

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

La música en la Corte de Carlos V

Con la transcripción del
«Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela»
de LUY S VENEGAS DE HENESTROSA

(Alcalá de Henares, 1557)

POR

HIGINIO ANGLÈS, PBRO.
DIRECTOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

B A R C E L O N A , 1 9 4 4

LA MÚSICA EN LA CORTE DE CARLOS V

Con la transcripción del

«LIBRO DE CIFRA NUEVA, PARA TECLA, HARPA Y VIHUELA»

de LUYS VENEGAS DE HENESTROSA

(Alcalá de Henares, 1557)

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

Monumentos de la Música Española

II

B A R C E L O N A . 1 9 4 4

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

La música en la Corte de Carlos V

Con la transcripción del
«Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela»
de LUYS VENEGAS DE HENESTROSA
(Alcalá de Henares, 1557)

POR

HIGINIO ANGLÉS, PBRO.
DIRECTOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

B A R C E L O N A , 1 9 4 4



ES PROPIEDAD

Con las debidas licencias

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1944

© CSIC

© de esta edición: herederos de Higinio Anglés, 2015

e-NIPO: 723-15-185-3

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Editorial CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: publ@csic.es)

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela

ÍNDICE GENERAL

	<u>Páginas</u>
Al lector.....	IX
Capítulo I. — La música en la corte de Carlos V.....	I
1. Introducción.....	I
2. La música en la corte real de España antes de Carlos V.....	2
3. La música en la corte española de Carlos V en 1518.....	6
4. El caso de los ministriles en España.....	10
5. La música en la corte española de Carlos V durante los años 1519-1522.....	14
6. La música en la corte española del 1523 al 1526.....	19
Capítulo II. — La música en la corte de Carlos V y en casa de la Emperatriz.....	24
1. La música al servicio del Emperador en 1526-1528.....	24
2. La música al servicio de la Emperatriz Isabel desde el 1526. Antonio de Cabezón, organista de su capilla.....	27
3. La música en la corte de Carlos V (1529-1534). Francisco de Soto, músico de cámara.....	34
4. La música al servicio de la nobleza en la España de Carlos V.....	44
5. La música instrumental en la corte castellana de Carlos V (1535-1539). Cabezón, músico del emperador desde 1538.....	49
6. De los músicos que servían a la emperatriz en 1539, poco antes de su muerte.....	53
Capítulo III. — La música en la corte de Carlos V y en casa de las Infantas.....	59
1. La vida musical en casa de las Infantas. Antonio de Cabezón y Francisco de Soto....	59
2. De los músicos españoles que sirvieron al Emperador (1539-1543). Antonio de Cabezón y Francisco de Soto.....	63
3. De los músicos que sirvieron a las Infantas (1543-1548). Mateo Flecha.....	67
4. La música al servicio de Doña María, casada con Maximiliano de Austria.....	76
5. De los músicos que servían a Doña Juana cuando pasó a Portugal como princesa.....	79
Capítulo IV. — La música en la corte del Emperador y en la del príncipe Don Felipe.....	83
1. Felipe II fué el verdadero mecenas de la música española.....	83
2. La música cortesana y popular en el desposorio del Príncipe Don Felipe con María de Portugal.....	89
3. La capilla musical del Príncipe Don Felipe (1543-1545). García de Basurto, maestro de capilla.....	92
4. Constitución de la capilla del Príncipe durante los años 1546-1547. Pedro de Pastrana, maestro de capilla. Juan de Cabezón, tañedor de tecla.....	98
5. Qué músicos servían al Príncipe en 1548, en vísperas de su primer viaje al extranjero...	102
6. De los músicos que acompañaron al Príncipe el 1548 en sus jornadas de Italia, Flandes, Alemania.....	107
7. Los músicos del Emperador y los del Príncipe durante los años 1551-1553.....	116

	Páginas
8. De los músicos que acompañaron al Príncipe Don Felipe en su jornada de Inglaterra. En 1554, la música hispánica para tecla había llegado ya a su apogeo.....	124
9. Cantores e instrumentistas que servían al Rey Felipe II tras la abdicación del Emperador. La capilla flamenca.....	136
Capítulo V. — Venegas de Henestrosa y su libro de Cifra Nueva.....	142
Capítulo VI. — Notas bio-biográficas sobre los autores y obras contenidas en el libro de Venegas.....	169
Capítulo VII. — Crítica de la edición.....	185
Índice de nombres y de materias.....	199

PARTE MUSICAL

1. Himno I. Pange lingua I. Antonio.....	1
2. Himno II. Sacris solemniis I. Anónimo.....	3
3. Tres I. Anónimo.....	4
4. Tres II. Anónimo.....	5
5. Tres III sobre el canto llano de la Alta. Antonio.....	7
6. Fabordón llano I. 1. Anónimo.....	9
7. Fabordón llano II. 2. Anónimo.....	9
8. Fabordón llano III. 3. Anónimo.....	9
9. Fabordón llano IV. 4. Anónimo.....	10
10. Fabordón llano V. 5. Anónimo.....	10
11. Fabordón llano VI. 6. Anónimo.....	10
12. Fabordón llano VII. 7. Anónimo.....	11
13. Fabordón llano VIII. 8. Anónimo.....	11
14. Fabordón llano IX. 7. Anónimo.....	11
15. Fabordón llano X. 1. Gombert.....	12
16. Tiento I. 1. Antonio.....	12
17. Fabordón glosado I. 1. Anónimo.....	14
18. Fabordón glosado II. 2. Anónimo.....	15
19. Fabordón glosado III. 3. Anónimo.....	15
20. Fabordón glosado IV. 4. Anónimo.....	16
21. Fabordón glosado V. 5. Anónimo.....	16
22. Fabordón glosado VI. 6. Anónimo.....	17
23. Fabordón glosado VII. 7. Anónimo.....	17
24. Fabordón glosado VIII. 8. Anónimo.....	18
25. Fabordón glosado IX. 8. Anónimo.....	18
26. Tiento II. 1. Antonio.....	19
27. Tiento (= Fantasía) de vihuela I. 5. Anónimo.....	20
28. Dic nobis, Maria. Fabordón glosado X. Antonio.....	23
29. Tiento III. 1. Antonio.....	24
30. Tiento IV. 8. Antonio.....	26
31. Tiento V. 1. Antonio.....	29
32. Tiento VI. 4. Antonio.....	31
33. Tiento VII. 6. Antonio.....	33
34. Tiento VIII. 1. Antonio.....	35
35. Tiento IX. 1. Antonio.....	38
36. Tiento X. 1. Antonio.....	39
37. Tiento XI. 1. Antonio.....	42
38. Tiento XII. 1. Vila.....	43
39. Tiento XIII. 1. Vila.....	45
40. Tiento XIV. 7. Antonio.....	47

