

## AL LECTOR

*Entre los homenajes que España tributa a los Reyes Católicos para conmemorar el quinto Centenario de su nacimiento durante los años 1951-1952, no podía faltar el de la música. La cosa es muy natural, dado que la música polifónica e instrumental hispana, con características propias y bien definidas, de hecho no aparece hasta el reinado de Fernando V de Aragón y de la Reina Isabel de Castilla, según lo demuestran los monumentos conservados del arte musical sagrado y profano de los tiempos antiguos.*

*Nuestro deseo hubiera sido editar una selección de misas, motetes, himnos, etc., ejecutados en su tiempo en la capilla de los Reyes Católicos; mas, teniendo en cuenta que en esa ocasión nos era imposible, económicamente, editar aunque sólo fuese una parte del repertorio de la música sagrada y profana conservado de aquella época, nos hemos limitado a continuar la edición del Cancionero Musical de Palacio empezada en 1947. Por otra parte, estudiando la música conocida de aquella época, podemos afirmar que el tipismo del arte hispano lo encontramos mejor representado en el repertorio de la canción profana que en la misma polifonía sagrada.*

*Como anunciamos en la Introducción del primer volumen, la publicación de este Cancionero comprenderá un tercer tomo con la edición completa de los textos literarios y el esquema métrico de cada uno, seguida de un estudio crítico sobre los mismos. La parte literaria irá a cargo de don Jorge Rubió y de don José Romeu. La parte musical, además de un estudio bibliográfico y crítico de las composiciones que más lo merezcan, será completada con unas notas biográficas sobre cada uno de los compositores, cuyos nombres figuran en el presente Cancionero, notas que hemos reunido durante muchas horas de investigación en los archivos de Simancas y de Barcelona, hace ya muchos años.*

*El estudio de la personalidad de los diversos compositores nos servirá para revalorar mejor la importancia del Cancionero, y dará nueva luz a ciertas teorías sobre la antigüedad y el significado de este repertorio. Algunos (cf. H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II, 1, Leipzig, 1920, págs. 282 ss.) habían creído que las piezas anónimas debían contarse entre las más arcaicas de la colección — al hacer esta afirmación, se refería Riemann, y lo mismo nos había repetido de palabra Johannes Wolf, en 1924 y en otras ocasiones, a las piezas que presentan una técnica aparentemente más simple y arcaica. Gracias al estudio de las fuentes musicales conservadas, se puede ver que algunas composiciones que en nuestro Cancionero figuran como anónimas, en otros manuscritos se dan como de autor conocido, y éste no siempre es de los más antiguos. Es evidente, también, que entre las anónimas figuran algunas de las más antiguas y otras que son ya más modernas; a pesar de*

todo, algunas de estas últimas aparecen revestidas de un arcaísmo muy singular y un poco desconcertante, característica del repertorio típicamente hispano —; otros, habían creído que las obras copiadas posteriormente en el código de Madrid debían considerarse como compuestas en época más tardía. Sobre ello cabe observar que entre las piezas conservadas, unas 215 fueron copiadas posteriormente en el manuscrito. Pues bien, el estudio biográfico nos indica que muchas de las obras añadidas más tarde al código de Palacio fueron precisamente obra de compositores más antiguos que las otras que figuran en el cuerpo primitivo.

\* \* \*

Dijimos en otra ocasión (cf. nuestro estudio *La música en la Corte del Rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo, años 1413-1420, en «Spanische Forschungen», 1. Reihe, 8. Band, págs. 339 ss.*), que los precedentes de la canción polifónica castellana se vislumbran ya en la corte de Nápoles del Rey Alfonso el Magnánimo y de sus sucesores. Esta canción, que al principio aparece con una técnica y un contrapunto muy refinados, a medida que pasan los años, va simplificándose, para dar libre entrada al sentimiento y a la emoción que nacen del mismo texto cantado. Es éste un punto que no ha sido bien investigado aún. Es de esperar que alguien emprenda seriamente su estudio.

