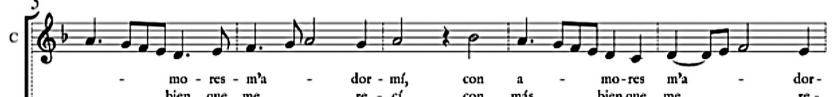
6. Juan de Anchieta: Con amores, mi madre (*Cancionero Musical de Palacio*, f. 231)

[Cantus]  Con a - mo - res mi ma dre, con a -
Que'l a - mor me con - so - la va, con más

1. Contra  Con a - mo - res mi ma - dre, con
Que'l a - mor me con - so - la va, con

[Tenor]  Con a - mo - res mi ma - dre, con a -
Que'l a - mor me con - so - la va, con más

[2. Contra]  Con a - mo - res mi ma - dre, con a -
Que'l a - mor me con - so - la va, con más

5  - mo - res - m'a - dor - mí, con a - mo - res m'a - dor -
bien que me re - sí, con más bien que me re -

A  a - mo - res - con a - mo - res - m'a dor - mí, con a - mo - res m'a dor -
más bien que más bien que me re - sí, con más bien que me re -

T  - mo - res - m'a dor - mí, con a - mo - res m'a dor -
bien que me re - sí, con más bien que me re -

B  - mo - res - m'a dor - mí, con a - mo - res m'a dor -
bien que me re - sí, con más bien que me re -

10 **Fine**  -mí. A - sí dor - mi - da so - ña - va
-sí. lo que'l co - ra - cón ve - la - la - va.

A  -mí. A - sí dor - mi - da so - ña - va.
-sí. lo que'l co - ra - cón ve - la - la - va.

T  -mí. A - sí dor - mi - da so - ña - va.
-sí. lo que'l co - ra - cón ve - la - la - va.

B  -mí. A - sí dor - mi - da so - ña - va.
-sí. lo que'l co - ra - cón ve - la - la - va.

D.C. al Fine

*Con amores, mi madre,
con amores m'adormi.*

Así dormida soñaba,
lo qu'el corazón velaba,
qu'el amor me consolaba,
Con más bien que merecí.

Adormeciome el favor,
que amor me dio con amor,
dio descanso a mi dolor,
la fe con que le serví.



Enlace a la audición

3.5. La danza

Junto con el esparcimiento privado y el acompañamiento de los actos públicos, la otra gran función de los músicos en la corte de los reyes fue la de proporcionar entretenimiento a los soberanos y sus invitados. Y entre todas las actividades dedicadas a este propósito, ninguna superaba en importancia y relevancia pública a la danza.

La danza como elemento cortesano había sufrido un cambio sustancial en toda Europa en la primera mitad del siglo XV. De hecho, como constata Julia Sutton, con anterioridad a esta fecha la danza «no había sido mucho más que una actividad coreográfica transmitida oralmente, poco organizada, sociable y entretenida». Sin embargo, a partir de esta época se convirtió en un arte sumamente estilizado, «enseñado y escrito por expertos, que no solo compilaron el repertorio de moda y desarrollaron métodos de notación, sino que también aportaron a su disciplina una actitud filosófica y unas percepciones estéticas que iban mucho más allá de lo meramente pragmático»⁷⁶.

76. «The culmination of the old tradition and the beginning of an entirely new phase of dance history came in the first half of the 15th century. The dance, which previously had not been much more than a loosely organized, companionable and entertaining, orally transmitted choreographic activity, seems to have become an art practically overnight, taught and written about by experts who not only com-

Como bien ha estudiado Ingrid Brainard, la enseñanza de la danza iba aparejada con la enseñanza de los modales cortesanos y con las disciplinas humanísticas; sus posiciones y movimientos se entendían como una extensión natural de la postura y los gestos propios de la clase nobiliaria; sus formas, extremadamente ritualizadas, servían como vía de entrada para entender y participar de los complejos protocolos de la corte; y su dominio constituía una prueba manifiesta de clase que indicaba inequívocamente la posición social del participante⁷⁷.

Por estos motivos, los Reyes Católicos prestaron una especial atención a esta disciplina. Para ello, los monarcas contrataron y mantuvieron en su corte a un grupo afamado de bailarines portugueses, cuyo sueldo llegó a sumar en algunos momentos más de 100.000 maravedíes al año⁷⁸, los cuales se dedicaron a la enseñanza de los infantes y al mantenimiento de los protocolos en este ámbito.

Consecuentemente, las crónicas del período están llenas de referencias a las danzas y sus elaborados protocolos cortesanos. Tanto en la *Crónica del don Álvaro de Luna* como en la *Crónica del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo* se nos muestra constantemente a la nobleza castellana, encabezada en muchas ocasiones por el mismo Rey, danzando en distintos actos públicos⁷⁹. Igualmente se nos presenta como colofón

piled the fashionable repertory and developed methods of notation but also brought to their subject a philosophical attitude and aesthetic insights which went far beyond the merely pragmatic». SUTTON, Julia: «Dance. III. Middle Ages and early Renaissance», en Deane Root (ed.): *Grove Music Online* [acceso 12 de marzo de 2019]. <http://www.oxfordmusiconline.com>.

77. Cf. BRAINARD, Ingrid: *The art of courtly dancing in the Early Renaissance*. Wess Newton, Mass., I. G. Brainard, 1981

78. LLORENS CISTERÓ, Josep María: «La danza en la corte de doña Isabel la Católica». *Nassarre*, XII/2 (1996), pp. 237-255; FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA MIRALLES, Álvaro: *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*. Madrid, Dykinson, 2002, pp. 272-273.

79. En 1418, en la boda del Rey Juan II con la infanta doña María, «se hicieron grandes fiestas de justas y torneos y danzas, y otros placeres. (...) Si el Rey salía a danzar, no quería otro caballero ninguno (...) salvo don Álvaro de Luna». Para el nacimiento de uno de los hijos del Condestable se recuerda que, tras comer, «hubo muchas danzas, juegos e instrumentos de músicas» y en 1448, con ocasión de la visita del rey a Escalona, se presentó la comida «llevando ante sí muchos ministriles, y trompetas, y tamborinos (...) Después que las mesas fueron levantadas, aquellos caballeros mancebos danzaron con las doncellas, y tuvieron mucha fiesta». (En *Crónica de don Alvaro de Luna...*, pp. 22, 129, 193-194). Las referencias a la danza en *Los hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo* son numerosísimas. Cf. LUCIEN, Clare: «Le connétable, la musique et le pouvoir»...

de la fiesta mantenida en Segovia para la reconciliación de Enrique IV con su hermana Isabel⁸⁰, y son numerosas las obras de teatro y momos que incluían números de danza, en ocasiones con la participación de los mismos reyes⁸¹.

Durante el gobierno de las Reyes Católicos, los ejemplos se multiplican. Por ejemplo, Diego de Valera nos describe los tres banquetes celebrados por los Reyes en Córdoba en 1483 en honor del Conde de Cabra y el Alcaide de los Donzeles del siguiente modo:

[En el primero de ellos] salieron veinte damas continuas de la casa de la reina, muy ricamente arreadas. Y luego los ministriles altos comenzaron a sonar y los caballeros mancebos que allí estaban danzaron un gran rato, cada uno con una dama. Y acabada la danza, el rey y la reina se fueron a cenar (...). [En el segundo] la infanta salió a la fiesta, y danzó y bailó una doncella portuguesa con ella. Y las damas salieron muy arreadas, sin traer cosa alguna de las que habían traído en la fiesta pasada; y danzaron en la forma que en la venida del conde habían danzado (...) [Y en el tercero] la infanta salió a la fiesta, y con ella veinte damas ricamente arreadas; y los ministriles altos sonaron, y comenzó la danza en la forma que en las fiestas pasadas. Y allí danzó y bailó la infanta, y con ella la misma doncella portuguesa; y con la reina danzó una hija del marqués de Astorga, y con el rey danzó don Fadrique su sobrino, hijo del duque de Alba. Y la danza pasada, la mesa se puso⁸².

80. «Otro día vino a verla y cenaron ambos con gran servicio y placer, y la Señora Princesa danzó allí y el Señor Rey cantó delante de ella, y estuvieron en su gasajado gran parte de la noche». Esta situación se repitió con el príncipe Fernando cuando llegó al palacio: «el Señor Príncipe danzó en su presencia, de lo que hubo mucha alegría». Carta del arzobispo de Toledo don Alonso Carrillo al rey don Juan II de Navarra (1474). Citado en PAZ Y MÉLIA, Antonio: *El cronista Alonso de Palencia*. Madrid, The Hispanic Society of America, 1914, pp. 156-157.

81. REY, Juan José: *Danzas cantadas en el Renacimiento español*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1978, pp. 70-93; FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA MIRALLES, Álvaro: *La Corte de Isabel I...*, pp. 264-269

82. VALERA, Diego de: *Crónica de los Reyes Católicos*. Madrid, José Molina, 1927, pp. 170-171.

Igualmente, tenemos constancia a través de una fuente francesa de una recepción de embajadores realizada en 1489 en Medina del Campo en la que se nos cuenta que, tras las justas,

comenzaron los ministriles a tocar, y danzaron las damas con los justadores, los cuales iban ricamente vestidos y arreglados; y danzaron hasta la diez. Una vez que tocaron, el rey mandó al príncipe que fuese a danzar, como en efecto hizo, y danzó muy bien con una joven a la que había escogido como su dama de amores (...) Luego que el príncipe hubo bailado lo hizo la infanta, la cual tomó a su portuguesa y bailó con ella; y todas las jóvenes, en parejas de a dos, danzaron en compañía suya una baja danza. Y después de bailarse la baja danza, el baile cesó por esa noche y todas las damas y jóvenes se retiraron de la sala⁸³.

A la hora de definir el tipo de movimientos y la postura general de los bailarines, además de con los grandes tratados teóricos italianos y franceses del momento, contamos con una fuente española del siglo XVI, *Reglas del danzar*, que nos describe la actitud general de los participantes y su disposición de cara al público en los siguientes términos:

Lo primero, ninguna danza parece bien sin capa, solo ni con compañía guiando alguna dama de la mano, ha de llevar el galán la suya alzada por encima de la de ella y por ninguna cosa se la ha de soltar si no se requiriere para la misma danza.

Cuando se ponen, han de hacer reverencia; no ha de tener el galán los pies juntos sino el izquierdo un poco por delante para que

83. « Et apres commencerent les menestrens à sonner, et dancèrent les dames aveques les justeurs, les quellz estoient bien richement abilliés et disguissés; et dancèrent juques à x heures. Et apres qu'il estoit sonnè dix le Roy commanda au prinsce qu'il alast dancer, comme il fist, et dança tres bien aveques une dammoisselle laquelle il avoit soissy pour sa dame par amours, laquelle avoit nom ** et estoit fille de **. Et apres que le prince avoit dancé alla dancer la Infante, laquelle print sa Portingaleisse et dansça aveques elle; et toutes les damoisselles ainsamble de deus à deux dancèrent en sa compaignie une basse dance. Et apres qu'elle avoit dancé celle basse dance la dance cessa pour celle nuit; et se retirerent hors dela salle toutes les dames et damoisselles ». Diario de Roger Machado. Embajada a España y Portugal. GAIRDNER, James (ed.): *Historia Regis Henrici Septimi, a Bernardo Andrea Tholosate conscripta*. London, Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1858, p. 179

salga con mejor gracia y que vaya derecho. El pie izquierdo como sale que no se atraviese detrás del derecho. El talón un poco fuera y ha de tardar tanto en la reverencia en el subir como tardó en el bajar. Danzando en compañía no se ha de volver el cuerpo hacia la dama ni para hacer la reverencia, sino derecho y la cara un poco vuelta hacia ella. Todas las veces que se requiere en cualquier danza siendo con dama, se ha de quitar la gorra. Tornarla a poner el primer paso.

El cuerpo ha de andar en la danza muy derecho y que se meneen las piernas de las rodillas abajo y los pies llanos y que señalen un poco las puntas abajo con gracia y han de sonar en las mudanzas lo menos que sea posible, si no muy sutilmente, salvo el canario.

Cualquier paseo de danza cuando es con dama ha de ser muy conforme al de ella que no parezca que la va arrastrando ni se quede atrás y ha de andar apartado de ella lo que pudiese.

La mejor gracia del danzar es ir muy a compás del son que tañesen y que se vaya sintiendo aprovecha mucho tener siempre en la cabeza la sonada de lo que se tañe porque se entiende cuándo acaba o cuándo empieza la danza⁸⁴.

En cuanto al repertorio que se interpretaba en las celebraciones cortesanas, podemos ver que hasta mediados del siglo XVI había sin duda dos tipos de danza que sobresalían por encima de todas las demás: las conocidas como *danza baja* y *danza alta*. El carácter de cada una de estas danzas es diferente, pero puede ser deducido con facilidad a partir de su nombre. En el caso de la baja danza (que sin duda era la más prestigiosa de las dos en el ámbito cortesano⁸⁵), se trata de un baile en el que los pies permanecen pegados al suelo, mientras que en la «danza alta» (o «saltare-

84. ANTÓN PRIASCO, Susana: «“Reglas del danzar”: Edición de un manuscrito español de danza del siglo XVI». *Revista de Musicología*, XXI/1 (junio 1998), pp. 239-245 (243)

85. Así lo describen sin duda los grandes tratadistas italianos del momento. Domenico da Piacenza, en su tratado *De arte saltandii & choreas ducendi* (c. 1455, f. 4v) la presenta diciendo que «Io sono bassadanza de le mesure regina e merito di portar corona» y Antonio Cornazzano, en su *Libro dell'arte del danzare* de 1465 (f. 4v), sigue la misma estela al afirmar que «Bassadanza e regina dellaltre misure». PIACENZA, Domenico da: *De arte saltandii & choreas ducendi*. Manuscrito, c. 1455, Biblioteca Nacional de Francia. CORNAZZANO, Antonio: *Libro dell'arte del danzare*. Manuscrito, 1465, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Capponiano 203.

llo» en italiano⁸⁶), los movimientos son más rápidos e incluyen una serie de saltos característicos⁸⁷.

Desde el punto de vista musical, este tipo de danzas se construían a partir de una melodía previa que podía tener distintos perfiles y duraciones. Esta melodía se interpretaba de manera muy lenta (de hecho, las reconstrucciones actuales hablan de unos tres o cuatro segundos por nota) y actuaba a modo de *cantus firmus* sobre el que se iba construyendo un rico armazón polifónico de carácter improvisado. Cada movimiento por parte de los participantes correspondía a una de las notas de ese tenor y, dependiendo de la duración de la melodía original y el número de repeticiones, la danza podía extenderse por periodos considerables de tiempo, dependiendo de las habilidades improvisatorias de los músicos y las necesidades del momento.