	Páginas
41. Tiento xv. 2. Anónimo.....	49
42. Tiento xvi. 3. Anónimo.....	50
43. Tiento xvii. 4. Sobre Malheur me bat. Antonio.....	52
44. Tiento xviii. 4. Antonio.....	54
45. Tiento xix. 4. Julius de Modena.....	57
46. Tiento xx. 4. Julius de Modena.....	59
47. Tiento xxi. 5. Antonio.....	61
48. Verso de Morales. 5. Glosado de Valero.....	63
49. Tiento xxii. 6. Anónimo.....	64
50. Tiento xxiii. 6. Soto.....	66
51. Tiento xxiv. 6. Antonio.....	68
52. Tiento xxv. 6. Antonio.....	70
53. Tiento xxvi. 7. Super Philomena. Francisco Fernández Palero.....	72
54. Tiento xxvii. 7. Sobre Cum Sancto Spiritu (de la Misa) de Beata Virgine de Iusquin - Palero..	74
55. Tiento xxviii. 8. Palero.....	76
56. Fantasía ii de vihuela. 1. Anónimo.....	78
57. Fantasía iii de vihuela. 2. Anónimo.....	81
58. Fantasía iv de vihuela. 2. Sobre <i>fa</i> , mi, <i>ut re</i> . Anónimo.....	82
59. Fantasía v de vihuela. 3. Anónimo.....	83
60. Fantasía vi de vihuela. 3. Anónimo.....	85
61. Fantasía vii de vihuela. 4. Anónimo.....	86
62. Fantasía viii de vihuela. 4. Anónimo.....	87
63. Fantasía ix de vihuela. 4. Anónimo.....	89
64. Fantasía x de vihuela. 5. Anónimo.....	91
65. Fantasía xi de vihuela. 5. Anónimo.....	92
66. Fantasía xii de vihuela. 5. Anónimo.....	94
67. Fantasía xiii de vihuela. 6. Anónimo.....	95
68. Fantasía xiv de vihuela. 6. Anónimo.....	98
69. Fantasía xv de vihuela. 7. Sobre <i>Ut re mi fa mi</i> . Anónimo.....	100
70. Fantasía xvi de vihuela. 7. Anónimo.....	103
71. Fantasía xvii de vihuela. 8. Anónimo.....	105
72. Fantasía xviii de vihuela. 8. Anónimo.....	106
73. Fantasía xix de vihuela. 8. Anónimo.....	109
74. Fabordón i de vihuela. 7. Anónimo.....	110
75. Fabordón ii de vihuela «In exitu Israel de Egipto» (Tonus peregrinus). Anónimo.....	110
76. Himno iii. Pange lingua ii. Antonio.....	111
77. Himno iv. Pange lingua iii. Antonio.....	113
78. Himno v. Pange lingua iv. Anónimo (= Antonio).....	115
79. Himno vi. Pange lingua v. Antonio.....	117
80. Himno vii. Pange lingua vi. Urreda glosado de Antonio.....	119
81. Himno viii. Ave, maris stella i. Antonio.....	121
82. Himno ix. Ave, maris stella ii. Antonio.....	122
83. Himno x. Ave, maris stella iii. Antonio.....	123
84. Himno xi. Ave, maris stella iv. Antonio.....	125
85. Himno xii. Ave, maris stella v. Antonio.....	127
86. Himno xiii. Ave, maris stella vi. Antonio.....	130
87. Himno xiv. Ave, maris stella vii. Palero.....	131
88. Himno xv. O gloriosa. Anónimo (= ¿Palero?).....	133
87. Himno xvi. O lux beata Trinitas. Antonio.....	134
90. Villancico i. Jesucristo, hombre y Dios. Anónimo.....	134
91. Himno xvii. Veni, Redemptor, quaesumus. Palero.....	135
92. Himno xviii. Sacris solemniis, Joseph vir. Morales.....	136
93. Completas de Cuaresma. Salmo i. Cum invocarem. Anónimo.....	137
94. Salmo ii. Qui habitat. Luys Alberto.....	138
95. Salmo iii. Cum invocarem. Alberto.....	139

	Páginas
96. Himno XIX. Te lucis ante terminum. Antonio.....	140
97. Nunc dimittis. Antonio.....	141
98. Salve, Regina. Antonio.....	142
99. Himno XX. O gloriosa Domina. Anónimo.....	145
100. Kyrie I. Josquin des Prés, glosado de Palero.....	146
101. Kyrie II. Anónimo (= de Josquin glosado de Palero).....	147
102. Himno XXI. Quem terra, pontus. Antonio.....	149
103. Romance I. Pues no me queréis hablar. Anónimo.....	151
104. Romance II. Mira, Nero de Tarpeya. Palero.....	151
105. Romance III. Paseábase el rey moro. Palero.....	153
106. Tres IV. Glosado de Luys Alberto.....	154
107. Himno 22. Conditor alme. Gracia Baptista, monja.....	155
108. Final I. Antonio.....	156
109. Final II. Antonio.....	156
110. Himno XXIII. Sacris solemnis II. Antonio.....	156
111. Canción I. Belle sans pere. Crecquillon.....	158
112. Fuga a 40. Anónimo.....	163
113. Canción II. Míralo cómo llora. Anónimo.....	169
114. Motete I. Aspice, Domine. Jachet, glosado de Palero.....	170
115. Motete II. Si bona suscepimus. Verdelot, glosado de Palero.....	175
116. Motete III. Quaeramus. Mouton, glosado de Palero.....	181
117. Romance IV. Cinco diferencias sobre Conde Claros. Anónimo.....	185
118. Cinco diferencias sobre las vacas. Anónimo.....	186
119. Romance V. Para quien crié yo cabellos. Anónimo.....	189
120. Rugier, glosado de Antonio.....	190
121. Pavana con su glosa. Antonio.....	191
122. Canción III. De la Virgen que parió. Anónimo.....	192
123. Canción IV. Revuillis vous. Anónimo.....	194
124. Canción V. Alix avoit aux dens. Anónimo (= Crecquillon).....	194
125. Canción VI. Je prens en gré. Anónimo (= Crecquillon).....	197
126. Canción VII. Ung gay bergier. Anónimo (= Crecquillon).....	199
127. Canción VIII. Ademy mort par maladie. Anónimo (= Crecquillon).....	201
128. Canción IX. Demandez vous. Anónimo.....	203
129. Canción X. Je vous. Anónimo.....	205
130. Canción XI. Pour ung plaisir. Anónimo (= Crecquillon).....	207
131. Canción XII. Frais et gaillard ung jou[r] Anónimo (= Clemens non Papa).....	208
132. Canción XIII. Mort ma prive par sa cruelle (¿Crecquillon? glosado por) Palero.....	211
133. Canción XIV. Mundo, ¿qué me puedes dar? Anónimo.....	213
134. Entrada I. Anónimo.....	215
135. Entrada II. Anónimo.....	216
136. Entrada III. Anónimo.....	216
137. Villancico II. Al revuelo de una garza. Anónimo.....	217
138. Te Matrem Dei laudamus. Anónimo.....	217

Al lector

Gracias a la iniciativa del Excmo Sr. D. José Ibáñez Martín, Ministro de Educación Nacional, existe un INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA, al cual incumbe la edición de MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA. Es el primer Ministro de Educación Nacional de la historia de España que se ha preocupado de dar oficialidad al estudio científico de la música hispánica patrocinando todos los aspectos de la musicología moderna, incipiente aún entre nosotros. El Consejo Superior de Investigaciones Científicas ha comprendido la importancia que tiene para la cultura española la tarea encomendada al mencionado Instituto, y por tal causa ha secundado con todo esfuerzo y entusiasmo la iniciativa del señor Ministro. Al comenzar con este volumen sus publicaciones, se complace nuestro Instituto en rendirle públicamente el testimonio de gratitud perenne en nombre propio y en nombre, también, de los grandes compositores y artistas que enaltecieron nuestra Patria creando un patrimonio musical tan rico como ignorado.