Los códigos musicales conservados en España y en el extranjero, a la par que los documentos históricos que van apareciendo, dicen bien a las claras que la música de la escuela francoflamenca del siglo xv fué bien conocida en la casa real de España y en la de Nápoles, tan íntimamente relacionada con la de nuestra península. La presencia de músicos catalanes, como Oriola, Juan Brusca, Bernardo Icart (Hicart), en la corte de Nápoles, al lado de Johannes Tinctoris — desde 1474 ó 1476 hasta 1501 —, la de Johannes Cornago, en la capilla real de Barcelona, al cual encontramos primeramente en Nápoles, y las obras con texto castellano esparcidas en varios cancioneros extranjeros, son prueba evidente de nuestro aserto. Se conservan códigos en España y en el extranjero con polifonía sagrada de la escuela francoflamenca; estos códigos habían servido en la capilla de los Reyes Católicos mucho antes de la venida a España de los músicos neerlandeses, en tiempo de Felipe el Hermoso, en 1502 y 1506. Nos saldríamos del margen que nos hemos impuesto, si diéramos la documentación que tenemos recogida en este sentido; recordaremos únicamente la existencia de Chansonniers franceses en el Alcázar de Segovia en 1503, el código polifónico conservado actualmente en la Catedral de Segovia y procedente del real Alcázar, el mismo código Chigi, C. VIII, 234 de la Biblioteca Vaticana, que procede de la Capilla de los Reyes Católicos, etc.

Pero lo curioso del caso es que, a pesar del conocimiento que los músicos españoles tuvieron del arte flamenco coetáneo, por lo visto fué con todo intento que dejaron de cultivar paulatinamente la técnica florida de aquella gloriosa escuela directora de los destinos del arte musical de Europa, y crearon una música, en apariencia simplicísima, pero que en realidad sabe adentrarse, acaso más que ninguna otra, en lo más íntimo del corazón humano. Invitamos al lector a que abra nuestro Cancionero y confronte las obras de Juan Urrede, Madrid, Cornago, Enrique Móxica, Francisco de la Torre, Badajós, Peñalosa y algunas de las anónimas, y las compare con las de Juan del Encina, Alonso de Mondéjar, Escobar, Baena, etc. En este sentido de la simplificación gradual de la técnica como medio de expresión lírica, emocional y dramática, son interesantes por demás algunas composiciones de Encina. La música de algunas piezas de Encina hacen ya presentir la reforma que a fines del siglo xvi se operará en Italia, como exigencia del texto cantado, en la música dramática y teatral.

*Según parece, la canción castellana polifónica, aparte la corte real de España, la de Nápoles y alguna otra señorial de Italia, por influencia de los Borjas, fué poco practicada, por no decir casi desconocida, en Europa. Los ejemplos que aparecen en cancioneros franceses o italianos conservados en el extranjero son relativamente escasos. La causa de ello podríamos acaso encontrarla en la misma constitución de la capilla real española, refractaria a la presencia en ella de cantores y músicos no españoles que pudieran alternar con los nacionales, cosa que dificultó después el intercambio musical con el extranjero. Pero a pesar del tipismo encantador que aparece en el repertorio hispano que hoy ofrecemos, siempre hemos creído que el intercambio artístico entre los pueblos fué una gran ventaja para los músicos y su arte. Prueba fehaciente de ello, la tenemos en los polifonistas españoles de la música sagrada del siglo XVI, los cuales supieron alternar con sus coetáneos del extranjero, y, al mismo tiempo, imprimir en su arte un sello personal impregnado en gran manera del tipismo nacional. Y al hablar sobre un tema tan delicado como éste, no olvidamos la escuela orgánica española del mismo siglo, la cual, como una gran excepción, y acaso sin preocuparse mucho del arte para clave extranjero, supo crear aquel fondo incomparable de música para tecla. Lo que afirmamos es que nuestros polifonistas clásicos habían dado una buena lección a los músicos españoles del siglo XVII, y principalmente del XVIII, que se empeñaron en no querer aprender de aquel arte italiano que había sabido rejuvenecer y transformar el arte musical coetáneo de los otros países europeos.*