En cuanto a las melodías usadas, el coreógrafo Antonio Cornazzano hablaba de tres tenores fundamentales, a los que denominó *Cançon de pifari dicto el ferrarese*, *Collinetto* y, el más conocido de todos ellos, *Re di Spagna* o simplemente *La Spagna*. Esta última danza tenía una dura-

86. La equivalencia entre las dos danzas la propone el mismo Antonio Cornazzano en su citado *Libro dell'arte del danzare*: «El Saltarello come e dicto si chiama agli spagnoli *altadanza*» (f. 4r).

87. La reconstrucción de los pasos específicos de las danzas resulta una tarea un tanto compleja que sin duda escapa a los objetivos de este libro. No obstante, a modo de anotación podemos citar las características coreográficas que aparecen en el tratado español citado anteriormente, en el que se resumen los movimientos de las danzas alta y baja del siguiente modo:

«BAJA. La capa arrebujada en el hombro derecho y el brazo derecho colgando como muerto, la mano izquierda en el pomo de la espada. Reverencia y a despacio que vayan incluidas en ellas las continencias, salir con pie izquierdo y hacer dos sencillos, cinco dobles, dos sencillos, tres represas, continencia, reverencia. Cuando hacen las represas, al hacer la primera, que ha de durar tanto como un doble, hacen un doble delante de la dama y al cabo de un quebradito y luego otro doble, vuelta a la cara donde salió comenzando con el pie derecho con un quebradito.

ALTA. La capa como en la Baja, reverencia, un sencillo, cinco dobles y al cabo de cada uno un quebradito, luego soltar de la mano a la dama y hacen la mudanza, que es un sencillo adelante con pie izquierdo y otro atrás un derecho, dar un saltillo sobre el pie derecho, juntamente echando el izquierdo por adelante en alto, luego ir a dar con el izquierdo, hacer sobre él dos quebraditos, luego dar un saltillo sobre el pie izquierdo y tomar, hacer otro tanto hacia el otro lado; en acabando, ha de hacer ella otro tanto y luego hacen una reverencia con la que se acaba. Danzando solo en lugar de la mudanza que hace la dama, porque se cumpla el tañido, dan dos saltillos adelante y otros dos atrás, hacen la mudanza siempre primero hacia el lado izquierdo en compañía, adelante de la dama y solo también sobre el izquierdo y después sobre el derecho». ANTÓN PRIASCO, Susana: «"Reglas del danzar"»..., p. 244. De la baja danza también conservamos una descripción realizada por el humanista Pedro Gracia Dei en su obra *La crianza e virtuosa dotrina, dedicada a la illustre y muy esclarecida señora Doña Isabel primera*, donde se describe la coreografía de la danza del siguiente modo: «Tras la reverencia, dos continencias, / y dos sencillos con cinco dobles, / con dos sencillos otros los nobles, / y tres represas dos continencias, / y dos sencillos sin hacer falencias, / con un doble mirándose ilesas, / con dos sencillos y tres represas / vuelven después de dos continencias». Citado en GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. 2..., pp. 27-28.

ción original de 46 notas, si bien se pueden observar múltiples variantes de la misma en las fuentes conservadas. A continuación presentamos la variante que aparece en uno de los tratados más conocidos del momento, *L'art et instruction de bien dancer* de Michel Toulouze (1488):



TOULOUZE, Michel: *L'art et instruction de bien dancer*. Edición facsímil. London, Royal College of Physicians, 1936. Disponible en <https://archive.org/details/RCP00001/mode/2up>

La Spagna fue una de las melodías de danza más reconocibles de toda Europa y se utilizó en centenares de interpretaciones improvisadas por todas las cortes del momento. No sólo eso, también sirvió como fundamento para casi tres centenares de elaboraciones contrapuntísticas que quedaron escritas, entre las que se cuentan ejemplos de Josquin Desprez, Heinrich Isaac o Constanzo Festa⁸⁸. En el caso español, la variante de esta melodía más conocida fue sin duda la que nos dejó Francisco de la Torre en el *Cancionero Musical de Palacio*, donde aparece con algunas variaciones en la voz del tenor.

88. Cf. REY, Pepe: «Europa baila español: danzas desde *La Spagna* hasta la *Spagnoletta*». Conferencia ofrecida en la Fundación Juan March el 25 de enero de 2019. Disponible online en <https://canal.march.es/es/coleccion/europa-baila-espanol-danzas-desde-spagna-hasta-spagnoletta-579>

7. Francisco de la Torre: Danza alta
(*Cancionero Musical de Palacio*, f. 223)

6

10

15

19

23

27

31

35

The musical score is written for piano, featuring a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into five systems, each containing four measures. Measure numbers 19, 23, 27, 31, and 35 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (flats and sharps). The piece concludes with a double bar line and repeat signs in the final measure of the fifth system.



Enlace a la audición

3.6. Las condiciones de vida de los músicos

Finalmente, resulta importante constatar cuáles fueron las condiciones económicas y sociales bajo las que ejercieron su trabajo los músicos en la corte de los Reyes Católicos. Siguiendo la línea establecida en los reinados precedentes, tanto Isabel como Fernando contaron casi exclusivamente con músicos españoles, los cuales contaban con una posición muy acomodada en la Corte. Todos ellos gozaban de una larga serie de privilegios reales y disponían de un sueldo bastante cómodo para los estándares de la época.

Los ingresos percibidos por los músicos de la Corte han sido muy bien estudiados por Tess Knighton, quien nos ha dejado una tabla completa de los emolumentos de los distintos trabajadores de la corte de Aragón. Gracias a ello podemos ubicar la importancia otorgada a los músicos dentro de la Casa Real, así como las diferencias que existían entre estos en virtud de su antigüedad o mérito.

Teniendo en cuenta este factor, podemos ver que, dejando de lado los trabajos más directamente relacionados con el gobierno (mayordomo y consejero de la cancellería), los capellanes cantores de mayor jerarquía podían llegar a encontrarse en el estrato mayor de la estructura económica, con un salario anual de 56.250 maravedíes, sueldo idéntico al del camarlengo, maestresala o copero. Los cantores mejor pagados de la capilla recibían un sueldo de 40.000 maravedíes, cantidad similar a la recibida por el cirujano de la corte. El organista principal percibía un salario algo inferior, de 35.000 maravedíes, pero todavía superior al de los consejeros, secretarios, doctores o cronistas. Y con una remuneración muy similar, 30.000 maravedíes, se encontraban cantores, organistas, ministriles altos y tañedores, seguidos de cerca por los trompetas, con 25.000 maravedíes.

Todos ellos eran sueldos superiores a los que recibían los artesanos de la Corte, como reposteros, zapateros, curtidores o cazadores, y mucho más elevados que los percibidos en cualquier profesión ajena a Palacio. De hecho, los sueldos medios de los músicos eran ligeramente superiores a los recibidos por los jinetes mejor pagados de los tercios

militares⁸⁹ y más altos que los de muchos artesanos civiles. Por poner un ejemplo de ello, los sueldos que cobraban los maestros albañiles o carpinteros en la construcción de la catedral de Sevilla en esos mismos años⁹⁰ era sustancialmente menores al de los músicos citados, y superaban por poco el que cobraba un niño cantor en la corte (11.250 maravedíes).

Además de todo ello, los músicos recibían gratificaciones considerables al margen de su sueldo, como uniformes, caballos, mulas, *ayudas de costa* (generalmente por viajes, pero podían incluir otros conceptos), exenciones de impuestos y tasas, beneficios jurídicos, ayudas en caso de enfermedad o para casarse y, lo más importante de todo, la posibilidad de obtener beneficios eclesiásticos (que incluso podían acumularse). De hecho, entre las cuentas analizadas por Knighton podemos ver privilegios que oscilaban entre los 5.000 maravedíes recibidos por Juan de Céspedes en Brihuega a los nada menos que 60.000 que recibió Juan de Anchieta en la Catedral de Ávila. Ciertamente, hubo resistencia por parte de los cabildos para otorgar estos privilegios, por lo que, en muchas ocasiones, se les acabó concediendo cargos administrativos civiles similares. Y, finalmente, aunque de forma más extraordinaria, los músicos también podían recibir recompensas en forma de bienes confiscados por la Corona, algunos de los cuales podían llegar a ser extremadamente generosos, como ocurrió con los bienes otorgados a Alfonso Cortés en 1489, cuyo valor ascendía a nada menos que 720.000 maravedíes⁹¹.

89. LADERO QUESADA, Miguel Ángel: «La Hacienda Real de Castilla en 1504. Rentas y gastos de la Corona al morir Isabel I». *Historia, Instituciones, Documentos*, 3 (1976), pp. 309-346.

90. MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel: «Precios y salarios de la construcción en la Sevilla del siglo XV». *Cahiers de la Méditerranée*, 31 (1985), pp. 95-124

91. KNIGHTON, Tess: *Música y músicos...*, pp. 65-88. Para una idea general sobre sueldos y precios de productos básicos en el período, cf. IZQUIERDO BENITO, Ricardo: *Precios y salarios en Toledo durante el siglo XV (1400-1475)*. Toledo, Obra cultural de la caja de ahorro provincial, 1983; OLIVA HERRER, Hipólito Rafael: «Carestía y lucha política en Castilla durante el siglo XV». *Anuario de Estudios medievales*, 46/2 (julio-diciembre 2016), pp. 899-937.

4. Fuentes y compositores

Una vez lanzada una mirada general al ambiente musical que dominaba el tiempo de los Reyes Católicos, cabe hacerse una pregunta sencilla. ¿Cómo podemos conocer la música utilizada en todos estos contextos? En nuestro caso, las principales fuentes de con las que contamos en el ámbito de la música profana en este período son los conocidos como «cancioneros». Aunque el término «cancionero» no aparecería como tal hasta finales de siglo con la publicación del *Cancionero* de Juan del Encina (Salamanca, 1496), aplicamos este nombre a cualquier compilación lírica, tenga o no música, comenzando por el primero y más veterano de todos, el *Cancionero de Baena*.

No obstante, bajo el apelativo «cancionero» podemos encontrar dos tipos de compilación en este período. Por un lado, encontramos recopilaciones de poesías que se presentan sin acompañamiento musical, pero que contaban con la potencialidad de ser puestas en música. Estos cancioneros iban a dirigidos a un público muy amplio y solían contener un repertorio muy diverso. La ausencia de notación musical era en este caso un fenómeno comprensible, puesto que la inclusión de partituras encerraba dificultades considerables desde el punto de vista de la edición y, además, resultaba ininteligible para la mayor parte de su público destinatario⁹². Por otro lado, encontramos

92. Dejando de lado los cancioneros de autor, entre los que destaca el *Cancionero* de Juan del Encina de 1496, la publicación más importante en este sentido fue sin duda el magno *Cancionero general*, recopilado por Hernando del Castillo durante más de dos décadas y publicado finalmente en 1511. El *Cancionero general* incluye obras de 138 poetas e incluía entre ellos a algunos de los más destacados del momento (como Rodríguez del Padrón, Juan de Mena o el Marqués de Santillana). Estaba organizado en nueve secciones que abarcaban temas de devoción, moralidad, canciones, invenciones, letras de justadores, motes y sus glosas, y villancicos, reflejando así la rica variedad de la lírica cancioneril de la época. Dado este carácter exhaustivo y la calidad de las obras comprendidas

aquellos que incluían tanto el texto como la música que lo acompañaba. Los pertenecientes a este grupo tenían un origen y un público más restringido y, a diferencia de los cancioneros meramente poéticos, eran casi en su totalidad producto de encargos de la clase aristocrática, tanto eclesiástica como secular.

En el primer caso, la ausencia de música acompañando al texto no debe ser tomada como prueba de que estas canciones no contaran con ella. Más bien al contrario, la música estaba siempre presente en la memoria de los lectores. Como bien nos decía el Marqués de Santillana a propósito de la poesía italiana,

¿Y quién duda que así como las verdes hojas en el tiempo de la primavera guarnecen y acompañan los desnudos árboles, las dulces voces y hermosos sonos no apuesten y acompañen todo ritmo, todo metro, todo verso, sea de cualquier arte, peso y medida?⁹³

¿Y cuáles son las pruebas que tenemos para afirmar que este repertorio era en muchas ocasiones cantado? Siguiendo las investigaciones de Giuseppe Fiorentino y otros, podemos citar cuatro argumentos para defender esta posibilidad⁹⁴.

En primer lugar, encontramos un importante número de equivalencias entre cancioneros poéticos y musicales, en ocasiones bajo la firma de un mismo autor. El caso más claro de ello es el del poeta y compositor Juan del Encina. En 1496 Encina publicaba la primera edición de su *Cancionero* poético, en el que no incluía notación musical alguna. Pocos años después, muchas de sus obras aparecían también sin musicalizar en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo. Sin em-

en él, la obra alcanzó un enorme éxito, con nueve ediciones hasta 1573, y no sólo ejerció una notable influencia en escritores posteriores, sino que se convirtió en un vehículo para la educación lírica y sentimental de varias generaciones, reflejando el cambio de gustos literarios desde la poesía medieval hacia formas más renacentistas. Cf. ENCINA, Juan del: *Cancionero de las obras de Juan del Encina...*; CASTILLO, Hernando del: *Cancionero general*. Valencia, Cristóbal Koffman, 1511.

93. SANTILLANA, Marqués de: *Prohemios y cartas literarias*. Edición de Miguel Garci-Gómez. Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 90

94. Cf. FIORENTINO, Giuseppe: «Unwritten music and oral traditions at the time of Ferdinand and Isabel», en Tess Knighton (ed.): *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs...*, pp. 504-548

bargo, muchas de las obras contenidas en ambas publicaciones se han conservado con música en compilaciones posteriores, especialmente el *Cancionero Musical de Palacio*, lo que demuestra que fueron concebidas desde su origen como piezas cantadas y no meramente recitadas⁹⁵.

En segundo lugar, sabemos que muchas de estas obras poéticas se interpretaban musicalmente porque así se nos dice de manera inequívoca en los propios cancioneros, tanto en los textos contenidos como en sus elementos visuales e iconográficos. Si miramos al *Cancionero de Baena*, por ejemplo, encontramos que el texto no incluye partitura alguna, pero en su mismo prólogo se nos anuncia que algunos de los poemas en él incluidos están concebidos para ser musicalizados («asonados»):

Aquí se comienza el muy notable y famoso libro fundado sobre la muy graciosa y sutil arte de la poesía y gaya ciencia. En el cual libro generalmente son escritas y puestas y asentadas todas las cantigas muy dulces y graciosamente asonadas de muchas y diversas artes, y todas las preguntas de muy sutiles invenciones fundadas y respondidas, y todos los otros muy gentiles decires muy limados y bien escandidos y todos los otros muy agradables y fundados procesos y recuestas⁹⁶.