* * *

La época más estudiada de la música española es el siglo XVI. Ello es muy natural si recordamos que el arte nacional llegó a su apogeo en aquel tiempo. Y a pesar del esfuerzo de nuestros historiadores, aquel siglo presenta aún muchas lagunas, y los monumentos musicales conservados permanecen inéditos en gran parte.

Nuestra música instrumental y profana del siglo XVI fué creada y escrita para el servicio de la corte real y para dar solaz en las casas señoriales. Es muy natural, pues, que para conocer mejor el ambiente de su época, tengamos que acudir a la documentación de cancillería, más que a los archivos catedralicios. Afortunadamente, España ha conservado música instrumental y profana de primerísimo orden, música que puede competir con la mejor de los repertorios similares de la Europa coetánea. Justo era, pues, que al comenzar su tarea el INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA, empezara por este siglo y precisamente por la música instrumental.

La documentación y la música que hoy ofrecemos sirve para aclarar un poco el hecho musical hispánico durante el reinado del emperador. Según los libros conservados de la Casa Real de Castilla, Carlos V no contó nunca con una capilla musical formada por cantores españoles; los músicos que le acompañaban, cuando iba a España y viajaba por Europa, eran los mismos cantores flamencos que formaban su capilla de Bruselas. Para la ejecución de la música instrumental religiosa y profana, en cambio, tuvo siempre en su corte castellana artistas españoles. Durante su reinado, la música instrumental hispánica llegó a su apogeo.

Hasta ahora nada se conocía sobre la capilla musical adscrita a la casa de la emperatriz para el servicio de Doña Isabel de Portugal y sobre la educación musical que ella supo dar a sus hijos. Mucho menos se sabía acerca de la práctica y el ambiente musical que se vivía en la corte de las infantas Doña María y Doña Juana. Su refinada educación musical iniciada por su madre dió origen al mecenazgo de las infantas a favor del arte y de los artistas hispánicos. Doña María, casada con Maximiliano II de Austria, protegió al madrigalista Mateo Flecha y a otros músicos españoles en aquella corte imperial; más tarde, al retirarse, ya viuda, a España, se refugió con su hija Doña Margarita en el monasterio de las Descalzas Reales el 1584, donde continuó patrocinando — hasta su muerte, acaecida en 1603 — a nuestro excelso Tomás Luis de Victoria. Doña Juana, más tarde Princesa de Portugal, fué la artista heredera de su tía la reina María de Hungría, por lo que se refiere a su talento y afición musical; su mecenazgo continuó después de su muerte con la fundación de las susodichas Descalzas Reales, por donde pasaron los grandes compositores y organistas españoles, desde el mencionado Victoria a José Elías, de principios del siglo XVIII.

Mucho se había escrito sobre la música española durante el reinado de Felipe II; pero se desconocía en absoluto su profundísimo amor al arte y a los artistas y la floración musical de su corte cuando aun era príncipe. Nadie había sospechado que el verdadero mecenas de la música nacional fuera Felipe II y no Carlos V, como se venía repitiendo. Una búsqueda sistemática y paciente nos ha dado por resultado el poder aclarar todos estos puntos.

La corte real española cobijó en su casa artistas famosos cuya obra y cuya biografía eran hasta aquí sólo parcialmente conocidos: Antonio de Cabezón, Francisco de Soto, Mateo Flecha, Juan García de Basurto, Pedro de Pastrana, Bartolomé de Escobedo, Luys de Narváez, Diego Pisador y Miguel de Fuenllana, son los nombres más preclaros de aquella pléyade ilustre que hicieron las delicias musicales de Carlos V, de su esposa la emperatriz y de sus hijos. Sobre cada uno de ellos encontrará el lector documentación preciosa.

Los músicos y cantores españoles que estuvieron al servicio de los Reyes Católicos raramente pasaron las fronteras del reino; esto indica que su arte típicamente nacional y autóctono fué poco conocido en el extranjero. Durante el reinado de Carlos V se cambia radicalmente el panorama para nuestros instrumentistas y compositores. Gracias a la presencia de cantores españoles en Roma, a la capilla neerlandesa de España y a los viajes continuados del emperador, nuestros artistas pudieron alternar con los músicos y con el arte venidos del extranjero. Gracias a las jornadas de Italia, Flandes, Alemania e Inglaterra de Felipe II, el intercambio del arte hispánico con el de las naciones musicalmente más adelantadas fué una realidad rica en consecuencias para nuestros artistas. Durante la primera mitad del siglo XVI fué cuando la música hispánica adquirió la prerrogativa de internacional, acaso por primera vez en nuestra historia. Para explicar la evolución de la música instrumental hispánica, ya no será necesario acudir a hipótesis, sino que, con la documentación que hoy ofrecemos, podrá el historiador hablar basándose ya en documentos históricos fehacientes.

* * *

La música española para tecla anterior al siglo XVI se ha perdido; a lo menos permanece desconocida hasta ahora. En el Buxheimer Orgelbuch — colección alemana escrita entre los años 1450-1470 — aparece la danza Portigaler, que puede considerarse como la obra más antigua para tecla de las conocidas en la península ibérica. Es mucho de lamentar que no se conserven entre nosotros composiciones para tecla que cronológicamente

puedan colocarse entre la mencionada Portigaler y la colección de Venegas de Henestrosa que hoy editamos.

Por ahora nada en concreto sabemos sobre la vida de Venegas; por la dedicatoria de su libro que Venegas ofreció a don Diego de Tavera, obispo de Jaén, sobrino del célebre cardenal Juan de Tavera, arzobispo de Toledo († 1545), sabemos que había sido uno de los músicos de su capilla en esta ciudad. El cardenal Tavera desempeñó un papel importantísimo en la España de Carlos V, principalmente durante la vida de la emperatriz Doña Isabel y al morir ésta, en 1539, durante la juventud de Felipe II, hasta 1545. Tavera formaba parte del Consejo de Regencia, era gobernador de Castilla y contaba con una capilla musical espléndida. Al ser nombrado regente del reino Don Felipe en 1543, los músicos que estaban al servicio del citado arzobispo pasaron a formar parte de la capilla del príncipe.

El libro de Venegas se publicó en 1557. Si consideramos que éste tenía terminada su obra algunos años antes, acaso ya en vida de su protector el susodicho cardenal, nos daremos cuenta de la importancia que la colección de Venegas tiene para la historia de la música instrumental hispánica. No hay que olvidar que las obras para tecla más antiguas de las editadas en Europa son las *Frottole intabulate da sonare organi*. Libro Primo... (Roma, 1517); los *Ricerchari, Motetti, Canzoni* de Marco Antonio da Bologna (1523); el libro *Intavolatura*, cioè *Recercari*..., de Girolamo Cavazzoni, hijo del anterior, del 1542; la colección de Jacques Buus, año 1547; la de Adrián A. Willaert (1549), y los cuatro libros de Pierre Attaingnant, de París, de los años 1530-1531.