\* \* \*

*Ya que hablamos del intercambio de la música francoflamenca con la española y de la posible influencia de aquélla sobre la nuestra, hasta que España encontró definitivamente un tipismo nacional, acaso no será por demás añadir algunas consideraciones sobre este problema. Hace ya muchos años, nos preguntamos si sería posible que en el Cancionero Musical de Palacio figuraran obras de la escuela francoflamenca, como anónimas y con texto castellano. En nuestro Cancionero, si bien añadidas al cuerpo inicial, figuran algunos ejemplos de frottole italianas; ¿por qué — nos preguntábamos — no sería posible que hubiera también otros ejemplos de chansons francesas, más o menos retocadas, sin nombre de autor, y con texto castellano?*

*La duda se convertía para nosotros en cierta preocupación, al estudiar un poco algunas de las composiciones anónimas, y precisamente aquéllas que se presentan contrapuntísticamente más trabajadas. Ante ellas, uno tiene la sensación de encontrarse en presencia de un estilo y de una técnica diversa de la de los autores españoles. Mas, por otra parte, siguiendo lo dicho anteriormente sobre la simplificación técnica que se operó entre los mismos compositores castellanos, precedidos de otros artistas nacionales que supieron y quisieron pagar un tributo al arte neerlandés de su época, ante tales canciones anónimas, uno se queda en verdad muy desorientado.*

*Para aclarar este punto, en otro tiempo, habíamos empezado el cotejo, confrontando el incipit de las piezas anónimas, técnicamente las más refinadas de nuestro Cancionero, con las chansons francesas que figuran en los chansonniers extranjeros, conservados en España o en bibliotecas de otras naciones. Puesto que el tanteo lo hicimos muy aprisa, el resultado de nuestro cotejo fué negativo. A pesar de todo, nos quedó siempre la duda y el deseo ardiente de aclarar esta cuestión. Esperábamos una ocasión para emprender con método y con toda calma un tal cotejo. Pasaron los años, y ahora será muy difícil para nosotros poder realizar este trabajo que tanto acariciábamos. Estamos convencidos que quien emprenda un tal trabajo, de comparar las canciones castellanas con las otras extranjeras, podrá descubrirnos un mundo*

nuevo. Acaso podrá él confirmar con documentos fehacientes nuestro aserto expuesto anteriormente: los compositores españoles de la época de los Reyes Católicos conocieron e incluso practicaron la técnica de los francoflamencos; más tarde, con el intento de crear un repertorio más simple, más característicamente español, se desprendieron paulatinamente de aquella técnica rica y acabaron por crear el repertorio genuinamente nacional, que hoy admiramos en una gran parte del Cancionero que ahora editamos. Con referencia a este punto, véase lo que decimos en la página 23, a propósito del hallazgo que sobre esta cuestión ha hecho el erudito Manfred F. Bukofzer.

Para no alargar más este tema, dejamos de tocar un punto aun más delicado, si cabe, como es el de la polifonía religiosa hispana de aquella época. Cuando tengamos publicados los monumentos musicales conservados, será hora de estudiar con toda amplitud esta cuestión tan difícil como simpática. En la edición de la *Opera Omnia* de Cristóbal de Morales y de Francisco Guerrero, que desde hace algunos años prepara nuestro INSTITUTO, podremos estudiar este punto.

\* \* \*

La *Tabula per ordinem alphabeticum*, que figura al principio del código de Madrid (cf. nuestra edic., vol. I, págs. 18 ss.), señala unas 482 composiciones. Confrontando los incipits de las obras que aparecen en nuestro código con los incipits literarios de la mencionada *Tabula*, puede uno darse cuenta cómo en el repertorio conservado figuran muchas piezas que no aparecen en la lista primitiva, copiada al principio del manuscrito. En la segunda *Tabula*, lista de Obras desaparecidas (cf. nuestra edic. vol. I, págs. 35 s.) se copian los incipits de las composiciones que faltan actualmente, por haber desaparecido los folios correspondientes del código madrileño. Estas suman en total unas 92; por fortuna, algunas, aunque pocas, se han conservado en otros manuscritos.