Igualmente, en este mismo *Cancionero* se indica de manera precisa que algunos de sus poemas fueron cantados. Así ocurre, por ejemplo, con algunas cantigas compuestas por Alfonso Álvarez de Villasandino y Ferrand Manuel de Lando, en las que se indica expresamente que fueron «assonadas»⁹⁷, o en un romance del mismo Álvarez, en cuyo encabezado se indica que «la hizo cantar con juglares delante los oficiales»⁹⁸. En otros casos podemos encontrar que la interpretación musical se des-

95. Para una tabla de equivalencias en este caso, cf. MORAIS, Manuel: *La obra musical de Juan del Encina*. Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, 1997, pp. 117-130. Disponible en <https://www.institutodelasidentidades.es/no-6-la-obra-musical-de-juan-del-encina/>

96. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena...*, p. 1.

97. *Ibid.*, pp. 12, 450

98. *Ibid.*, p. 44.

tacaba en el mismo título, como ocurre con una compilación posterior denominada *Coplas y chistes muy graciosos para cantar y tañer al tono de la vigüela*, publicada en 1570 por Gaspar de la Cintera en Valladolid, en la que tampoco aparece notación musical alguna.

En el ámbito iconográfico encontramos también ejemplos que confirman esta posición. Así ocurre, por ejemplo, con el *Libro de cincuenta romances*, publicado en Barcelona en torno a 1525. A pesar de que no incluye notación musical alguna, el libro presenta en su portada a un vihuelista acompañando a una cantante, lo que confirma que las piezas incluidas en la compilación estaban destinadas preferentemente a esta forma de interpretación.



Libro de cincuenta romances. Barcelona, c. 1525.

Nuestra tercera fuente de información en este campo son las fuentes literarias. En algunas de las narraciones de la época podemos encontrar descripciones más o menos detalladas de cómo algunas obras literarias recibían una interpretación musical, en ocasiones incluso de manera

polifónica. Estas descripciones están adscritas fundamentalmente a los círculos cortesanos y aparecen de manera especial en las *Crónicas del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, donde se describe a los miembros de la corte interpretando canciones «en cosaute», esto es, una práctica polifónica generalmente improvisada.

Finalmente, cabe hacer notar que la interpretación musical puede deducirse de algunas indicaciones aparecidas en los romances sin música, como aquellas en las que se expresa que el texto en cuestión debe ser interpretado «al tono de...». Esta referencia indica la necesidad de adaptar el texto indicado a una melodía previa que se supone el lector conoce y a la cual debe adaptar la letra⁹⁹.

Por todo lo anterior, sabemos que muchas de las formas poéticas contenidas en los cancioneros contaban con música. Ahora bien, cabe preguntarse en ese caso cómo podían conocer los receptores las melodías correspondientes si no se encontraban en las fuentes escritas. Las opciones para ello eran variadas, pero se reducían por lo general a tres procedimientos. El primero y más habitual era la transmisión oral del repertorio. Al fin y al cabo, éste ha sido el método más habitual en la propagación del repertorio musical popular a lo largo de la historia. La memoria ha sido siempre el pilar sobre el que se ha sostenido la tradición y gracias a ella muchas de estas melodías pudieron permanecer en el acervo colectivo durante décadas o incluso siglos. En segundo lugar, se podían utilizar melodías conocidas por los receptores que, aunque no se correspondiesen con las melodías originales, sí pudiesen adaptarse al metro utilizado, algo que resultaba muy habitual, como veremos, en los romances. Finalmente, se podía construir una melodía específica nueva a partir de determinadas técnicas musicales de ámbito improvisatorio.

Lamentablemente, el paso inexorable del tiempo ha hecho que las melodías originales se hayan perdido, junto con las tradiciones que las vieron nacer. Por ello, a la hora de reconstruir musicalmente el repertorio de este tiempo nuestra atención deberá centrarse de manera casi exclusiva en el segundo tipo de cancioneros, el de aquellos que incluían tanto el

99. Cf. ROS-FÁBREGAS, Emilio: «Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: *se canta al tono de...*». *Revista de Musicología*, XVI/3 (1993), pp. 39-48.

texto como la música que lo acompañaba. En la actualidad conservamos un número muy significativo de ellos, tal y como se puede ver en la tabla siguiente, donde se recogen los más destacados.

Tabla 2: Principales cancioneros musicales españoles (1450-1570)

Fecha	Tipo	Título	Facsímil disponible
c.1460-74	Manuscrito	Cancionero de El Escorial	https://imslp.org/wiki/Cancionero_de_El_Escorial_IV.a.24_(Various)
c.1480	Manuscrito	Cancionero de Montecassino	https://www.goldbergstiftung.org/wp-content/uploads/2021/04/I-MC-871-new.pdf
c.1490	Manuscrito	Cancionero Musical de la Colombina	https://imslp.org/wiki/Cancionero_de_la_Colombina_(Various)
c.1500-50?	Manuscrito	Cancionero musical de Segovia	https://imslp.org/wiki/Cancionero_de_Segovia_(Various)
c.1500-32	Manuscrito	Cancionero musical de Barcelona	https://www.wdl.org/es/item/14184/
c.1515-20	Manuscrito	Cancionero Musical de Palacio	http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_01335/index.html
c.1520-30	Manuscrito	Cancionero de París	https://imslp.org/wiki/Cancioneiro_musical_de_Paris_(Various)
c.1530-50	Manuscrito	Cancioneiro musical de Lisboa	http://purl.pt/210
c.1550	Manuscrito	Cancioneiro musical de Elvas	https://imslp.org/wiki/Cancioneiro_musical_de_Elvas_(Various)
1556	Impreso en Venecia	Cancionero de Uppsala (Cancionero del duque de Calabria)	https://imslp.org/wiki/Cancionero_de_Uppsala_(Various)
c.1560-80	Manuscrito	Cancioneiro de Belem	https://imslp.org/wiki/Cancioneiro_musical_de_Belém_(Various)
c.1569	Manuscrito	Cancionero musical de Medinaceli	

Los dos cancioneros más relevantes para la reconstrucción de la música durante el periodo de los Reyes Católicos son el *Cancionero de la Colombina* y el *Cancionero Musical de Palacio*. El primero es un manuscrito originario de Sevilla que contiene 95 obras, en su mayoría de compositores españoles. Fue compilado en la segunda mitad del siglo XV, aunque algunas piezas podrían datar de la década de 1430. El compositor con mayor presencia en esta compilación es Juan de Triana, con 20 piezas, si bien 53 de las composiciones son anónimas. Este cancionero alberga principalmente villancicos a tres o cuatro voces, romances, canciones y ensaladas, generalmente de poca complejidad. Las temáticas predominantes son el amor cortés y la devoción religiosa.

Por su parte, el *Cancionero Musical de Palacio* es la compilación más exhaustiva y completa del período. De las 548 piezas mencionadas en su índice, se conservan 458, lo que lo convierte en el más extenso y de todos los cancioneros conservados. Contiene villancicos, romances, strambotti, canciones y piezas a tres o cuatro voces, en su mayoría en castellano. Los villancicos y romances, las formas más comunes en su interior, presentan un carácter homorrítmico, con melodías accesibles y sencillas, destinadas más a aficionados que a músicos profesionales. Los strambotti y villanescas, de contenido jocoso o atrevido, muestran una clara influencia italiana.

El compositor más destacado del *Cancionero Musical de Palacio* es Juan del Encina (1468-1529), una figura clave en la literatura, el teatro y la música del momento. En el ámbito literario, Encina fue autor de un tratado breve pero innovador sobre métrica, el *Arte de poesía castellana*, donde demostraba un profundo conocimiento de la poesía castellana e italiana de la época; así como de un celeberrimo *Cancionero*, que incluía una amplia variedad de géneros poéticos, una versión en castellano de las *Bucólicas* de Virgilio y, en sus últimas ediciones, cinco obras teatrales. En el campo del teatro desarrolló dramas sacros y pastorales en los que incorporaba elementos alegóricos y mitológicos. Además, en estos incluyó números musicales en forma de villancicos que eran interpretados en vivo con acompañamiento de danza.

De sus composiciones musicales conservamos sesenta canciones documentadas en los cancioneros y otras nueve que se le atribuyen, además

de tres musicalizaciones de textos suyos realizadas por otros compositores. La mayoría de sus composiciones son villancicos a tres o cuatro voces, que se adaptan al carácter del texto en términos de fraseo y ritmo. Su estilo muestra una clara influencia de la música popular, con frases musicales bien definidas que se corresponden con las líneas textuales, texturas homofónicas y una relación silábica predominante, con mínimas adiciones de contrapunto o melismas en los momentos cadenciales. Ya hemos visto algunos ejemplos de la música de Encina, pero tendremos la oportunidad de profundizar aún más en su música en la sección siguiente.

5. Principales formas musicales en el tiempo de los Reyes Católicos

Antes de hablar de las formas musicales contenidas en los cancioneros del momento, es importante recordar que en este período las obras se suelen distinguir por etiquetas genéricas muy básicas, como «canti-ga», «canción», «otra», «decir» o «pregunta». Aunque estas categorías no se corresponden necesariamente con una forma poética o musical fija, prácticamente todas pueden englobarse en una de dos grandes categorías compositivas: formas estróficas (habitual en el *decir* y el *romance*) o formas con estribillo (propia de la *cantiga*, la *canción* y el *villancico*)¹⁰⁰.

Nosotros nos centraremos únicamente en las dos formas más habituales del repertorio: el villancico (forma con estribillo) y el romance (forma estrófica). Sin embargo, dada la laxitud en las tipologías musicales del período, los apuntes realizados sobre cada una de estas formas pueden extrapolarse sin dificultad a otras obras incluidas que responden a los mismos patrones compositivos.

5.1. El villancico: definición y temáticas

El «villancico» o «villanesca» es una forma poético-musical de extraordinaria importancia en la música española de los siglos XV y XVI. Su origen se encuentra en el ámbito popular, aunque pronto pasó a ser

100. WHETNALL, Jane: «Secular song in fifteenth-century Spain», en Tess Knighton (ed.): *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs...*, pp. 60-96 (65)

una forma de uso cotidiano en los ambientes cortesanos. Así lo recordaba Covarrubias, quien, en su *Tesoro de la lengua castellana*, definía el villancico como «las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz. Pero los Cortesanos remedándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres»¹⁰¹.

Este paso de lo popular a lo cortesano no fue un camino unitario ni lineal y, de acuerdo con Sánchez Romeralo, pudo seguir tres vías de desarrollo concurrentes. En primer lugar, los poetas podían crear una obra a imitación de las formas populares. En segundo lugar, podían tomar una cancioncilla popular para construir a partir de ella una obra ampliada. Por último, podían crear una obra enteramente nueva, a la que denomina el autor *villancico cortés*, que tiene sólo de popular la inspiración, con un metro y estructura ya reglados¹⁰².

En cuanto a la definición misma del género, la primera descripción teórica apareció en el *Cancionero* de 1496 de Juan del Encina. En él su autor nos cuenta que el villancico no tiene una forma específica, más allá de la alternancia entre copla y versos. En sus propias palabras, «se pueden [...] hacer tantas diversidades cuantas maneras hubiere de trocarse los pies»¹⁰³.

Esta flexibilidad sería una característica que acompañaría al género durante todo el Renacimiento, hasta el punto de que Díaz Rengifo, en su *Arte poética* (1592) insistiría en que el único atributo visible del villancico era la alternancia entre «cabeza» (estribillo) y «pie» (estrofa). Para este autor, la clave de esta libertad era que el villancico giraba en torno a la música y, por tanto, era ésta la que definía la forma poética y no al revés. En sus propias palabras:

Villancico es un género de copla, que solamente se compone para ser cantado. Los demás metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia, y para otros propósitos; pero este solo

101. COVARRUBIAS, Sebastián de: «Villanescas». *Tesoro de la lengua castellana...*, II, f. 75.

102. SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio: *El Villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid, Gredos, 1969, pp. 50-54

103. ENCINA, Juan del: *Cancionero de las obras de Juan del Enzina...*, fol. Vv

para la música (...) [Por eso] no se puede dar regla cierta: porque penden de la música, de suerte que el que los hubiere de componer, o ha de ser músico, o a lo menos, tener buen oído, para que oyendo la sonada, la sepa acomodar el metro. El cual puede ser de un mismo género, y con todo eso convenir a una sonada y no a otra¹⁰⁴.

Esta variedad de metro y música se puede ver con claridad en el *Cancionero de Palacio*. Para ejemplificarlo, podemos ver a continuación los textos y estructura musical de cuatro villancicos distintos. En todos los casos, encontramos métricas distintas, secciones con un número diferente de versos y estructuras musicales en las que lo único que se mantiene es la alternancia de estribillo y coplas.

Tabla 3: Esquemas musicales de villancicos del *Cancionero Musical de Palacio*

Juan del Encina

Es la causa bien amar (Cancionero Musical de Palacio, 36)

Verso	Letra	Sección	Música
1 2 3 4 5	Es la causa bien amar de la vida con que muero, que sólo por os mirar, a mí, triste, remediar no sé, ni puedo, ni quiero.	Estribillo	A
1 2 3 4 5	Vos sola tenéis poder de remediar mi tormento, vos sola podéis hacer de mi tristura placer y excusar mi perdimiento;	Estrofa	b b c

104. [GARCÍA RENGIFO, Diego] GARCÍA RENGIFO, Juan: *Arte poética española con una fertilísima silva de consonantes comunes, propios, esdrújulos y reflejos, y un divino estímulo del amor de Dios*. Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592, pp. 30-31, 38

Juan del Encina

Ay, triste, que vengo (Cancionero Musical de Palacio, 175)

Verso	Letra	Sección	Música
1 2 3	Ay, triste, que vengo <i>vencido d'amor</i> <i>magüera pastor.</i>	Estribillo	A
1 2 3 4 5 6 7	Más sano me fuera no ir al mercado que no que viniera tan aquerenciado: que vengo, cuitado, <i>vencido d'amor</i> <i>magüera pastor.</i>	Estrofa	a' a' A

Juan del Encina

¡Cucú, cucú, cucucú! (Cancionero Musical de Palacio, 94)

Verso	Letra	Sección	Música
1 2	¡Cucú, cucú, cucucú! Guarda no lo sea tú.	Estribillo	a b
1 2 3 4	Compadre, debes saber que la más buena mujer, rabia siempre por joder. Harta bien la tuya tú.	Estrofa	c c c b

Anónimo

Creció tanto mi cuidado (Cancionero Musical de Palacio, 148)

Verso	Letra	Sección	Música
1 2 3 4	Creció tanto mi cuidado cuando os vi, mis ojos tristes lloraron porque os vi, que no se aparta de mi la pena con que partí.	Estribillo	a a b b

1	Mis sentidos se turbaron	Estrofa	C
2	en ver vuestra perfección		
3	y a mi triste corazón		C
4	dos mil penas le cercaron.		