Analizando las composiciones del libro de Venegas se adivina al momento la distancia que separa el repertorio orgánico español del italiano, del flamenco austríaco o del francés, por la emoción mística que rezuma, por el arte evolucionado de la variación y del ostinato. El repertorio español, estética y artísticamente hablando, sobrepasa el mérito de las colecciones extranjeras mencionadas. De los siete libros que Venegas tenía preparados para la imprenta, únicamente nos ha llegado el primero. De haberse conservado los seis restantes, el patrimonio orgánico y para tecla de la España de Carlos V sería imponente, por su calidad y por su número.

El repertorio ofrecido por Venegas supone la existencia en España de unos precedentes de música instrumental hasta ahora desconocidos. No es posible que Antonio de Cabezón, ciego de nacimiento, sólo por intuición, se presentara de repente en la historia de la música hispánica como la estrella culmen del arte nacional sin que otros maestros le precedieran y le hubieran preparado el tipismo españolísimo de sus obras. Las mismas composiciones de Francisco de Soto, clavicordista de Carlos V, del desconocido Francisco Fernández Palero y del catalán Pedro Alberch Vila, presuponen una escuela nacional orgánica cuyos comienzos desconocemos.

El valor del libro de Venegas sube de precio si consideramos que en esta colección se conserva una muestra de la música instrumental de la época de Carlos V. Los compositores españoles y los extranjeros allí representados son coetáneos del emperador, y la mayor parte fueron servidores suyos o guardaron relación íntima con los músicos de su casa de Borgoña y de Castilla. La música que hoy editamos es el exponente artístico más auténtico de la música instrumental que tantas veces había divertido al César, a la emperatriz su mujer, a las infantas Doña María y Doña Juana y a Felipe II, cuando era príncipe.

En la España del siglo XVI acontece un hecho muy singular: mientras que los vihuelistas únicamente pretenden con sus libros ofrecer un repertorio musical adecuado para tocar en la vihuela, los organistas editaban música para tecla, que a la vez pudiera servir para los otros instrumentos a la sazón más en boga. Nuestros organistas titulaban sus obras «para tecla, harpa y vihuela». Para mejor comprender su intento, debemos recordar

que a la sazón en España eran éstos los tres instrumentos que podían ejecutar el acorde y la música polifónica. Con la palabra «tecla» se señalaba el órgano, el clavicordio y todo instrumento de teclado.

Que la música para tecla podía también ejecutarse con el arpa y con la vihuela nos lo confirma Hernando de Cabezón en la edición de las obras de su padre (Madrid, 1578), cuando en el folio 9 v. escribe: «Los que quisieren aprovecharse deste libro en la vihuela, tengan cuenta que toparán algunas vezes dos voces que van glosando; han de dexar la una, que menos al caso les pareciere hazer, y así se podrán tañer con facilidad todo lo que en este libro va cifrado, y más los que acostumbran tañer en vihuela de siete órdenes.» Y prosigue: «El instrumento del harpa es tan semejante a la tecla que todo lo que en ella se tañe, se tañará en el harpa sin mucha dificultad.» Según esto, pues, el compositor organista escribía directamente para el órgano y el clavicordio y pensando en su instrumento; mas ello no excluía que muchas de sus composiciones se prestaran a maravilla para ser tocadas también en la vihuela y en el arpa. Asimismo podían el organista y el clavicordista ejecutar en el clave obras escritas directamente para la vihuela; de ello es buen testimonio el mismo Venegas al presentar diecinueve fantasías para vihuela cifradas para tecla.

Los documentos de cancillería de la época de los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II demuestran la importancia que en las fiestas reales tuvieron siempre los ministriles. Es una lástima que no hayamos encontrado un documento explícito que nos diga qué instrumentos tocaban los ocho o diez ministriles de la época de los Reyes Católicos o de Carlos V. En España no se ha conservado la música de los ministriles que tocaban en la cámara y capilla de la corte y en las catedrales y templos más importantes del reino; tampoco se ha conservado un repertorio especial para ser ejecutado con el arpa. Las muestras conocidas son ya muy tardías, no pasan más allá del siglo XVIII.

Es doloroso para el investigador de la música española el tener que renunciar a la esperanza de encontrar un día tales repertorios; pero los documentos coetáneos dicen explícitamente que los mencionados Francisco de Soto, «músico de cámara y capilla», y Antonio de Cabezón, «músico tañedor de tecla», formaban parte del pequeño conjunto instrumental formado por los ministriles; a ellos se unió también, desde el año 1546, Juan de Cabezón, «músico tañedor de tecla», hermano del susodicho Antonio. Este hecho nos indica que los ministriles en ciertas ocasiones tocaban una música que muy bien podía combinar con la del órgano y el clavicordio. Ello nos da la clave para poder afirmar que muchos de los tientos, variaciones y glosas contenidas en el libro de Venegas y en el de Cabezón podían adaptarse para ser tocadas por los ministriles.

Nuestra afirmación la vemos confirmada plenamente por el mencionado Hernando de Cabezón al escribir a continuación de las frases aducidas: «También se podrán aprovechar del libro los curiosos menestriles, en ver invenciones de glosas tratadas con verdad sobre lo compuesto, y ver la licencia que tiene cada voz, sin perjuyzio de las otras partes, y esto toparán en muchos motetes, canciones y fabordones que ellos tañen, que con poca dificultad podrán sacar desta cifra en canto de órgano.»

Mucho habría que decir sobre la «cifra» española y sobre la extensión del teclado en nuestro país. Nos falta tiempo y espacio para ello. Al terminar, cúmplenos expresar nuestra gratitud a la Dirección de la Biblioteca Nacional de Madrid, por habernos prestado, en 1925, el ejemplar del Libro de Venegas y las fotocopias correspondientes; a don Ricardo Magdaleno, Director del Archivo General de Simancas, y a don Ernesto Martínez Ferrando, Director del Archivo de la Corona de Aragón, de Barcelona, por las facilidades que nos prestaron en la búsqueda de aquellos riquísimos archivos.

Capítulo I

LA MÚSICA EN LA CORTE DE CARLOS V

I. INTRODUCCIÓN

Hasta hace pocos años se había venido repitiendo que Carlos V tuvo tres capillas de música : una en Madrid, otra en Viena y otra de menor importancia en Bruselas. Lanzada esta idea, sin fundamento histórico, por F. J. Fétis, en su *Biographie universelle des musiciens*,¹ fué admitida sin discusión por E. Vander Straeten, en su *La Musique aux Pays-Bas*,² al examinar la obra de los neerlandeses en España, y especialmente en su *Charles-Quint Musicien*.³

Todos los historiadores, tanto los nacionales F. Pedrell,⁴ R. Mitjana,⁵ nosotros mismos,⁶ como los extranjeros,⁷ venían repitiendo o suponiendo lo mismo, hasta que J. Schmidt-Görg, en 1938, demostró la falsedad de la afirmación inventada un día por Fétis.⁸ El mencionado Schmidt erró, no obstante, al decir que la capilla musical de la corte española se había disuelto tras la muerte de la reina Isabel.