Nuestra edición señala que las composiciones conservadas son 458; de ellas, algunas llegan incompletas, por faltar folios; unas 14 cantan el mismo texto con otra música; son muchas las que aparecen con el texto incompleto; de algunas se copia sólo el texto, acaso porque se cantarían con la misma música de la composición anterior. Como composición puramente instrumental, se conserva sólo la del n.º 321.

El estudio que dimos en 1941 sobre los «Manuscritos conservados con música de la época de los Reyes Católicos» y el Apéndice que añadimos a continuación, señalan que el Cancionero Musical de Palacio, si bien contiene una gran parte de la canción polifónica profana practicada en aquella época, no forma su repertorio completo. Quedan aún más de doscientas composiciones con texto castellano y música a tres y a cuatro voces, con el tipismo literario y musical característico de aquel tiempo, y es muy posible que el número aumente un día con el hallazgo de otras fuentes desconocidas por nosotros. La edición de tales obras no contenidas en el Cancionero Musical de Palacio, la hemos confiado a don Miguel Querol, Secretario de nuestro Instituto en Barcelona, ya que, Dios mediante, pensamos dedicar lo poco que nos queda de vida y de tiempo libre, al estudio y a la edición de la música española de carácter sagrado.

\* \* \*

El estudioso que pretenda hacer un análisis acabado del problema de las formas literariomusicales contenidas en nuestro Cancionero, se encontrará con dificultades insuperables. Hasta aquí nos falta una monografía críticocientífica sobre cada una de tales formas. La *Tabula* general del contenido que figura al principio del manuscrito fué copiada a princi-



pios del siglo XVI, es decir, en la misma época del copista que añadió las obras contenidas en los espacios blancos que habían quedado del corpus inicial. A pesar de todo, se ve que ni siquiera el copista tenía una idea clara de cada una de las formas. Basta señalar el caso que él clasifica como villancico, obras que son simples canciones, sin que tengan ninguna de las características del villancico. Las frottole que figuran en nuestro Cancionero fueron todas añadidas más tarde; el copista clasifica tales frottole simplemente como estrambotes.

El día que alguien emprenda el estudio de las formas poéticomusicales de la época de los Reyes Católicos, se verá precisado a estudiar también sus precedentes. Para algunas de ellas encontrará tales precedentes en la lírica cortesana de los trovadores provenzales, troveros franceses, Cantigas de Santa María de Alfonso el Sabio, Laudi italianas y en la misma poesía castellana del siglo XIV y primera mitad del XV. Una de las formas más típicas y más abundantes del repertorio castellano que hoy ofrecemos, es, sin duda, el villancico. Sus precedentes se encuentran en el virelai (virolai), cuya forma aparece primeramente en el repertorio literariomusical de St. Martial de Limoges, y más tarde, también en latín, en el repertorio del monasterio de Santa María de Ripoll, según demostró H. Spanke. Esta forma es la que más domina en el repertorio religioso de las Cantigas y en el mismo de las laudi italianas. La variedad métricomusical que de esta forma aparece en el repertorio medieval monódico, se multiplica después en el villancico polifónico de nuestro Cancionero. Durante los últimos cuarenta años se ha hablado mucho de la forma zéjel, típica de la cultura líricomusical de los árabes andaluces. A pesar de todos los esfuerzos de los arabistas y hebraístas, no está aún muy clara y precisa la enorme variedad métrica del zéjel. Faltándonos, además, la música auténtica del zéjel primitivo, será siempre muy difícil discutir sobre este punto. A pesar de todo, precisa tener en cuenta que la forma zéjel, musicalmente, era diversa de la del virelai. Ello aparece claro, aun estudiando la misma polifonía del presente Cancionero.

Cuando alguien lo estudie a fondo, acaso se encontrará que la forma zéjel puede introducirse en la forma del villancico, pero que no siempre la forma villancico puede equipararse con la del zéjel. En esta materia nos encontraremos siempre con la dificultad insuperable: no hemos conservado ni una sola melodía auténtica de la forma zéjel de los árabes españoles. Este hecho negativo será siempre una dificultad y a la vez un peligro para el estudio acabado de su forma poéticomusical.