Las temáticas del villancico son también enormemente variadas. En secciones anteriores ya hemos hablado de villancicos cortesanos enfocados al amor cortés (*Todo mi bien he perdido*) y al ideal de educación aristocrática (*El que rige y el regido*). Además de estas materias, podemos encontrar también temáticas piadosas de carácter religioso y popular, como ocurre con *Virgen bendita sin par* de Pedro de Escobar, que incluimos a continuación.

8. Pedro de Escobar: *Virgen bendita sin par.* (*Cancionero Musical de Palacio*, f. 272v-273)

[Cantus]

Vir - gen ben - di - ta sin par, de quien to - da vir - tud ma - na,

1. C[ontra]

Vir - gen ben - di - ta sin par, de quien to - da vir - tud ma - na,

Tenor

Vir - gen ben - di - ta sin par, de quien to - da vir - tud ma - na,

2. C[ontra]

Vir - gen ben - di - ta sin par, de quien to - da vir - tud ma - na,

9

Fine

C

vos sois di - gna de lo - ar. Vos, sa - gra - da En - pe - ra - do - ra,
y re - me - dias - tes el da - ño

A

vos sois di - gna de lo - ar. Vos, sa - gra - da En - pe - ra - do - ra,
y re - me - dias - tes el da - ño

T

vos sois di - gna de lo - ar. Vos, sa - gra - da En - pe - ra - do - ra,
y re - me - dias - tes el da - ño

B

vos sois di - gna de lo - ar. Vos, sa - gra - da En - pe - ra - do - ra,
y re - me - dias - tes el da - ño

17

C

des - e - sis - tes el en - ga - - ño De los án - ge - les se - ño - ra
de la gen - te pe - ca - do - - ra.

A

des - e - sis - tes el en - ga - - ño De los án - ge - les se - ño - ra
de la gen - te pe - ca - do - - ra.

T

des - e - sis - tes el en - ga - - ño De los án - ge - les se - ño - ra
de la gen - te pe - ca - do - - ra.

B

des - e - sis - tes el en - ga - - ño De los án - ge - les se - ño - ra
de la gen - te pe - ca - do - - ra.

27

C vos que - rais tal gra - cia dar, que no po - da - mos pe - car

A vos que - rais tal gra - cia dar, que no po - da - mos pe - car

T vos que - rais tal gra - cia dar, que no po - da - mos pe - car

B vos que - rais tal gra - cia dar, que no po - da - mos pe - car

35

C con-tra a - quel que car - ne hu - ma - na de vos le plu - go to - mar. **D.C. al Fine**

A con-tra a - quel que car - ne hu - ma - na de vos le plu - go to - mar.

T con-tra a - quel que car - ne hu - ma - na de vos le plu - go to - mar.

B con-tra a - quel que car - ne hu - ma - na de vos le plu - go to - mar.

*Virgen bendita sin par
de quien toda virtud mana,
Vos sois digna de loar.*

Vos, sagrada emperadora,
deshicistes el engaño
y remediastes el daño
de la gente pecadora.
De los ángeles señora,
Vos queráis tal gracia dar,
que no podamos pecar
contra Aquél que carne humana
de Vos le plugo tomar.
De Vos canta Salomón,

toda y en toda hermosura,
entre las espinas rosa
saliste en perfección.
A Vos el alto varón
se humille a devoción,
que sois bendita sin par,
de quien toda virtud mana.
Vos sois digna de loar.

Desde *ab inicio* criada,
antes santa que nacida,
para ser nuestra abogada
fuistes de Dios escogida.
La muerte de nuestra vida

reparastes sin dudar.
Vos, nuestro bien singular
de quien toda virtud mana,
Vos sois digna de loar.

De nuestras tinieblas luz,
abrigo de nuestros males,
al pie de la vera cruz
sentistes ansias mortales.
De las penas infernales
querernos Vos desviar.
Pues que nacistes sin par,
de quien toda virtud mana,
Vos sois digna de loar.

Vos, Señora, desd' el suelo
con vuestro sagrado parto
nos causastes bien tan harto,
que vivimos sin recelo.
Dístenos parte en el cielo,

do 'speramos de gozar
todo nuestro desear
en la gloria más ufana
que nadie puede pensar.

Vos, sagrada emperadora,
deshicistes el engaño
y remediastes el daño
de la gente pecadora.
De los ángeles señora,
querednos tal gracia dar,
que no hayamos de pecar
contra Aquél que en carne humana
quiso en Vos por nos tomar.



Enlace a la audición

Y, por supuesto, podemos encontrar villancicos de carácter burlesco o satírico, en la línea de los que se encuentran también en el *Cancionero general*. Pero para hablar de ellos, permítanme en este punto que hagamos un pequeño excursus en nuestro camino y abordemos con cierta profundidad este apartado del repertorio.

5.2. Excursus: El repertorio burlesco

Uno de los villancicos más difundidos e interpretados del *Cancionero Musical de Palacio* es el conocidísimo *Cucú, cucú, cucucú*. En él se parodia la necesidad que tienen todos los maridos de vigilar a sus esposas para evitar infidelidades. Sin embargo, en su descripción, como podrán ustedes apreciar, el lenguaje se aleja bastante de los tópicos idealizados ya vistos del amor cortés.

9. Juan del Encina: Cucú, cucú, cucucú (*Cancionero Musical de Palacio*, f. 60)

Fine

[Cantus]  Cu - cú, cu - cú, cu-cu-cú. Guar-da no lo se - as tú.

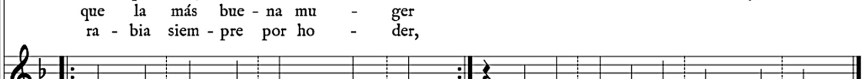
1. Contra  Cu - cú, cu - cú, cu-cu-cú. Guar-da no lo se - as tú.

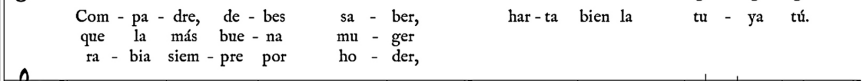
Tenor  Cu - cú, cu - cú, cu-cu-cú, cu-cu-cú. Guar-da no lo se - as tú.

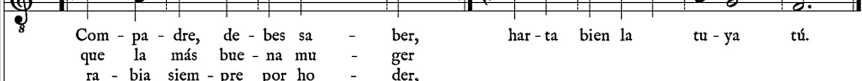
2. Contra  Cu - cú, cu - cú, cu-cu-cú. - Guar-da no lo se - as tú.

D.C.
al Fine

C  Com - pa - dre, de - bes sa - ber har - ta bien la tu - ya tú.
que la más bue - na mu - ger
ra - bia siem - pre por ho - der,

A  Com - pa - dre, de - bes sa - ber, har - ta bien la tu - ya tú.
que la más bue - na mu - ger
ra - bia siem - pre por ho - der,

T  Com - pa - dre, de - bes sa - ber, har - ta bien la tu - ya tú.
que la más bue - na mu - ger
ra - bia siem - pre por ho - der,

B  Com - pa - dre, de - bes sa - ber, har - ta bien la tu - ya tú.
que la más bue - na mu - ger
ra - bia siem - pre por ho - der,



Enlace a la audición

*Cucú, cucú, cucucú.
Guarda no lo seas tú.*

Compadre, debes saber
que la más buena mujer
rabia siempre por joder.
Harta bien la tuya tú.

Compadre, has de guardar
para nunca encornudar;
si tu mujer sale a mear,
sal junto con ella tú.

La presencia de letras como esta, especialmente en una recopilación como el *Cancionero musical de Palacio*, puede resultar chocante, puesto que rompe con el aura de formalidad y contención que asociamos a las cortes en el tiempo de los Reyes Católicos. Desde luego, la corte anterior de Castilla, la de Enrique IV, había sido famosa por la extremada relajación en sus costumbres morales, como bien constataba el cronista Alonso de Palencia y resume a la perfección Tate:

En contraste con el lúgubre rey, esboza el cronista a la reina rodeada de bellezas provocadoras, encuentros furtivos, insinuaciones obscenas. Las damas portuguesas se pintaban con blanco afeite para que al caerse de sus hacaneas, «como con frecuencia ocurría», brillase en todos sus muslos una blancura cegadora; además gastaban unos escotes que descubrían las «papillas usque ad umbilicum». En este ambiente de burdel zigzagueaban las chanzas, las agudezas, como por ejemplo la respuesta de don Gonzalo de Guzmán, Conde de Niebla, cuando le pidieron que se desmontase de su caballo. Contestó que había tres cosas por las que no se bajaría a recoger si las viese arrojadas en la calle: la gravedad de Alonso de Fonseca, la pronunciación de Don Juan Pacheco, Marqués de Villena, y el sexo del rey Enrique¹⁰⁵.

105. TATE, Robert B.: «Las políticas sexuales de Enrique el Impotente a Isabel, maestra de engaños (magistra dissimulationum)», en *Actas del I Congreso Anglo-Hispano*. Madrid, 1994, II, pp. 165-176 (167).

Sin embargo, como es bien sabido, la corte de Isabel y Fernando se caracterizó por un marcado código ético y por una ruptura estricta de los laxos comportamientos morales que habían caracterizado al reinado anterior. La reina Isabel fomentó unos códigos de comportamiento cortesano más estrictos y diseñó una imagen de sí misma y de la Corona más virtuosa y alejada de la mundanidad propia de la corte de su hermanastro. No en vano, Fernández de Oviedo afirmaba que «por ser ella tan parcial amiga de buenas mujeres y tan enemiga de las deshonestas, no había en sus reinos mujer tan mala que no procurase de parecer honesta y virtuosa, ni hombre tan vicioso y torpe que se esforzase de aparecer bueno y honesto»¹⁰⁶.

Por ese motivo, este tipo de letras festivas y socarronas puede sorprender a una parte del público, especialmente teniendo en cuenta esta imagen de la corte de los reyes como un ejemplo perfecto de moderación y contención piadosa. Sin embargo, debemos tener en cuenta que la actitud, sin duda bienintencionada, de los monarcas, estuvo lejos de eliminar los comportamientos más impudorosos de los círculos cortesanos. De hecho, fray Antonio de Guevara recordaba el palacio de los Reyes Católicos no precisamente como un ejemplo de moralidad, sino, al contrario, como el lugar «donde me crie, crecí y viví algunos tiempos más acompañado de vicios, que no de cuidados»¹⁰⁷.

Y desde luego, si salimos de las crónicas cortesanas, siempre atentas a proyectar una imagen virtuosa del monarca que las financiaba, y echamos un vistazo a la literatura de la época, resulta innegable que la España de la época era mucho más deslenguada y hedonista de lo que se deduce de estas mismas crónicas.

El primer ámbito donde se puede apreciar este espíritu es, contra toda intuición, el de los poemas trovadorescos destinados al amor cortés. Como bien ha demostrado Keith Whinnom, la poesía trovadoresca está salpicada de erotismo y de referencias, más o menos explícitas, al

106. Citado en FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA MIRALLES, Álvaro: *La Corte de Isabel I...*, p. 78

107. GUEVARA, Fray Antonio de: «Prólogo», en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Valladolid, 1539.

amor puramente carnal. Los dobles sentidos obscenos y las referencias, en ocasiones muy explícitas, al acto sexual, se encuentran presentes en numerosos poemas de la época, sutilmente enmascarados por la habilidad de sus autores o convenientemente amortiguadas por el trabajo pudoroso de editores y estudiosos posteriores¹⁰⁸.

En el ámbito novelesco, una de las mejores pruebas de esta concepción concupiscente y sensualista de las relaciones humanas es la ya citada *Celestina*, cuya procacidad y erotismo son de sobra conocidos. Lo más interesante de esta obra es que, como bien afirma Ottavio di Camillo, los excesos y desvergüenzas que aparecen en ella no se presentan en absoluto como deformaciones grotescas de la realidad (como ocurría, por ejemplo, en *Gargantúa y Pantagruel*), sino que nos muestran el realismo cotidiano de una sociedad que se comporta feliz y exultante contra los cánones morales impuestos. Y como bien incide este autor, «en *La Celestina* no es el mundo de la cultura popular el que irrumpe en la cultura oficial (...) sino el mundo de la cultura oficial, específicamente la alta cultura de la universidad, el que se filtra a las capas más bajas»¹⁰⁹.

La Celestina, además, marcó una importante tendencia en su tiempo, dando lugar a toda una serie de obras literarias que recrearon el mismo universo prostibulario e impúdico, pero ya sin la intención moralizante de la obra original. Estas obras de estilo *celestinesco* se caracterizaron, de acuerdo con Val y Valverde, por «la audacia y desenvoltura erótica de algunas escenas, que se combina con la sátira anticlerical»¹¹⁰, y culminaron en pocas décadas con hitos como *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, con todo su crudo naturalismo populachero.

Sin embargo, el mejor ejemplo de este espíritu burlón y hedonista se encuentra en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, dentro del cual podemos encontrar una larga lista de poemas obscenos, paródi-

108. Cf. WHINNOM, Keith: *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. Durham, University of Durham, 1981

109. CAMILLO, Ottavio di: «Ética humanística y libertinaje», en Javier Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina...*, pp. 69-82 (74).

110. Citado en PEDRAZA, Felipe-B.; RODRÍGUEZ, Milagros: *Manual de literatura española. II. Renacimiento*. Pamplona, Cénlit Ediciones, 1980, p. 105

cos y abiertamente vulgares, muchos de los cuales tienen un indudable origen cortesano. Muchos de ellos fueron publicados posteriormente de manera independiente con el fastuoso título de *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Valencia, Juan Viñao, 1519)¹¹¹. Esta publicación, además, culminaba su magnífica colección de sátiras, obscenidades y caricaturas con un largo poema original que recibía el hilarante nombre de *Carajicomedia*.