El susodicho musicólogo tiene razón, en parte, al sostener que la capilla musical que llevaba consigo Carlos V en sus andanzas por España y por el extranjero no era una capilla española, sino simplemente la continuación de la capilla musical heredada de la corte de Borgoña. Decimos que tiene razón, en parte, porque, según veremos a continuación, si bien históricamente es cierto que Carlos V no tuvo en realidad una capilla musical española que funcionara con su nombre, en cambio existió una capilla musical española que funcionaba bajo el nombre de la emperatriz Isabel de Portugal, su esposa. Al morir ésta en 1539, cuidó el emperador de que dicha capilla no se disolviera por completo, y dispuso que continuara funcionando, parte en la nueva capilla que él fundó a nombre de sus hijas las infantas Doña María y Doña Juana, y parte en la de su hijo el príncipe Felipe.

1. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 2.^a edic., IV (Bruselas, 1883), pág. 52, palabra «Gombert».

2. *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle*, vols. VII y VIII (Bruselas, 1885-1888).

3. En *Bulletin de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, 4.^{me} série des *Annales*, 2.^{me} part. (Amberes, 1890) y en tirada aparte (Gante, 1894). F. PEDRELL lo editó en castellano en *Ilustración Musical Hispano Americana*, VII (1894), n.º 156.

4. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos* (Barcelona, 1888 ss.).

llegó solamente hasta la letra G.; véanse también otros trabajos suyos.

5. *La musique en Espagne*, en la *Encyclopédie de la Musique*, fundada por L. AVIGNAC, IV (París, 1920).

6. Cf. *Historia de la Música española*, en *Johannes Wolf, Historia de la Música* (Editorial Labor, Barcelona, año 1934).

7. Entre los modernos, véanse K. PH. BERNET-KEMPERS, *Jakobus Clemens non Papa und seine Motetten* (Augsburg, 1928); HANS EPSTEIN, *Nicolas Gombert als Motettenkomponist* (Bern, Phil.-Diss., 1934).

8. Cf. su *Nicolas Gombert Kapellmeister Karls V. Leben und Werk* (Bonn, 1938).

Los documentos de Simancas demuestran, asimismo, que los «menestriles», «trompetas» y «atabaleros» españoles inscritos en las nóminas de la corte de la Casa real de Castilla durante el reinado del emperador, pertenecieron siempre a la casa de Carlos V. Ésta fué una institución — cuyos precedentes encontramos en las cortes reales de Castilla y Aragón durante los siglos XIV y XV — tan personal, y tan estimada por el monarca, que no se atrevieron a enmendarla la emperatriz Isabel, ni más tarde Felipe II siendo príncipe.

Reservamos el examen de esta cuestión para una monografía detallada, y aquí solamente daremos un resumen abreviado de nuestros hallazgos durante las búsquedas en los archivos españoles, especialmente en el de Simancas y en el de la Corona de Aragón de Barcelona.

2. LA MÚSICA EN LA CORTE REAL DE ESPAÑA ANTES DE CARLOS V

En el primer volumen de *Monumentos de la Música Española* dijimos ya que hasta la muerte de la reina Isabel la Católica, en España hubo dos capillas reales: la de la reina Isabel por la corte de Castilla y la del rey Fernando por la corte aragonesa. Al morir la reina en 1504, no se disolvió la capilla real de España, como ha supuesto el amigo doctor Schmidt, sino que las dos existentes hasta entonces se transformaron en una sola. Era el rey Fernando más sensible a la música en este aspecto que la misma reina Católica; y al morir ésta, se preocupó en seguida de inscribir en los libros de su cancillería aragonesa los nombres de los cantores principales que habían servido a la difunta reina, continuando así el buen nombre de la capilla real española, ya unificada, compuesta en aquel entonces exclusivamente de músicos nacionales. La capilla flamenca hereditaria de la corte ducal de Borgoña que Felipe el Hermoso había tenido en su casa y trajo a España en 1502 y 1506, no se connaturalizó en nuestro país, ni en vida del rey Felipe, ni menos después de su muerte en 1506.

La afirmación de Vander Straeten — seguida abiertamente por otros historiadores de la música europea, entre ellos F. A. Gewaert y A. W. Ambros —, de que España había empezado a conocer y a practicar la polifonía con la venida de la capilla flamenca de Felipe el Hermoso en 1502 y 1506, quedó refutada de hecho con la edición del *Cancionero de Palacio*, hecha por F. A. Barbieri en 1890¹ y con la serie de estudios que más tarde hemos ido publicando.² Después de la muerte de Felipe el Hermoso, acaecida en Burgos el día 25 de septiembre de 1506, su capilla dejó de hecho de existir en España, como institución permanente de la Casa real de Castilla.³ Al examinar detenidamente los libros de cancillería de la corte castellana hasta el 1517, se ve que mientras

1. *Cancionero Musical Español de los siglos XV y XVI* (Madrid, 1890).

2. *Gacian Reyneau am Königshof zu Barcelona in der Zeit von 139...bis 1429*, en la *Festschrift für Guido Adler* (Wien, 1930); *La música anglesa dels segles XIII y XIV als països hispànics*, en la *Miscel·lània Finke de Analecta Sacra Tarraconensia*, XI (1935); *El músic Jacomí al servei de Joan I i Martí I durant els anys 1372-1404*, en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, I (Barcelona, año 1936); *La polyphonie religieuse péninsulaire antérieure à la venue des musiciens flamands en Espagne*, en el volumen del Congreso Internacional de Musicología de Lieja (London, 1930), págs. 67 ss.; *Orgelmusik der Schola His-*

panica vom XV. bis XVII. Jahrhundert, en el *Bericht del Congreso de Musicología de Leipzig* (1925); *Die spanische Liedkunst im 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts*, en *Theodor Kroyer-Festschrift* (Leipzig, 1933); *La música en la Corte del Rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo (1414-1420)*, en *Spanische Forschungen*, I. Reihe, 8. Bd. (1940), págs. 339-380; *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, en *Monumentos de la Música Española*, I (1940).

3. La capilla de Felipe el Hermoso — hereditaria de la célebre capilla musical de la corte ducal de Borgoña — contaba en 1496 dieciocho miembros. En 1501, 1.º de noviembre, entre las treinta y seis personas de

vivió el rey Fernando, tan sólo la capilla de la Casa real de Cataluña-Aragón continuó disfrutando de vida esplendorosa.¹ Los registros de la reina Doña Juana, desde 1507 en adelante, anotan en detalle el funcionamiento de los diversos servicios de su casa, empezando como de costumbre por la «capilla». Hallábase formada ésta por cierto número de «capellanes», sin especificar si eran o no «cantores», y sin mencionar ningún «maestro de capilla». Esto y el hecho de que de entre sus nombres no hayamos podido identificar ninguno como músico, nos inclina a creer que en la capilla destinada a la casa de Doña Juana en Tordesillas, ordinariamente no se cantaba polifonía. Entre los «capellanes» que constituyen su capilla figura con frecuencia un «organista»; aparte este dato, nada nos indica que otros elementos asumieran la parte musical del canto figurado o polifónico.²