Al clasificar las composiciones contenidas en el presente tomo, págs. 5-9, hemos escrito simplemente «Villancico», «Canción», «Romance», etc. El romance está, en su forma más pura, faltado de estribillo; musicalmente se caracteriza por ser cantado con la misma melodía cada grupo de versos. La canción tiene contenido más lírico, las más de las veces, y no lleva, por lo general, refrán inicial ni de otra especie; musicalmente recuerda con frecuencia la canción del folklore. Nuestro amigo y colaborador don José Romeu acaba de publicar un estudio sobre el cosante. Cuando en 1941 editamos el primer tomo de la Música en la Corte de los Reyes Católicos, nos fijamos ya en esa forma musical que aparece en las descripciones de las crónicas, y que a primera vista habíamos tomado como «un canto de sociedad, acompañado de danza». El hecho de que en nuestro Cancionero aparezcan muchas piezas con la forma de zéjel, y otras con la de cosante, ayudará no poco a aclarar el significado musical de tales formas en la polifonía profana de la segunda mitad del siglo XV.

\* \* \*

*Queda un punto de orden moral que me siento obligado a aclarar. En el presente Cancionero figuran poesías groseras, licenciosas e indecentes en sumo grado. Ante tales letras uno se ruboriza y siente no poder prescindir de tales piezas, como observó ya en su tiempo el ilustre Barbieri.*

*Como indiqué en el tomo anterior, la edición crítica del Cancionero Musical de Palacio fué un deseo mío personal que sentí desde mi juventud, el cual me movió a trabajar — ya hacia los años 1919 y siguientes — en los archivos de cancillería, en vistas a poder situar bien la personalidad de sus compositores. Puesto que a mí me interesaba especialmente la música, poco me había fijado en ciertos textos incompatibles con el carácter de mi pobre persona. Al empezar la edición del Cancionero en 1947, me di buena cuenta del contenido de tales textos, y por ello titubeé no poco, si cabía o no emprender una tal edición por mi parte. A fin de evitar confusiones, muy humanas por otra parte, como sacerdote, aprovecho esta ocasión para expresar públicamente mi repugnancia y el sentimiento que ello me causa por verme obligado a meterme con tales letras que no pueden separarse de sus músicas, deliciosas muchas veces. Séame, pues, permitido expresar una vez más, desde estas páginas, mi sumisión absoluta a los principios morales de nuestra Santa Madre la Iglesia.*

*Emprendí la edición crítica del referido Cancionero atendiendo a que se trata de una obra de carácter histórico, preciosa e incomparable en muchos sentidos, y fijándome únicamente en su parte musical, cuando las poesías se desvían de su camino. Lo hice por tratarse de un repertorio cortesano cultivado en la época y en la misma casa de los Reyes Católicos. Lo hice también teniendo en cuenta el valor literariomusical de ese repertorio, el más característico de la España de su tiempo, gloria del arte nacional y compuesto en gran parte por músicos artistas que a la vez eran capellanes de la Casa Real o al servicio de catedrales de primera categoría. Además de ello, no hay que olvidar que el Cancionero contiene un número muy crecido de piezas religiosas y otras de carácter lírico, histórico, caballeresco y romancesco, de una delicia incomparable, lo mismo si atendemos a las letras que a su música. Esta sección bastaría ya por sí sola para justificar plenamente la presente edición crítica del mentado Cancionero.*

\* \* \*

*En el primer tomo, a continuación del grabado musical, dimos el texto completo de las poesías correspondientes, a fin de facilitar al lector el manejo de la obra. Ello se prestaba muy bien, dado que las letras eran en su mayoría muy cortas. En este segundo tomo, en cambio, abundan las composiciones con letras muy extensas. Puesto que en el tercer volumen, que se publicará a continuación del presente, se dará el texto completo de todas las poesías, hemos creído muy justificado dar aquí sólo parcialmente los textos a continuación de sus músicas, cuando las poesías son demasiado largas.*

*Don José Romeu, colaborador de nuestro Instituto, cuidó de confrontar el texto de las poesías con el manuscrito original, y asimismo de revisar la parte literaria en las pruebas del grabado musical. Nos complacemos en agradecersele sinceramente por su pericia y por el interés que ha puesto en ello.*