La *Carajicomedia* era una parodia de la obra *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, un poema alegórico de carácter moralista y didáctico muy valorado en los círculos intelectuales y que fue considerado por autores como Encina o Nebrija como una de las obras cumbre de la historia de la poesía castellana¹¹². En *Laberinto de Fortuna*, el narrador mostraba un viaje al Palacio de la Fortuna de la mano de la Divina Providencia. Allí encontraba tres ruedas que simbolizaban el pasado, el presente y el futuro. Cada una de esas ruedas estaba dividida a su vez en siete círculos regidos cada uno de ellos por un dios griego, y en ellos aparecía un personaje (histórico o mitológico) vinculado a las virtudes o vicios de cada uno de esos dioses.

En franca burla de la obra de Mena, el protagonista de la *Carajicomedia* es un anciano impotente que es llevado milagrosamente a un prostíbulo de la mano de una vieja alcahueta. Una vez allí, contempla tres grandes grupos de prostitutas, procedentes de Valladolid, Venus y Valencia. En cada uno de estos grupos irá conociendo las «virtudes» de cada una de las meretrices, hasta agotar toda su potencia sexual en el intento¹¹³.

Este espíritu lascivo y desbocado puede encontrarse también en algunas obras musicales del *Cancionero Musical de Palacio*, como ocurre en *Si habrá en este baldrés* (obra que, por un prurito de contención, no citaremos de manera expresa en este texto, pero que les emplazamos a

111. Existe una edición crítica moderna de esta obra. Cf. *Cancionero de obras provocantes a risa*. Ed. Frank Domínguez. Valencia, Albatros, 1978.

112. Cf. CUMMINS, John G.: «Introducción», en MENA, Juan de: *Laberinto de fortuna*. Madrid, Cátedra, 1979, pp. 11-52 (22-26).

113. *Carajicomedia*. Ed. Álvaro Alonso. Málaga, Aljibe, 1995.

buscar). En el caso de este poema, además, se da la particularidad de que muchas de sus palabras, abiertamente obscenas, aparecen borradas en el manuscrito por una mano posterior (si bien pueden deducirse con facilidad porque, debajo del rayado, todavía perviven trazos de la caligrafía original y, sobre todo, porque la rima incita a la imaginación de una manera inequívoca).

A esta dinámica de hedonismo desbocado no escapaba en este tiempo ninguna institución pública, ni siquiera la mismísima Iglesia católica. De acuerdo con los testimonios del momento, podemos ver que, junto con un gran número de clérigos que daban prueba de una vida de santidad inequívoca, convivían otros muchos de hábitos más mundanos y desde luego menos santificables. De hecho, los numerosos sínodos diocesanos celebrados durante el período nos hablan de una enorme relajación de costumbres en la vida cotidiana de las parroquias, lo que obligaba constantemente a intervenir a la autoridad eclesiástica, casi siempre sin éxito.

Por citar sólo algunas de las ordenaciones de estos sínodos, podemos recordar que en 1497 el Sínodo Diocesano de Salamanca tenía que llamar la atención a sus párrocos para que «no sean frequentadores de tabernas, ni jueguen dados ni tablas ni naipes, ni otros juegos de derecho prohibidos a los clérigos; ni se acompañen con personas viles, deshonestas y disolutas; y que no traigan armas en camino ni fuera de camino. Otrosí, mandamos a todos los susodichos y a cada uno de ellos que no dancen ni bailen, ni digan cantares legos en misas nuevas ni en otras fiestas ningunas»¹¹⁴.

Cuatro años después, en 1501, el Sínodo de Badajoz lamentaba que en las misas «se acostumbran hacer muchas deshonestidades y bailes y cantares profanos y deshonestos»¹¹⁵, reconviniendo a sus clérigos para

114. «10. Constitución decima, que pone forma en el vestir e honestidad de los clérigos, e manda no trayan armas ni luto». Sínodo de Diego de Deza. Salamanca, 9-18 de julio de 1497. *Synodicon Hispanum. IV. Ciudad Rodrigo, Salamanca y Zamora*. Madrid, BAC, 1987, p. 365

115. «IV. De la vida y honestidad de los clérigos. 8 Que en las missas nuevas non se hagan juegos ni deshonestidades». Sínodo de Alonso Manrique de Lara. Badajoz, 26 Abril-I Mayo 1501. *Synodicon Hispanum. V. Extremadura: Badajoz, Coria-Cáceres y Plasencia*. Madrid, BAC, 1990, p. 55

que desistieran de esa actitud. Sin embargo, la palabra de la autoridad no debía de tener mucho efecto, porque en 1534 sus vecinos de Plasencia tenían que repetir, de forma ampliada, que

Porque en los cementerios y lugares dedicados a Dios y para sepulturas de los difuntos no se deben hacer cosas profanas, ordenamos y mandamos que en las iglesias y ermitas de este nuestro obispado, ni en sus cementerios, no se jueguen dados, tablas, pelota, herrón, ni otro juego ninguno, ni guisen de comer, ni coman, ni hagan convites, colaciones, caridades por difuntos ni para bodas, cofradías, ni hagan otro ayuntamiento alguno, ni canten chanzonetas ni otros cantares profanos ni deshonestos. Y porque somos informados que en la mayor parte de este nuestro obispado los cementerios de las iglesias sirven de plazas públicas de los lugares, donde corren toros y juegan cañas, y muchas veces de lo tal acontecen muchos homicidios y sacrilegios, y, demás de esto, en los dichos cementerios se ponen personas tratantes a vender y comprar¹¹⁶.

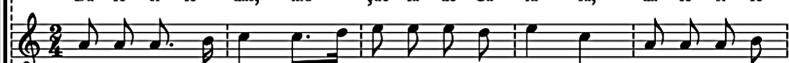
Para ilustrar este espíritu burlón y desinhibido, tan poco conocido pero tan evidente a partir de las fuentes, podemos fijarnos en la obra *Dale si le das*, de autor anónimo. Es significativo que cuando este texto fue transcrito por primera vez por Francisco Asenjo Barbieri en el siglo XIX, su editor lo acompañó de la siguiente leyenda: «Esta obscena canción populachera y tabernaria la he copiado fielmente del original, sin permitirme quitar ni poner una tilde. Perdónenme los críticos escrupulosos»¹¹⁷. A continuación dejamos la letra completa, y dejamos al juicio crítico del lector si las palabras de Barbieri son o no exageradas.

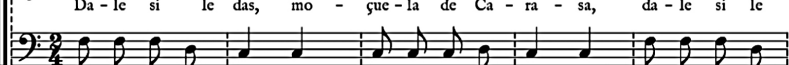
116. «20. De lo que se prohíbe no se haga en los cimiterios, y que se fierren y cerquen». Sinodo de Gutierrez Vargas de Carvajal. Jaraicejo, 15 enero - 1 febrero 1534. *Synodicon Hispanum*. V..., pp. 412-413

117. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890, p. 211.

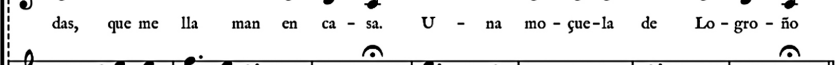
10. Anónimo: Dale si le das (*Cancionero Musical de Palacio*, f. 82)

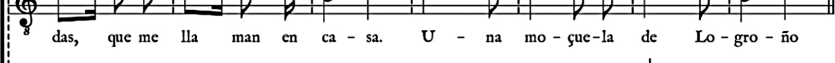
[Cantus] 
Da - le si le das, mo - çue - la de Ca - ra - sa, da - le si le

[Tenor] 
Da - le si le das, mo - çue - la de Ca - ra - sa, da - le si le

[Contra] 
Da - le si le das, mo - çue - la de Ca - ra - sa, da - le si le

6 
das, que me lla man en ca - sa. U - na mo - çue - la de Lo - gro - ño **Fine**

T. 
das, que me lla man en ca - sa. U - na mo - çue - la de Lo - gro - ño

B. 
das, que me lla - man en ca - sa. U - na mo - çue - la de Lo - gro - ño

13 
Mo - stra - do me a - ví - a su co... - po de la - na ne - gro que hi - la - ba. **D.S. al Fine**



Enlace a la audición

*Dale, si le das,
mozuela de Carasa;
dale, si le das,
que me llaman en casa.*

Una mozuela de Logroño
mostrado me había su co...
...po de lana negro que hilaba.
Dale si le das...

Otra mozuela de buen rejo
mostrado me ha su pende...
con qu'ella se pendaba.
Dale si le das...

Otra mozuela, Teresica,
mostrado me ha su cri...
...atura que llevaba bien criada.
Dale si le das...

Por virgen era tenida,
mas cierto ella estaba bien jo...
...yosa de viruelas la su cara.
Dale si le das...

Pidiérame de comer,
yo primero la quisiera jo...
...rrar un sayuelo que llevaba.
Dale si le das...

Yo subiérala en un mulo,
mostrado me había su ojo de cu...
...cillo que llevaba en su jaula.
Dale si le das...

Ella por subir muy quedo
soltósele un gran pe...
...dazo de pan que llevaba en su
halda.
Dale si le das...

Y ella me mostró un rendajo,
yo atestelle mi ca...
...peruza colorada para la baila.
Dale si le das...

5.3. El romance

Definición y origen del romance

Junto con el villancico, la otra gran forma literaria que aparece en el *Cancionero de Palacio* es el romance. Según Menéndez Pidal, el origen de esta forma se sitúa en la Edad Media, como desarrollo de los conocidos cantares de gesta. A partir del siglo XIV los juglares, en su deambular por los distintos pueblos de España, comenzaron a fragmentar estos textos buscando historias atractivas que llamaran la atención del público. Los fragmentos que iban adquiriendo mayor popularidad, con los

cambios introducidos progresivamente por estos juglares y sus sucesores, fueron asentándose en el repertorio oral como piezas independientes y con autonomía narrativa. A partir de aquí las formas de transmisión de este repertorio comenzaron a diversificarse, divulgándose desde entonces a través de manuscritos, antologías impresas, romanceros, pliegos sueltos y, sobre todo, a través de una riquísima tradición oral¹¹⁸.

El origen de los romances a partir de los cantares de gesta constituye también la explicación de su estructura poética más habitual: la sucesión de versos hexadecasílabos monorrimos en asonante, con una marcada cesura intermedia que divide el verso en dos hemistiquios. Sin embargo, con el paso de los siglos, esta estructura se popularizó en forma de octosílabos con rima asonante en los pares, tal y como aparece recogida en numerosos cancioneros.

Para su exposición pública, los romances solían interpretarse con acompañamiento musical. La música cumplía varias funciones: magnificaba la narración, facilitaba la memorización de las largas tiradas poéticas, regularizaba el ritmo y la métrica, y potenciaba la expresividad del verso.

Estas características revelan que el romance era una forma sencilla y de clara ascendencia popular. No obstante, esta aparente simplicidad no implicaba facilidad compositiva, ya que la música debía perdurar y asimilarse en un largo ciclo de repeticiones sin perder su atractivo. Por ello, resulta especialmente acertada la definición del género que nos legó Díaz Rengifo:

No hay cosa más fácil que hacer un romance, ni cosa más dificultosa, si ha de ser cual conviene. Lo que causa la facilidad es la composición del metro, que toda es de una Redondilla multiplicada (...) La dificultad está en que la materia sea tal, y se trate por tales términos, que levante, mueva y suspenda los ánimos¹¹⁹.

118. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, Austral, 1962, pp. 218-238.

119. [GARCÍA RENGIFO, Diego] GARCÍA RENGIFO, Juan: *Arte poética española...*, pp. 38-39

Su origen popular hizo que el romance fuera menospreciado en ciertos círculos cortesanos hasta bien entrado el siglo XV. Por ejemplo, alrededor de 1450 el Marqués de Santillana establecía en su *Carta al Condestable de Portugal* una jerarquía en el arte poético, en la que se situaba en la cúspide la «sublime» poesía latina, en un grado «medio-cere» la poesía vernácula en provenzal y toscano, y en un grado «ínfimo» aquellos que «sin ningún orden, regla, ni cuento hacen estos romances y cantares de que las gentes de baja y servil condición se alegran»¹²⁰.

Sin embargo, todas las fuentes atestiguan una adopción progresiva por parte de los poetas cortesanos de esta forma en la segunda mitad del siglo XV, siendo totalmente asimilada ya en el esplendor del gobierno de los Reyes Católicos.

Música y modos de interpretación del romance

La mayoría de los romances conservados de este período proceden de fuentes textuales sin notación musical. Sin embargo, esto no implica, como ya se ha señalado, que carecieran de acompañamiento sonoro. De hecho, no podemos olvidar que, aunque muchos fueran creaciones específicas de un autor y se reflejaran en distintas publicaciones impresas, la difusión de este repertorio era esencialmente oral y procedía de fuentes anónimas o populares. Los romances contaban además con una rígida homogeneidad métrica (compuesta, como hemos visto, de versos octosílabos con rima asonante en los pares), lo que favorecía enormemente la intercambiabilidad de melodías y, con ella, la memorización y la difusión del repertorio¹²¹. Por ese motivo, no sorprende que la tradición

120. SANTILLANA, Marqués de: *Prohemios y cartas literarias...*, p. 88

121. En el caso de las tradiciones orales, esta intercambiabilidad podía llegar a situaciones extremas, como ocurre en algunas regiones españolas. Por ejemplo, de acuerdo con Lothar Siemens, en algunas zonas de la Península Ibérica, especialmente en Galicia, Portugal y las Islas Canarias, se cantaban todos los romances de la tradición oral a partir de una única melodía. Cf. SIEMENS, Lothar: «La música de los romances en El Hierro», en TRAPERO, Maximiano: *Romancero general de las Islas Canarias. Tomo III, Romancero de la Isla del Hierro*. Madrid, Seminario M. Pidal, 1985, pp. 195-201; «La música de los romances en La Gomera», en TRAPERO, Maximiano: *Romancero de la Isla de la Gomera*. Cabildo Insular de La Gomera, 1987, pp. 373-384.

romancística popular haya podido pervivir en el sustrato oral hasta el siglo XX, manteniendo en muchos de sus casos algunos textos y formas propias del siglo XV¹²².

La riqueza derivada de la transmisión oral se manifestaba también en otros dos ámbitos. Por un lado, si bien hemos conservado versiones polifónicas de los romances del período, lo cierto es que en el momento las técnicas para enriquecer la melodía e incluso verterla a una versión polifónica eran igualmente variadas y dependían en gran parte de tradiciones no escritas: contrapuntos improvisados, fabordones y acompañamientos de las canciones. Estas tradiciones no fueron unívocas, sino que admitían muchas capas y modos, y no se limitaron a este período: existían antes y se mantuvieron después.