Entre los elementos que constituyen su capilla figuran «moços de capilla» y «repositeros de capilla». Al parecer, los «moços de capilla» en cuestión no eran «cantores»; únicamente tenían a su cargo el servicio del altar, de las misas y oficios, y cantar al atril pequeños versículos en *canto llano*. Los «moços de capilla», cuando tomaban parte en la ejecución del canto polifónico de la capilla propiamente dicha, durante el siglo XVI, recibían el nombre de «cantorçicos tiples», o simplemente «cantorçicos», o también, pero con menos frecuencia, «mochachos de la capilla». Vemos usada esta expresión lo mismo en los archivos de cancillería que en los de las catedrales y templos más importantes. Demuéstrase lo dicho por una nota conservada en el Archivo de Simancas, y de la cual extractamos los siguientes apartados:

«Los moços de capilla de su Alteza que están presentes son : Santa Cruz, Guerrero, Carlos Pepín, Felipe de Valencia, Arze, Alenaroz. Estos, para que su Alteza sea bien servido, han de servir por semanas desta manera:

Para las missas rezadas, dos semaneros ordinarios, y que éstos vengan cada día, entre seis y siete horas de la mañana, a poner el altar, ambos juntos, porque uno sólo no lo puede bien poner.

Para las vísperas y missas cantadas que vengan quatro : los dos que fueren semaneros y los otros dos que lo fueron la semana más cerca passada; el uno destos últimos *para intonar el órgano* y el otro para servir de incienso y libro...

Para los días de pontifical, que vengan todos.»³

su capilla, había catorce cantores y un organista, sin incluir los niños cantorçicos.

Vincenzo Quirini, embajador veneciano en la Corte de Felipe el Hermoso en 1506, nos informa que en aquella capilla había un fraile dominico, obispo, como confesor del duque, y un capellán mayor «il qual cappellano ha sotto di sé ventiquattro tra cantori e cappellani da messa e sonatori d'organo, i quali hanno ducati dieci al mese per uno». El mismo embajador prosigue en su informe diciendo que al servicio del duque había, además, doce trompetas de batalla, ocho trombones y pifanos, dos lautistas, cuatro violines...» Cf. *Relazioni degli Ambasciatori Veneti al Senato raccolte, annotate ed edite da Eugenio Alberi, Ser. I, vols. I-III* (Firenze, 1839-1853), páginas 8 ss., citado por SCHMIDT-GÖRG, l. c., pág. 31.

1. Hablamos aquí únicamente de la capilla musical de la Corte, haciendo caso omiso de la música en la Capilla Real de Granada y en otros centros españoles dependientes más o menos directamente de la Casa Real de Castilla.

2. En la *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas publ. par MM. Gachard et Piot*, 4 vols. (Bru-

xelles, 1876-1881), pág. 463, al describir el segundo viaje de Felipe el Hermoso a España en 1506, se habla de Doña Juana ya viuda, diciendo que «à nulle chose ne veult entendre, qu'elle qu'elle soit, fors qu'elle a retenu la plus grand partie des chantres de la chappelle de son feu mary et les traicte très-bien, et les fait payer tous-jours trois mois avant que leurs gaiges soyent escheuz, et se leur donne souvent ou robes ou chevaux et aultre chose, ne à aultre chose ne prend-elle plaisir». Y no obstante el testimonio del mencionado cronista contemporáneo, podemos afirmar que en Simancas se conservan las cuentas detalladas de la casa de Doña Juana residente en Tordesillas, sin que aparezca nada de nóminas a favor de los cantores flamencos de la capilla de su difunto marido. No podemos decir por hoy si tales cantores, caso de residir una temporada en España después de la muerte del mencionado Felipe el Hermoso, serían pagados por la Casa de Borgoña; miramos casi todos los libros de cuentas de la Casa Real de Castilla con resultado negativo sobre este particular.

3. Archivo General de Simancas (= Simancas), Patronato Real, leg. 25, fol. 13.

En las cuentas de la casa de Doña Juana del 1508, figuran cinco «tronpetas», y nada más de música. Los cantores y músicos flamencos — caso que ella los hubiera tenido una temporada después de la muerte de Felipe el Hermoso — no estaban inscritos en las nóminas de quitaciones y ayuda de costa de la Casa real de Castilla; por ello con la documentación conservada en Simancas se hace difícil seguir año por año la actuación de la capilla flamenca en España inmediatamente después de la muerte del rey Felipe I. Nos inclinamos, no obstante, a creer, como queda indicado, que la tal capilla dejó poco a poco de funcionar tras la muerte de Felipe el Hermoso, y que los cantores de su capilla pasaron inmediatamente a Bruselas para continuar ejerciendo sus funciones en aquel palacio ducal como capilla de Carlos V y de sus hermanas Eleonor y María.

A fin de poder situar histórica y artísticamente el significado del repertorio musical contenido en la presente obra de Venegas, nos interesa conocer el caso de los músicos españoles que actuaron en la corte de Carlos V y en la de Felipe II durante los primeros años de su reinado. Con todo intento, pues, dejamos por hoy de estudiar la plantilla de la «capilla flamenca» de Carlos V, capilla establecida en la corte real de Bruselas y que le acompañaba en sus continuos viajes por España y por Europa. Los libros de cancillería de la Casa real de Castilla jamás consideraron esta capilla como institución española, ni menos como una capilla con residencia estable en nuestro país. Asimismo, reservamos para otra ocasión el estudio de la «capilla flamenca» que actuó de una manera estable en España durante el reinado de Felipe II. Según demuestran los documentos que hemos encontrado en Simancas, este monarca tenía una verdadera predilección por los músicos de su capilla flamenca, especialmente por su maestro Petrus de Manchicourt. En otra ocasión podremos acaso aclarar el porqué de tal predilección, precisamente en una época que los neerlandeses habían perdido el predominio en Europa y que los músicos españoles se habían granjeado ya un buen nombre entre los centros más afamados de la cultura musical europea. No sería, pues, extraño de que aquella predilección de un monarca tan profundamente español como lo era Felipe II, obedeciera también a ciertas razones políticas de Estado, que le impulsaban a sostener aquella capilla como buen recuerdo, además, para su padre y para sus tías Eleonor y María de Hungría.

En el Archivo de Simancas se conservan diversos *legajos* de la Casa real de Castilla y otros de Casa real, Obras y Bosques, con las cuentas detalladas de los años 1507 y siguientes. El legajo 54 de Casa real es uno de los más preciosos para nuestro caso.¹ En las nóminas de la capilla de la reina Doña Juana del año 1512 figuran cuatro capellanes, dos «moços de capilla» y un «repostero de capilla». Entre los oficiales de la casa, como músicos, únicamente figuran tres «trompetas». En el legajo 12 de Casa real, en las nóminas de este mismo año, se anota:

«A Joanes de Anchieta, capellán y *cantor de la reyna Juana*, nuestra Señora, pagué por cédula del rey nuestro señor, fecha en Burgos el dicho día, quinze mill mrs. que se le deven del terçio postrero deste año quinientos e doze.»²

1. Para el estudio de la capilla y de la casa de la reina Doña Juana, véanse también Simancas, Casa Real de Castilla, O. y B., legajos 22 hasta el 32 inclusive.