Por otro lado, los modos de interpretación de los romances eran también muy variados. Como ha demostrado Tess Knighton, el repertorio podía ejecutarse a cappella, con combinaciones vocales-instrumentales, con voz solista acompañada (generalmente por instrumentos de cuerda pulsada), o en versiones puramente instrumentales¹²³.

De todas ellas, probablemente la más repetida en las fuentes es la de un solista vocal con acompañamiento de laúd o vihuela. Así, por ejemplo, encontramos que Juan Alfonso de Sevilla, vihuelista de la casa aragonesa y trujumán del emperador Juan VIII Paleólogo de Bizancio, es descrito en las *Andanças* de Pedro Tafur (1453-1454) como un intérprete altamente estimado por el emperador porque le «cantaba romances castellanos en un laúd»¹²⁴. Igualmente, en la portada del *Libro de cincuenta romances* (Barcelona, c. 1525), ya citado, aparece un vihuelista acompañando a una cantante, lo que confirma que esta era la forma probablemente más habitual de escuchar el repertorio.

122. Hemos analizado con cierta profundidad la estructura del romance de tradición oral en una publicación anterior, de la que además hemos tomado algunos fragmentos en la presente descripción. Cf. PARRALEJO MASA, Francisco: *Músicas de tradición oral en Navalvillar de Pela (Badajoz)*. Número monográfico de la revista *Saber popular*, 41 (2021), pp. 121-126.

123. KNIGHTON, Tess: «The a cappella heresy in Spain»...

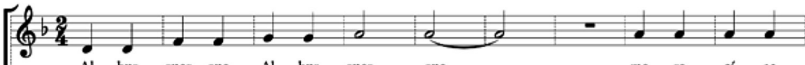
124. *Andanças é viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo ávidos (1435-1439)*. Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1874, p. 139.

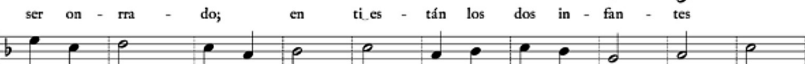
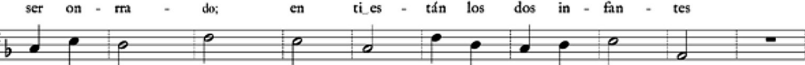
En cuanto a la estructura de la música, los romances solían articularse de una manera muy sencilla, haciendo honor tanto a su origen popular como a la necesidad de ser recordados con facilidad en un largo ciclo de repeticiones. De este modo, solían componerse mediante una equivalencia férrea entre frases musicales y literarias, y haciendo uso de formas musicales estróficas, es decir, formas en las que se repite constantemente la misma música con distinta letra. Un ejemplo muy sencillo de esto lo pueden ver a continuación, utilizando para ello el romance *Alburquerque, Alburquerque*.

Fijémonos en el texto. Son, como pueden ver, estrofas de cuatro versos octosílabos con rima asonante en los pares. En cuanto a la música, podemos comprobar que existe una equivalencia férrea entre frases musicales y frases textuales. Finalmente, vemos que la música, con sus cuatro frases bien separadas, cubre la duración de una estrofa. A partir de aquí, cada nueva estrofa repetirá la misma música. Esta es, en esencia, la forma habitual del romance y es con la que se ha conservado en una gran parte en la tradición oral.

En el caso específico de esta obra, conviene además recordar que en la única fuente musical en la que se conserva, el *Cancionero Musical de Palacio*, sólo aparece indicada la primera estrofa, lo que nos indica que el compilador asumía que el responsable de la interpretación conocía sobradamente el resto por tradición oral.

11. Anónimo: Alburquerque, Alburquerque (*Cancionero Musical de Palacio*, f. 65v)

[Cantus] 
 [Tenor] 
 [Contra] 

10
 C 
 T 
 B 

20
 C 
 T 
 B 



Enlace a la audición

Alburquerque, Alburquerque,
merecías ser honrado;
en ti están los dos infantes
hijos del Rey Don Fernando.

veole yo cavas hondas
y de torres bien cercado;
dentro mucha artillería,
gente de pie y de caballo,

Desterrelos de mis reinos,
desterrelos por un año;
Alburquerque era muy fuerte,
con él se me habían alzado.

y en aquella torre mocha
tres pendones han alzado,
en uno por Don Enrique,
otro por Don Juan, su hermano,

¡Oh, Don Álvaro de Luna,
cuan mal que me habías burlado!
Dijísteme que Alburquerque
estaba puesto en un llano,

el otro era por Don Pedro,
infante desheredado.
Álcese luego el Real,
que excusado era tomallo.

El contenido de los romances

Como hemos dicho anteriormente, el romance es una forma narrativa. Es decir, nos cuenta una historia. Pero... ¿qué tipos de historia nos cuenta? Díaz Rengifo nos dice que «describense en los romances hechos hazañosos, casos tristes y lastimeros, acontecimientos raros, nuevos, singulares»¹²⁵. Sin embargo, la temática favorita que encontramos en la época fue la histórica, dando preeminencia a los conocidos como *romances noticieros*, en los que se informaba de los principales hechos acaecidos en el reino. Así se puede ver, por ejemplo, en el ejemplo que acabamos de analizar, *Alburquerque, Alburquerque*, en el que se narran los acontecimientos en torno a la toma de esta ciudad en 1438, dentro de las guerras civiles castellanas que tuvieron lugar durante el reinado de Juan II.

Por supuesto, la importancia de los romances como fuente primaria de información para una gran parte del pueblo atrajo la atención de los poderes públicos, especialmente interesados en presentar la informa-

125. [GARCÍA RENGIFO, Diego] GARCÍA RENGIFO, Juan: *Arte poética española...*, p. 39.

ción de tal modo que beneficiara sus propósitos o fomentara su popularidad. Así se puede ver en las *Crónicas del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*, donde se indica que, tras una victoriosa incursión contra los moros por parte del condestable en 1462, «por tan grande fue habido este hecho, que el rey [Enrique IV], nuestro señor, porque mayor memoria quedase, le mandó hacer un romance; el cual a los cantores de su capilla mandó asonar»¹²⁶.

En una estela similar, contamos con numerosos romances de tipo encomiástico, en los que se ensalza la figura de determinados aristócratas o miembros de la familia real, buscando con ello reforzar su legitimidad dinástica o nobiliaria¹²⁷. Y, por supuesto, los cancioneros recogieron con todo lujo de detalle los grandes éxitos reales en el ámbito militar, especialmente en el proceso final de la Reconquista. No en vano, Diego Rodríguez de Almela recuerda en su *Compendio historial* (1479) que en los palacios de la época

Aquellos reyes y príncipes antiguos, considerando el muy gran resplendor de los hechos y actos de guerra, mandaban que les leyesen las crónicas de los hechos famosos de caballería que sus antepasados hicieron; y por estar más desocupados cuando comían y cenaban y cuando querían acostarse, mandaban otrosí que los menestriles y juglares viniesen con sus laúdes y vihuelas y otros instrumentos para que con ellos les tañesen y cantasen los romances que eran inventados de los hechos famosos de caballería; todo esto mandaban para atraer y reducirles a memoria aquellos buenos hechos y de los contrarios apartarse¹²⁸.

Por ello, no es una exageración afirmar que la propaganda de Estado acabó siendo un factor muy presente en este repertorio, como destacó el

126. *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*. J. de Mata Carriazo (ed.), Madrid, 1940, p. 90.

127. Cf. DUMANOIR, Virginie: «Melodía y texto. El caso de los romances viejos», en Virginie Dumanoir (ed.): *Música y literatura...*, pp. 107-116.

128. Citado en MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares...*, p. 207.

cronista mayor de Castilla Antonio de Herrera (1549-1626), quien en su *Discurso sobre las Historias e historiadores españoles* escribió

En todas las naciones hubo el uso de la poesía y el cantar las cosas luego que sucedían, y en la española, por la mucha ocupación y continuación de la guerra, se acostumbró mucho, para que por medio de los cantos que llaman romances supiese el vulgo (que comúnmente no usa de la historia) los hechos famosos en la guerra, y la gente se inclinase a las armas, que era lo que en aquellos tiempos (...) era más necesario, y para que el pueblo de mejor gana acudiese a los gastos de la guerra, que fue una maravillosa razón de Estado; y por esto quedaron los romances y cantares más en la memoria, y por ser verdaderos, al contrario de otras naciones¹²⁹

Esta razón de estado es evidente en el *Cancionero Musical de Palacio*, donde se recogen siete romances sobre los grandes hechos finales de la Reconquista. Sin embargo, probablemente el ejemplo más emotivo y trascendente en el que se puede apreciar la función de este género como altavoz de hechos de relevancia histórica es *Triste España sin ventura* de Juan del Encina. En él se rememora un acontecimiento que desoló a Castilla: la muerte del infante don Juan. Aunque éste es un episodio bien conocido, espero que me permitan la licencia de recordarlo, siquiera brevemente, para tener presente la importancia del momento descrito y, de paso, mostrárselo por vez primera a las víctimas del sistema educativo actual.

Como es bien sabido, la unión de reinos que dio lugar al nacimiento de España dependía de un heredero viable que mantuviese el enorme esfuerzo generador conseguido por los Reyes Católicos. Ese heredero, único en la línea sucesoria, era el príncipe don Juan, un joven culto y astuto que, como ya hemos citado, era además «naturalmente inclinado a la música y la entendía muy bien».

129. HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de: «Discurso sobre la historias e historiadores españoles» (1601-1626), en Juan Antonio de Zamácola (ed.): *Discursos morales, políticos e históricos inéditos de don Antonio de Herrera, cronista del Rey don Felipe Segundo*. Madrid, Imprenta de Ruiz, 1804, pp. 34-42

El príncipe don Juan fue siempre una figura muy popular entre la población española. No en vano, el humanista Pedro Mártir de Anglería describió en una carta al cardenal Cisneros su llegada a Salamanca con su esposa en 1496 del siguiente modo: «fue tanto el aplauso de trompetas y atabales con que sus vecinos le recibieron, que parecía rasgarse el aire de júbilo. ¡Oh, qué melodías de cítaras, qué diversidad de cantos, qué de himeneos compuso el clero!»¹³⁰. En la misma línea, Juan del Encina describía su entrada diciendo que: «Mostró Salamanca tal gozo, en llegando los príncipes ambos, tan bien recibidos, que todos andaban en gozo encendidos, los unos corriendo, los otros saltando, saltando, bailando, bailando, danzando, toros y cañas, cien mil invenciones, bordados y letras, romances, canciones, los unos tañendo, los otros cantando»¹³¹.

Por ello, la noticia de la muerte prematura del infante en 1497, cuando contaba sólo 19 años, fue sentida y vivida como una tragedia nacional. En los días siguientes, las honras al difunto príncipe se celebraron en todas las ciudades del país acompañadas de las más estrictas muestras de luto. En Córdoba, por ejemplo «se cerraron las tiendas, los barberos no podían afeitar a la gente; no se podían celebrar bodas con actos festivos; si se danzara en cualquier ocasión o lugar, se romperían las vihuelas»¹³².

El país entero se sumió en la tristeza y en la incertidumbre. Y de acuerdo con el estado general, Juan del Encina escribió en homenaje al malogrado infante su impresionante *Tragedia trobada*, de la cual incluimos a continuación algunos de sus pasajes:

130. Citado en KNIGHTON, Tess: «Triste España sin ventura: la muerte del príncipe don Juan (Salamanca, 1497)». Notas al programa. Madrid, Fundación Juan March, 2019, p. 18. Disponible online en <https://cdndigital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:4485/datastreams/OBJ/content?p=2023-10-24T07:44:26.994Z>. Estas son las notas al programa de un concierto teatralizado del máximo interés, realizado en la Fundación Juan March de Madrid el 13 de marzo de 2019. Disponible online en <https://www.march.es/es/madrid/concierto/musica-reyes-catolicos-tres-momentos-historicos-i-triste-espana-sin-ventura-muerte>

131. ENCINA, Juan del: *La dolorosa muerte del príncipe don Juan de gloriosa memoria*. Salamanca, Juan de Porras, 1497, fol. Iv. Sobre la visión del infante don Juan en la literatura de la época, cf. PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: *El príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos, y la literatura*. Madrid, UNED, 1997.

132. KNIGHTON, Tess: «Triste España sin ventura»..., p. 19.

Estando Castilla en gran perdición, / sembrada de robos por
nuestros pecados, / los pueblos perdidos y muy trabajados, / los
unos con otros en gran turbación, / dionos Dios reyes de tal perfec-
ción / que fueron remedio de mal tan entero, / dioles Dios hijo varón
heredero, / juntando a Castilla, Sicilia, Aragón.

¡Oh, cuántos placeres España sintió / en todos lugares haciendo ale-
grías, / fiestas las noches y fiestas los días, / cuando el gran Prínci-
pe ya nos nació! / Pariolo nobleza, bondad lo engendró, / de todas
virtudes tomó la crianza; / él era de España la flor y esperanza, / de
niño creciendo su fama creció. (...)

¡Oh, muerte cruel, dolor miserable / no tienes vergüenza ni tienes
temor! / ¿Por qué nos viniste llevar tal señor / tan presto, tan mozo
de fama loable? / ¡Oh, caso terrible, fortuna mudable, / que nunca
sosiegas con pasos dudosos, / muy más envidiosa con los poderosos,
/ en tal desventura no sé cómo hable! (...)

Que yo cierto creo y aun claro parece, / según fue su vida, según que
murió / que no tardó mucho que al cielo subió / y allá reina ahora
según que merece; / aquél es buen reino que nunca fenece, / aquél
es buen reino que nunca se acaba, / aquél es buen reino que a Dios
siempre alaba, / aquél es buen reino que nunca entristece.

Allí no hay pesares, allí no hay tristezas / allí no hay peligros, allí
no hay temores, / allí no hay dolencias, allí no hay dolores, / allí no
hay miserias, allí no hay pobreza, / allí los tesoros, allí las riquezas,
/ allí los triunfos, allí las vitorias, / allí grandes gozos, allí grandes
glorias, / allí los primores, allí las lindezas. (...)

Perdió todo el mundo, perdiendo su vida, / placer y reposo, descan-
so y consuelo; / perdióse en la tierra, cobrase en el cielo, / su vida
cobrada, la nuestra perdida. / Perdido es el gozo, tristura es venida,
/ tristura nos manda que todos lloremos; / lloremos, lloremos, que
todos perdemos / y cada cual pierde según su medida.