2. Se trata del célebre JOHANNES DE ANCHIETA, natural de Anchieta, cantor de la reina Isabel, maestro de la música de cámara del príncipe Don Juan,

que figura en las nóminas de la casa de Doña Juana desde 1507 hasta 1523, admitido por capellán y cantor de la capilla del rey Don Fernando el 15 de abril de 1512. Véase H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos* (1941), donde edita dos misas de Anchieta.

En las nóminas de quitación del año 1513 figura en primer término, como de costumbre, la capilla. Ella nos indica que el obispo de Málaga era su «capellán maior». De entre la multitud de «capellanes» que figuran en ella como recibiendo las pagas de quitación y de ayudas de costa, anotamos:

«Fray Juan de Avila, maestro de la ynfanta doña Catalina, *mi nieta*», dice el rey Fernando.¹

«Alonso de Alva, por capellán e sacristán maior.»²

Entre los «oficiales» de la casa aparece una sección de «oficiales flamencos» y un solo «tronpeta». Esos oficiales flamencos continuaron varios años figurando en la plantilla de su casa de Tordesillas; pero no hemos podido identificar uno siquiera que fuera músico.

La plantilla del año 1514 muestra que la «capilla» estaba constituida por numerosísimos «capellanes», cinco «moços de capilla» y cinco «reposteros de capilla»; en 1515 no aparece tampoco nada sobre música entre los nombres que figuran en la nómina de cada tercio.

Muerto el rey Don Fernando el Católico en 1516, en marzo del mismo año fué proclamado rey de España Carlos V en Santa Gúdula de Bruselas. Por tal causa la nómina de la Casa real de Castilla del año 1516, tercio segundo — esto es, meses de mayo, junio, julio y agosto —, va encabezada ya con los títulos «La Reyna y el Rey». En la «capilla» figuran «Fray Juan de Avila, maestro de la ynfante Catalina, hija mía my cara e muy amada hija y *hermana*» y el mencionado «Alonso de Alva, capellán e sacristán maior» con «viii mill mrs. por terçio». Entre los oficiales de la casa aparecen tres «tronpetas».

Antes de examinar la historia de la práctica musical en la corte de Carlos V, en su Casa real de Castilla, se presenta una cuestión muy importante, que sólo en parte podemos hoy aclarar. Se trata de saber qué se hizo con la capilla musical y con los músicos instrumentistas adscritos a la corte de Fernando el Católico al morir éste. De nuestras búsquedas en los registros de la cancellería de Aragón se deduce que una vez fallecido el rey Católico, nadie se preocupó de sus cantores ni de sus instrumentistas, hasta que en 26 de marzo de 1517, por decreto del Cardenal Cisneros, regente del reino, se ordenó pagar las nóminas atrasadas a los ministriles, trompetas y átabaleros, quedando tales músicos inscritos al servicio de la Casa real de Castilla. Explícase así muy bien que los instrumentistas adscritos a la corte de Doña Juana y de Carlos V, cuando éste principió a reinar en España, fueran los mismos que antes habían servido al rey Fernando. El documento dice así:

«Con libramiento despachado en la villa de Madrid a xxvi días del mes de março del año mil d.xvii, firmado del Rmo. Sor. Cardenal [Cisneros, regente del reino] y referendado por Pedro de Torres, secretario, fué mandado pagar por los contadores mayores de Castilla a los ministriles infrascriptos, por sus quitaciones dende xxiii de enero del año passada mil. dxvi [recuérdese que Fernando V murió el 23 de enero del mismo año 1516 y que por lo mismo los instrumentistas habían dejado de percibir sus nóminas ipso facto, a raíz y desde el día de la muerte del rey] fasta el postrero de diziembre después siguiente que fenesció en el año dxvii:

1. Se trata de la infanta Doña Catalina, la hermana menor de Carlos V, nacida en 1507 — difunta ya su padre —, que casó en 1525 con Juan III de Portugal, hermano de la emperatriz Doña Isabel, el rey músico, al cual nuestro LUIS MILAN, de Valencia, dedicó su

Libro de música para vihuela intitulado El Maestro (Valencia, 1535).

2. Acaso se trate de ALONSO DE ALBA (Alva), capellán cantor de la reina Isabel, admitido en su Corte el 8 de abril de 1491, del cual se conservan algunas obras.

a Anthon Lucas.....	XXVIII mil CLXVIII
a Joan Fardela otros tantos.....	» » »
a Sabastián Gaçón	» » »
a Joan Pérez de Mesa.....	» » »
a Joan Galiano.....	» » »
a Melchor Gaçón.....	» » »
a Joan Gaçón.....	» » »
a Joan Ginés.....	» » » ¹

A continuación figura el siguiente libramiento despachado el mismo día y

«firmado del Rdmo. Sor. Cardenal e referendado por el mismo secret.^o Torres, fué mandado pagar a los trompetas y atabaleros infrascriptos por sus quitaciones dende el XXIII día del mes de Enero del año pasado mil DXVI fasta el postrero de dez.^e después siguiente que feneció en DXVII»:

«Alonso de Ávila, trompeta, a razón de xxv mrs. de quitación cada año.....	XXIII mil CCCCLXVIII
a Joan d'Ursó, trompeta, del dicho precio por la misma razón.....	» » »
a Rodríguez d'Ursó, trompeta, por dicha razón.....	» » »
a García Garcés de Toledo, trompeta, por dicha razón.....	» » »
a Francisco de Avila, trompeta, por la dicha razón.....	» » »
a Perañules de Avila, trompeta, por la dicha razón.....	» » »
a Diego de Vallejo, atabalero, a razón de xv mil mrs. por el dicho tiempo.....	XIII mil DL
a Hernando Vallejo, atabalero, por la misma razón.....	» » »
a Diego de Santiago, atabalero, otro tanto.....	» » »
a Francisco de Vallejo, atabalero.....	» » » ²

3. LA MÚSICA EN LA CORTE ESPAÑOLA DE CARLOS V EN 1518

En resumen, pasan a servir a la corte real de la Casa de Castilla los ocho ministriles, seis trompetas y cuatro atabaleros que tenía el rey Don Fernando a su servicio cuando murió a 23 de enero de 1516. Hasta hoy no hemos encontrado ningún documento que nos aclare lo sucedido con los cantores de su capilla; mas no sería extraño que también ellos hubieran quedado adscritos a la Casa real de Castilla, si bien ante el hecho negativo que nos ha dado la búsqueda en el archivo de Simancas, cabe deducir que la capilla del rey Católico quedó disuelta a raíz de su muerte.³

1. Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón (= ACA), Reg. 847, fol. 294 v.

2. Barcelona, ACA, Reg. 847, fol. 294 v.-295.

3. En los registros de la cancillería aragonesa únicamente hemos visto algún libramiento hecho a favor de algunos antiguos cantores del rey Fernando. Damos una muestra:

«De Joan de Céspedes, cantor, ab cédula dels testamentaris de sa Altesa, que en gloria está, feta en Madrid a XXVIII de abril de D y setze, foren lliurats en la cambra de sa Altesa a en JOAN DE CÉSPEDÉS, cantor de sa Altesa, nou mil seixanta sis mrs. pagadors per lo canbrer de Sa Altesa per lo [en blanco] de agost de DXV per rahó de sa quitació de XXVII mil D mrs. l'any fonch pagat en la nómina dels altres cantors com solía

per no venir a la nómina de sa Altesa.» (Barcelona, ACA, Reg. 847, fol. 277 v.)