...

La culminación natural de este poema es la interpretación del romance *Triste España sin ventura*, que citábamos anteriormente. En él se puede apreciar la gran virtud que determinaba Rengifo: la extrema simplicidad y, sin embargo, el máximo impacto emocional¹³³.

12. Juan del Encina: Triste España sin ventura (*Cancionero Musical de Palacio*, ff. 55v-56)

[Canto] Tri - ste, Es - pa ña sin ven - tu - ra, to - dos te de - ben -

1. Contralto Tri - ste, Es - ña sin ven - tu - ra, to - dos te de - ben llo -

Tenore Tri - ste, Es - ña sin ven - tu - ra, to - dos te de - ben llo -

2. Contralto Tri - ste Es - ña sin ven - tu - ra, to - dos te de - ben -

10 C llo - rar des - po - bia - da d'a - le - grí -

A - rar des - po - bia - da d'a - le - grí -

T - rar des - po - bia - da d'a - le - grí -

B llo - rar des - po - bia - da d'a - le -

17 C - a pa - ra nun - ca en ti tor - - nar.

A - a pa - ra nun - ca en ti tor - - nar.

T - a pa - ra nun - ca en ti tor - - nar.

B - grí - a pa - ra nun - ca en ti tor - - nar.

133. ENCINA, Juan del: *La dolorosa muerte del príncipe don Juan...*

Triste España sin ventura,
 todos te deben llorar.
 Despoblada de alegría,
 para nunca en ti tornar.

Tormentos, penas, dolores,
 te vinieron a poblar.
 Sembrote Dios de placer
 porque naciese pesar.

Hízote la más dichosa
 para más te lastimar.
 Tus vitorias y triunfos
 ya se hubieron de pagar.

Pues que tal pérdida pierdes,
 dime en qué podrás ganar.
 Pierdes la luz de tu gloria
 y el gozo de tu gozar

Pierdes toda tu esperanza,
 no te queda qué esperar.
 Pierdes Príncipe tan alto,
 hijo de reyes sin par.

Llora, llora, pues perdiste
 quien te había de ensalzar.
 En su tierna juventud
 te lo quiso Dios llevar.

Llevote todo tu bien,
 dejote su desear,
 porque mueras, porque penes,
 sin dar fin a tu penar.

De tan penosa tristura
 no te esperes consolar.



Enlace a la audición

Despedida

A la muerte del infante don Juan le seguiría la de su madre doña Isabel en 1504 y, finalmente, la de su padre, don Fernando, en 1516. Con el fin del reinado de los Reyes Católicos la fabulosa capilla musical de la Corona se disolvió y el nuevo soberano que ocupó el trono, el emperador Carlos, desdeñó a los músicos locales en favor de sus músicos flamencos. La sensación de desamparo cundió entre muchos músicos españoles, tal y como expresaba en tono patético y quejoso el compositor Mateo Flecha (1485-1553) en su *ensalada* «La viuda», donde lamentaba que

La Música buena y honrada
enviudó por desconcierto,
qu'el buen gusto yace muerto
y quedó desamparada.

...

¿Quién canta lamentaciones
en noche tan sin dolores?

-Los cantores son, señores.

-Sepamos por cuál razón.

-Por la poca estimación
en que Música es tenida.

Esa fue nuestra venida
a esta conversación.

...

Los reyes y los señores

¿do se fueron?

¿Qué fue de aquel galardón,
las mercedes que a cantores
se hicieron?

Rey Fernando, mayorazgo
de toda nuestra esperanza,
¿tus favores a dó están?

...

Ciertamente, este podría ser un final horriblemente depresivo para este libro. Sin embargo, es justo reconocer que, si bien con la muerte de Fernando el Católico se cerraba un período vigoroso y vibrante, lo cierto es que las décadas siguientes, a pesar de todo, consiguieron emular e incluso superar esos logros. Bajo el gobierno de Carlos I y Felipe II, la música, no sólo en la corte, sino en todos los ámbitos de la monarquía hispánica, vivió un período de plenitud y esplendor sin parangón en la historia de España. La polifonía religiosa alcanzó su culmen con la obra de Morales, Guerrero y Victoria y la música instrumental se desarrolló de manera extraordinaria, especialmente para el órgano y la vihuela.

Así que, entreguémonos al optimismo. Deshagámonos de la tristeza y hagamos caso a Juan del Encina. Disfrutemos de lo que tenemos hoy y no nos dejemos apesadumbrar por los negros nubarrones que otean en el horizonte. Como él mismo decía, y con este mensaje me gustaría despedirme, *Hoy comamos y bebamos y cantemos y holguemos, que mañana ayunaremos*. Muchas gracias.

13. Juan del Encina: Hoy comamos y bebamos (*Cancionero Musical de Palacio*, ff. 105v-106)

Soprano

1. Oy co - ma - mos y be - ba - mos y can - te - mos y hol - gue - mos, que ma - ña - na a
4. Quecos - tum - br'es de con - çe - jo queto - dos oy nos har - te - mos, que ma - ña - ña a

Contralto

1. Oy co - ma - mos y be - ba - mos y can - te - mos y hol - gue - mos, que ma - ña - na a
4. Quecos - tum - br'es de con - çe - jo queto - dos oy nos har - te - mos, que ma - ña - ña a

Tenor

1. Oy co - ma - mos y be - ba - mos y can - te - mos y hol - gue - mos, que ma - ña - na a -
4. Quecos - tum - br'es de con - çe - jo queto - dos oy nos har - te - mos, que ma - ña - na a -

Bajo

1. Oy co - ma - mos y be - ba - mos y can - te - mos y hol - gue - mos, que ma - ña - na a
4. Quecos - tum - br'es de con - çe - jo queto - dos oy nos har - te - mos, que ma - ña - ña a

10 Fine D.S. al Fine

S

-yu - na - re - mos. 2. Por on - rra de Sant An - true - jo pa - ré - mo - nos oy bien an - chos. □
-yu - na - re - mos. 3. En - bu - ta - mos es - tos pan - chos, rre - cal - que - mos el pe - lle - jo.

C

-yu - na - re - mos. 2. Por on - rra de Sant An - true - jo pa - ré - mo - nos oy bien an - chos.
-yu - na - re - mos. 3. En - bu - ta - mos es - tos pan - chos, rre - cal - que - mos el pe - lle - jo.

T

-yu - na - re - mos. 2. Por on - rra de Sant An - true - jo pa - ré - mo - nos oy bien an - chos.
-yu - na - re - mos. 3. En - bu - ta - mos es - tos pan - chos, rre - cal - que - mos el pe - lle - jo.

B

-yu - na - re - mos. 2. Por on - rra de Sant An - true - jo pa - ré - mo - nos oy bien an - chos.
-yu - na - re - mos. 3. En - bu - ta - mos es - tos pan - chos, rre - cal - que - mos el pe - lle - jo.

*Hoy comamos y bebamos
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos.*

Por honra de san Antruejo
parémonos hoy bien anchos,
embutamos estos panchos,
recalquemos el pellejo,
que costumbr'es de concejo
que todos hoy nos hartemos,
que mañana ayunaremos.

Honremos a tan buen santo
porque en hambre nos acorra;
comamos a calca porra,
que mañana hay gran quebranto.
Comamos, bebamos tanto,
hasta que nos reventemos,
que mañana ayunaremos.

Bebe, Blas; más tú, Beneyto;
beba Pidruelo y Llorente.
Bebe tú primeramente,
quitarnos has deste pleito.
En beber bien me deleito.
Daca, daca, beberemos,
que mañana ayunaremos.

Tomemos hoy gasajado,
que mañana viene la muerte;
bebamos, comamos fuerte;
vámonos para el ganado,
no perderemos bocado,
que comiendo nos iremos,
que mañana ayunaremos.



Enlace a la audición

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Andanças é viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo ávidos (1435-1439). Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1874, p. 139.

Disponible en: <https://archive.org/details/andanasviajesde00tafugoog>

ANDRÉS EL CAPELLÁN: *Libro del amor cortés*. Madrid, Alianza, 2006.

BERNÁLDEZ, Andrés: *Historia de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel (2 vols.)*. Sevilla, Imprenta de José María Geofrin, 1870, 1875. Disponible en:

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.do?id=9126>

BOFARULL Y MASCARÓ, Próspero (ed.): *Procesos de las antiguas cortes y parlamentos de Cataluña, Aragón y Valencia, custodiados en el Archivo General de la Corona de Aragón. Tomo V*. Barcelona, José Eusebio Monfort, 1850. Disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000178979>

Cancionero de Juan Alfonso de Baena. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (eds.). Madrid, Visor Libros, 1993. Disponible edición de Francisque Michel (Leipzig, F. A. Brockhaus, 1860) en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000278502>

Cancionero de obras provocantes a risa. Ed. Frank Domínguez. Valencia, Albatros, 1978. Disponible edición de Luis Sánchez (Madrid, c. 1850) en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000058417>

Cancionero musical de los siglos XV y XVI, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890. Disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000010741>

Carajicomedia. Ed. Álvaro Alonso. Málaga, Aljibe, 1995.

CASTIGLIONE, Baldassare: *Los quatro libros del Cortesano, compuestos en italiano por el conde Balthasar castellon y agora*

nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscán. Barcelona, Pedro Mompezat, 1534. Disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000072666>

CASTILLO, Hernando del: *Cancionero general*. Valencia, Cristóbal Koffman, 1511. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cancionero-general-de-muchos-y-diuerfos-autores--0/>

CORNAZZANO, Antonio: *Libro dell'arte del danzare*. Manuscrito, 1465, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Capponiano 203. Disponible en https://digi.vatlib.it/view/MSS_Cappon.203

COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611. Disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000178994>

Crónica de Don Álvaro de Luna, Condestable de los Reynos de Castilla y de León, Maestre y Administrador de la Orden y Caballería de Santiago. Madrid, Antonio de Sancha, 1784. Disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4544>

DÍEZ DE GAMES, Gutierre: *El Victorial*. Madrid, Cátedra, 1993. Facsímil del manuscrito original (c. 1401) disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000141469>.

ENCINA, Juan del:

- *Cancionero de las obras de Juan del Enzina*. Salamanca, [Juan de Porras], 1496. Disponible en: <https://www.rae.es/archivo-digital/cancionero-de-las-obras-de-juan-del-enzina#mode/2up>

- *La dolorosa muerte del príncipe don Juan de gloriosa memoria*. Salamanca, Juan de Porras, 1497.

ENRÍQUEZ DEL CASTILLO, Diego: *Crónica del Rey D. Enrique el Quarto*. Madrid, Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1787. Disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=5238>

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan e offiços de su casa e seruiçio ordinario*. Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1870. Disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=17555>

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Libro de la Cámara Real del Príncipe don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*. Valencia,

Universitat de València, 2006. Disponible en <https://parnaseo.uv.es/editorial/CamaraReal/INDEX.htm>

FLORES, Juan de: *La historia de Griselda y Mirabella*. Granada, Editorial Don Quijote, 1983. Disponible edición de José Sancho Rayón (Madrid, 1871) en <https://www.rae.es/archivo-digital/la-historia-de-griselda-y-mirabella-con-la-disputa-de-torrellas-y-bracayda>

[GARCÍA RENGIFO, Diego] GARCÍA RENGIFO, Juan: *Arte poetica española con una fertilissima silva de consonantes comunes, propios, esdruxulos, y reflexos y vn divino eestimulo del amor de Dios*. Salamanca, Miguel Serrano de Vargas, 1592. Disponible en <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000091336>

GAIRDNER, James (ed.): *Historia Regis Henrici Septimi, a Bernardo Andrea Tholosate conscripta*. London, Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1858. Disponible en <https://archive.org/details/historiaregishen00gair>

GUEVARA, Fray Antonio de: *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Valladolid, 1539. Disponible en <https://www.filosofia.org/cla/gue/gueca.htm>

HERRERA, Antonio de: *Discursos morales, políticos e históricos inéditos de Don Antonio de Herrera, cronista del Rey Don Felipe Segundo*. Madrid, Imprenta de Ruiz, 1804. Disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=19023>

LALAIN, Antoine de: «Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501», en Louis P. Gachard (ed.): *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*. Bruselas, F. Hayez, 1876. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1029978>

LUCENA, Juan de: «Epístola exhortatoria á las letras», en *Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVI*. Sociedad de Bibliófilos españoles, vol. XXIX, Madrid, 1892, pp. 209-220. Disponible en <https://archive.org/details/opusculosliterar00pazy/page/n9/mode/2up>

MILÁN, Luis de: *Libro intitulado el Cortesano*. Valencia, Joan de Arcos, 1561. Disponible en <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000170830>

PEÑALOSA, Francisco de: *Opera Omnia*. Edición de Dionisio Preciado. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1986-2000.

PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán: *Crónica del Señor Rey Don Juan, Segundo de este nombre en Castilla y en León*. Valencia, Benito Monfort, 1779. Disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4740>

PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán: *Generaciones y semblanzas*, Madrid, Cátedra, 1998.

PERIÑÁN, Blanca (ed.): *Las poesías de Suero de Ribera*. Estudio y edición crítica anotada de los textos. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-poesias-de-suero-de-ribera/>

PIACENZA, Domenico da: *De arte saltandii & choreas ducendi*. Manuscrito, c. 1455, Biblioteca Nacional de Francia. Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200356s>.

PULGAR, Fernando de: *Claros varones de Castilla*. Madrid, Cátedra, 2007. Disponible edición de Madrid, Jerónimo Ortega e hijos de Ibarra, 1789 en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000095550>

ROJAS, Fernando de: *La Celestina*. Edición de Dorothy S. Severin. Madrid, Cátedra, 1989. Disponible edición de Julio Cejador y Frauca (Madrid, Ediciones La Lectura, 1913) en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs75c9>

SAN PEDRO, Diego de: *Cárcel de amor*. Madrid, Cátedra, 1984. Disponible edición de Ricardo León (Madrid, Gil-Blas, 1919) en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000131704>

SÁNCHEZ DE ARÉVALO, Ruy: *Verjel de los príncipes*. *Códice del siglo XV*. Madrid, Viuda e hijos de Tello, 1900. Disponible en <https://www.rae.es/archivo-digital/verjel-de-los-principes#mode/2up>

SANTILLANA, Marqués de: *Prohemios y cartas literarias*. Edición de Miguel Garci-Gómez. Madrid, Editora Nacional, 1984

Siete partidas. Con las adiciones de Alfonso Díaz de Montalvo. Sevilla, Meynardo Ungut Alamano y Lançalao Polono, 1491. Disponible en:

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000005119>

TINCTORIS, Johannes: *Proportionale musices*. En Ronald Woodley: *The Proportionale musices of Iohannes Tinctoris: a critical edition, translation and study*. Tesis doctoral, Universidad de Oxford, 1982.

Disponible en <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:e01e0aba-11dd-4910-bde6-09b4edf75134>

TORRE, Alonso de la: *Visión deleytable*. Edición crítica y estudio de Jorge García López. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991. Disponible edición de Francisco de Cáceres (Ámsterdam, David de Crasto Tartaz, 1663) en <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000160020>

TOULOUZE, Michel: *L' art et instruction de bien dancier* (1488). Edición facsímil. London, Royal College of Physicians, 1936. Disponible en <https://archive.org/details/RCP00001/mode/2up>

VALERA, Diego de: *Memorial de diversas hazañas*, en *Crónicas de los Reyes de Castilla, desde don Alfonso el Sabio, hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel*. Madrid, Rivadeneyra, 1878. Disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=8333>

VALERA, Diego de: *Crónica de los Reyes Católicos*. Madrid, José Molina, 1927. Disponible en <http://www.larramendi.es/es/consulta/registro.do?id=28727>

ZAMÁCOLA, Juan Antonio de (ed.): *Discursos morales, políticos e históricos inéditos de don Antonio de Herrera, cronista del Rey don Felipe Segundo*. Madrid, Imprenta de Ruiz, 1804. Disponible en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=19023>

Fuentes secundarias

AGUIRRE RINCÓN, Soterraña: «La música en la época de Isabel la Católica: la Casa Real como paradigma», en Julio Valdeón Baroque (ed.): *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*. Valladolid, Instituto de Historia Simancas, 2003, pp. 281-321. Disponible en https://www.academia.edu/70082939/La_m%C3%BAsica_en_la_%C3%A9poca_de_Isabel_la_Cat%C3%B3lica_la_Casa_Real_como_paradigma

ANGLÈS, HIGINI:

- *La música en la Corte de los Reyes Católicos. I. Polifonía religiosa*. Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1941. Disponible en http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=926

- *La música en la Corte de los Reyes Católicos. II. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*. Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1947. Disponible en http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=927 y http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=928

- «La música en la Corte Real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo». *Cuadernos de trabajos de la Escuela Española de Arqueología e Historia en Roma*, 11 (1961), pp. 81-142. Disponible en <http://hdl.handle.net/10261/135045>

ANTÓN PRIASCO, Susana: «“Reglas del danzar”: Edición de un manuscrito español de danza del siglo XVI». *Revista de Musicología*, XXI/1 (junio 1998), pp. 239-245

ATLAS, Allan: *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985

BOASE, Roger:

- *El resurgimiento de los trovadores. Un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España*. Madrid, Pegaso, 1981

- *Secrets of Pinar's Game: Court Ladies and Courtly Verse in Late Medieval Spain*. Leiden, Brill, 2017.

BRAINARD, Ingrid: *The art of courtly dancing in the Early Renaissance*. Wess Newton, Mass., I. G. Brainard, 1981

CALDERÓN CALDERÓN, Manuel: «Los villancicos de Juan del Encina», en Javier Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 293-316

CAMILLO, Ottavio di: «Ética humanística y libertinaje», en Javier Guijarro Ceballos (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 69-82

CAÑAS GÁLVEZ, Francisco de Paula:

- «La música en la corte de Juan II de Castilla (1406-1454). Nuevas fuentes para su estudio». *Revista de Musicología*, 23/2 (Diciembre 2000), pp. 367-394

- «La música en la corte de Enrique de Castilla (1454-1474). Una aproximación institucional y prosopográfica». *Revista de Musicología*, 29/1 (Junio 2006), pp. 217-313

- «Música, poder y monarquía en la Castilla Trastámara (1366-1474). Nuevas perspectivas de análisis». *Revista de Musicología*, XXXII/1 (2009), pp. 359-378

CUENCA RODRÍGUEZ, María Elena: *Francisco de Peñalosa (ca 1470-1528) y las misas en sus distintos contextos*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017. Disponible en <https://hdl.handle.net/20.500.14352/15496>.

CUMMINS, John G.: «Introducción», en MENA, Juan de: *Laberinto de fortuna*. Madrid, Cátedra, 1979, pp. 11-52

DUMANOIR, Virginie:

- «Melodía y texto. El caso de los romances viejos», en Virginie Dumanoir (ed.): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Madrid, Casa de Velázquez, 2003, pp. 107-116. Disponible en <https://books.openedition.org/cvz/2886>

- (ed.): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Madrid, Casa de Velázquez, 2003, pp. 107-116. Disponible en <https://books.openedition.org/cvz/2886>

ELIAS, Norbert: *La sociedad cortesana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982

FALLOWS, David: «A glimpse of the lost years: Spanish Polyphonic Song, 1450-70», en Josephine Wright, Samuel A. Floyd Jr (eds.): *New Perspectives in Music: Essays in honor of Eileen Southern*. Warren (MI), Harmonie Park Press, 1992, pp. 19-36.

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA MIRALLES, Álvaro: *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*. Madrid, Dykinson, 2002.

GAMERO IGEA, Germán: «Música y corte en el reinado de Fernando el Católico», en Arauz Mercado (coord.): *Pasado, presente y porvenir de las humanidades y las artes*. México, Zezen Baltza, 2014, pp. 153-173. Disponible en https://www.academia.edu/11700730/GAMERO_IGEA_G_M%C3%BAsica_y_Corte_en_el_reinado

de Fernando el Cat%C3%B3lico en ARAUZ MERCADO D
coord Pasado presente y porvenir de las humanidades y las
artes M%C3%A9xico Zezen Baltza 2014 pp 153 173

GARCÍA SÁNCHEZ, María Dolores: *Estudio y edición de El Cortesano de Luis Millán*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019. Disponible en <https://hdl.handle.net/20.500.14352/10980>

GÓMEZ FERNÁNDEZ, Lucía: *Música, nobleza y mecenazgo: Los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2017

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen:

- *La música en la Casa Real catalano-aragonesa 1336-1442*. Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

- «La música laica en el reino de Castilla en tiempos del condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (1458-1473)». *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), pp. 25-56

- (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 2: De los Reyes Católicos a Felipe II*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.

GRIFFITHS, John:

- «The printing of instrumental music in Sixteenth-century Spain». *Revista de Musicología* 16/6 (1993), pp. 3309-3321. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/241670842_THE_PRINTING_OF_INSTRUMENTAL_MUSIC_IN_SIXTEENTH-CENTURY_SPAIN

- «Las vihuelas en la época de Isabel la Católica». *Cuadernos de música iberoamericana*, 20 (2010), pp. 7-36. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/59642>

GUIJARRO CEBALLOS, Javier (ed.): *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999

IZQUIERDO BENITO, Ricardo: *Precios y salarios en Toledo durante el siglo XV (1400-1475)*. Toledo, Obra cultural de la caja de ahorro provincial, 1983.

KNIGHTON, Tess:

- «The Spanish court of Ferdinand and Isabella», en Iain Fenlon (ed.): *The Renaissance: From the 1470s to the end of the 16th century*. London, 1989, pp. 341-60

- «The ‘a cappella’ heresy in Spain: an inquisition into the performance of the ‘cancionero’ repertory». *Early Music*, 20/4 (1992), pp. 560-581.

- «Spaces and contexts for listening in 15th-century Castile: the case of the constable’s palace in Jaen». *Early Music*, 25/4 (1997), pp. 661-667.

- «Peñalosa, Francisco de», en Emilio Casares Rodicio (dir.): *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. VIII, pp. 586-589.

- *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001

- (ed.): *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*. Leiden, Brill, 2017.

- (coord.): *La música de los Reyes Católicos. Tres momentos históricos*. Madrid, Fundación Juan March, 2019. Disponible en <https://www.march.es/es/madrid/concierto/musica-reyes-catolicos-tres-momentos-historicos-ii-juegos-amor-cortesano-laredo>

- «Triste España sin ventura: la muerte del príncipe don Juan (Salamanca, 1497)». Notas al programa. Madrid, Fundación Juan March, 2019, p. 19. Disponible en <https://cdndigital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:4485/datastreams/OBJ/content?p=2023-10-24T07:44:26.994Z>

KNIGHTON, Tess; KREITNER, Kenneth: *The music of Juan de Anchieta*. London & New York, Routledge, 2019.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel: «La Hacienda Real de Castilla en 1504. Rentas y gastos de la Corona al morir Isabel I». *Historia, Instituciones, Documentos*, 3 (1976), pp. 309-346

LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991

LLORENS, José María:

- «La música en la casa del príncipe don Juan y en la de las infantas de Aragón y de Castilla». *Nassarre*, IX/2 (1993), pp. 155-174. Disponible en <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/1906>

- «La danza en la corte de doña Isabel la Católica». *Nassarre*, XII/2 (1996), pp. 237-255. Disponible en <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/1784>

LUCIEN, Clare: «Le connétable, la musique et le pouvoir (d'après Los hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo)». *Bulletin Hispanique*, 90/1-2 (1988), pp. 27-57. Disponible en https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1988_num_90_1_4632

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, Austral, 1962

MONTES ROMERO-CAMACHO, Isabel: «Precios y salarios de la construcción en la Sevilla del siglo XV». *Cahiers de la Méditerranée*, 31 (1985), pp. 95-124. Disponible en <http://hdl.handle.net/11441/53528>

MORAIS, Manuel: *La obra musical de Juan del Encina*. Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, 1997. Disponible en <https://www.institutodelasidentidades.es/no-6-la-obra-musical-de-juan-del-encina/>

NIETO SORIA, José Manuel: *Ceremonias de la realeza: propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid, Nerea, 1993.

OLIVA HERRER, Hipólito Rafael: «Carestía y lucha política en Castilla durante el siglo XV». *Anuario de Estudios medievales*, 46/2 (julio-diciembre 2016), pp. 899-937. Disponible en <https://doi.org/10.3989/aem.2016.46.2.10>

PARRALEJO MASA, Francisco: *Músicas de tradición oral en Navalvillar de Pela (Badajoz)*. Número monográfico de la revista *Saber popular*, 41 (2021)

PAZ Y MÉLIA, Antonio: *El cronista Alonso de Palencia*. Madrid, The Hispanic Society of America, 1914. Disponible en <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000175615>

PEDRAZA, Felipe-B.; RODRÍGUEZ, Milagros: *Manual de literatura española. II. Renacimiento*. Pamplona, Cénlit Ediciones, 1980

PÉREZ, Joseph: *Humanismo en el Renacimiento español*. Madrid, Gadir, 2013

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: *El príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos, y la literatura*. Madrid, UNED, 1997.

PERKINS, Leeman: *Music in the age of the Renaissance*. New York, Norton, 1999,

PINNELL, Richard: «Women and the guitar in Spain's upper classes». *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 165-189. Disponible en <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.1998.i53.279>

RAMEAU, Baptiste. «Une symphonie de faveurs: Les dons aux musiciens, entre communication politique et expression du pouvoir à la cour de Bourgogne (1404–1467)». En Tül Demirbaş y Margret Scharrer (eds.): *Sounds of Power: Sonic Court Rituals In – And Outside Europe in the 15th – 17th Centuries*. Colonia, Böhlau-Verlag, 2024, pp. 175–189. Disponible en <https://doi.org/10.7788/9783412528997.175>

REY, Juan José:

- *Danzas cantadas en el Renacimiento español*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1978

- «Europa baila español: danzas desde *La Spagna* hasta la *Spagnoletta*». Conferencia ofrecida en la Fundación Juan March el 25 de enero de 2019. Disponible en <https://canal.march.es/es/coleccion/europa-baila-espanol-danzas-desde-spagna-hasta-spagnoletta-579>

ROBLEDO, Luis: «El lugar de la música en la educación del príncipe humanista», en Virginie Dumanoir (ed.): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Madrid, Casa de Velázquez, pp. 1-19. Disponible en <https://books.openedition.org/cvz/2876>

ROS-FÁBREGAS, Emilio: «Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: *se canta al tono de...*». *Revista de Musicología*, XVI/3 (1993), pp. 39-48. Disponible en <http://hdl.handle.net/10261/19713>

RUBIO, Samuel: *Historia de la música española. 2. Desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid, Alianza, 1983

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio: *El Villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid, Gredos, 1969

SCHARRER, Margret: «Courts in Motion: Burgundian Court Sounds between Daily Life and Celebration». En Walter S. Melion y Bart Ramakers (eds.): *Sounding Courts: Music and Musical Entertainments in the Royal and Noble Courts of Early Modern Europe*. Berlin, Duncker & Humblot, 2024, pp. 217–240. Disponible en <https://doi.org/10.7788/9783412528997.217>

SIEMENS, Lothar:

- «La música de los romances en El Hierro», en Maximiano Trapero: *Romancero general de las Islas Canarias. Tomo III, Romancero de la Isla del Hierro*. Madrid, Seminario M. Pidal, 1985, pp. 195-201

- «La música de los romances en La Gomera», en Maximiano Trapero: *Romancero de la Isla de la Gomera*. Cabildo Insular de La Gomera, 1987, pp. 373-384

SUÁREZ-PAJARES, Javier: «La música instrumental: vihuelas, arpa y tecla», en Maricarmen Gómez Muntané (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 215-290.

Synodicon Hispanum. IV. Ciudad Rodrigo, Salamanca y Zamora. Madrid, BAC, 1987

Synodicon Hispanum. V. Extremadura: Badajoz, Coria-Cáceres y Plasencia. Madrid, BAC, 1990

TATE, Robert B.: «Las políticas sexuales de Enrique el Impotente a Isabel, maestra de engaños (magistra dissimulationum)», en *Actas del I Congreso Anglo-Hispano*. Madrid, 1994, II, pp. 165-176

VALCÁRCEL, Carmen: «Música y seducción: el tratamiento del amor cortés en la poesía musicada española de los siglos XV y XVI», en Virginie Dumanoir (ed.): *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Madrid, Casa de Velázquez, 2003, pp. 93-106. Disponible en <https://books.openedition.org/cvz/2884>

VILLANUEVA SERRANO, Francesc: *Guillem de Podio (*1420c; †1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes*. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2015. Disponible en <http://hdl.handle.net/10251/62154>

WHETNALL, Jane: «Secular song in fifteenth-century Spain», en Tess Knighton (ed.): *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*. Leiden, Brill, 2017, pp. 60-96

WHINOM, Keith: *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. Durham, University of Durham, 1981