«Ab cédula dels testamentaris de sa Altesa, feta en Madrid a XII de maig del any present D e setze, foren lliurats a BLAS DE CORCOLÉS, cantor de la capella de sa Altesa, quatorze mil sis sents seixanta sis mrs. pagadors per lo canbrer per quatre mesos e vintidós dies que finiren a XXII de gener...» (Barcelona, ACA, 847, fol. 282 v.)

«Ab cédula dels testamentaris de sa Altesa, feta en Madrid a XVIII de maig D.XVI. foren lliurats al PRIOR DE LORA, capellá y cantor de sa Altesa, en lo canbrer mossén Martín Cabrero, deu mil mrs. per lo terç de deembre de DXV que finí en D y setze per rahó dels XXX mil mrs. l'any» (Barcelona, ACA, Reg. 847, fol. 288).

Enfermo y octogenario el cardenal Francisco Ximénez de Cisneros († 11 noviembre 1517), regente del reino, se dirigió Carlos V a España para tomar posesión de la corona. Queriendo el joven monarca imitar o evocar la suntuosidad de la corte de su padre Felipe el Hermoso cuando vino a España, viene a su vez acompañado de cuarenta potentes embarcaciones, llevando en el séquito sesenta gentiles hombres, cien guardias de a caballo y trescientos oficiales de su casa. Entre los servidores del rey figuraban sus cantores e instrumentistas de Bruselas, además de los trompetas, pífanos y tambores. La viva y pintoresca descripción que hace Laurent Vital — ayuda de cámara del joven monarca y testigo del grandioso recibimiento que España deparó a Carlos — de las fiestas, danzas y músicas populares que hizo el pueblo español al paso del rey por Ribadesella, Llanes, San Vicente de la Barquera, etc., hasta llegar a Tordesillas — músicas populares que alternaban con la cortesana ejecutada por los músicos flamencos —, es una bella página para la historia de la música española de aquella época.¹

Carlos V vino acompañado de su hermana Eleonor, de la cual hablaremos después. El 10 de noviembre, llegado ya a Tordesillas, mandó el rey celebrar un oficio de difuntos por el alma de su padre, cuyos restos mortales se conservaban en la iglesia de Santa Clara de aquella población. El cronista mencionado tan sólo anota que «oficiaron los cantores del rey», y que los asistentes quedaron maravillados y emocionados ante la solemnidad, las ceremonias y los cantos.² El día 18 del mismo mes hizo su entrada triunfal en Valladolid, acompañándole «gran número de trompetas». Había en la calle tablados para representar *misterios*. Además, vinieron los trompetas del infante Don Fernando y otros príncipes, y se celebraron allí torneos, justas y representaciones con cantos y música de todas clases.

En las justas celebradas en Valladolid el día 11 de febrero del año 1518, los cronistas hablan de doce tambores a caballo, doce trompetas españoles, tambores alemanes y de los doce trompetas del rey vestidos de escarlata y adornados con bordados de oro y plata.

Como ya hemos dicho, acompañaba al rey su hermana Doña Eleonor, la célebre clavicordista, que había sido discípula del maestro flamenco Bredemers durante los años de 1507 a 1515 en Bruselas. El cronista de Carlos V ensalza la belleza y cualidades de Doña Eleonor, y dice que encantaba verla y oírla, ya tocando instrumentos, como el laúd, el clavicordio y cantar su parte con otras, ya bailando y conversando con unos y otros, «siendo un portento de discreción, alegría, honestidad y gentileza». El mismo cronista habla de la susodicha infanta Doña Catalina de Austria, la hermana menor de Carlos V, que su madre Doña Juana quiso retener en Tordesillas, la cual fué educada en España, y refiere lo mucho que la misma disfrutaba al lado de sus hermanos Eleonor y Fernando con tantas fiestas cívicas y músicas deleitables durante las solemnidades celebradas en honor del joven monarca en la ciudad de Valladolid. Después de visitar Zaragoza acompañando a su hermano el rey, regresó Eleonor a Flandes, y más tarde se dirigió a Portugal, para contraer nupcias con el rey Don Manuel. La Providencia le tenía destinada España como su último refugio, cuando, viuda por segunda vez, se retiró a nuestro país con sus hermanos el emperador y Doña María, en 1556, y finalmente murió camino del santuario de Guadalupe, el 18 de febrero de 1558.

Las nóminas de la Casa real de Castilla no aducen nada de particular sobre los músicos y cantores durante 1517. Las Cortes castellanas de fines del mismo año

1. Cf. VANDER STRAETEN, *La Musique aux Pays-Bas*, VII, págs. 285 ss.

2. VANDER STRAETEN, l. c., pág. 294 ss., donde

especifica los nombres de los cantores de la capilla «mayor» y «menor» flamencas del rey Carlos y de su hermana; son los mismos que cantaban en Bruselas.

habían exigido que se considerara a Doña Juana como reina de Castilla en unión de su hijo Carlos, lo cual no obstó para que en la corte de Castilla figuraran dos capillas. Desde 1518, se desprende ya por las nóminas que había una «capilla» de la reina Doña Juana, y otra «capilla» del rey Carlos V, sin que figuren «cantores» ni en la primera ni en la segunda; en cambio, aparece un «organista», como puede verse por la copia siguiente, que extractamos de la nómina del tercio primero, en la cual aparecen una multitud de «capellanes».

«Capilla:

Al obispo de Málaga, capellán maior...

A Fray Juan de Avila, maestro de la ynfanta doña Catalina nuestra muy cara e muy amada hija y hermana...

A Maestro Lucas Marineo Sículo, capellán...

A Alonso de Alva, capellán e sacristán maior...

.....
A Martín de Barahona, otros tantos [II mil DCLXI mrs.] del dicho tercio [primero], non embargante que no aya servido todo el dicho tercio *en la dicha capilla de mi la Reyna*, por quanto lo que dexó de servir en ella, *sirvió en la capilla de mi el Rey*.

A Martín de Salzedo, capellán et organista IIII mil CCXXXIII mrs., por tercio.»

Esas nóminas demuestran, pues, a las claras — y este otro punto debe ser tenido muy en cuenta por el historiador — que Carlos V, aunque no tuviera una capilla musical compuesta exclusivamente de cantores españoles, ni hubiera tenido una capilla musical formada por cantores flamencos con residencia permanente en España, sí que tuvo una «Capilla real», constituida por una multitud de «capellanes» españoles y presidida por el arzobispo de Santiago, como después veremos. Cuando Carlos V recorría Europa, muchas veces le acompañaban algunos de los capellanes españoles que formaron esta su capilla por él tan amada. Conservamos las nóminas de la misma desde el año 1518 en adelante, sin que jamás los «cantores» de ella formen cuerpo aparte, como acontece con las capillas de la emperatriz Isabel, de las infantas y de Felipe II. Si por casualidad figura un «capellán cantor» entre los «capellanes» de la capilla española de Carlos V, se le menciona únicamente como una supervivencia de los «cantores» que habían formado parte de la capilla musical de la reina Isabel la Católica o del rey Don Fernando. La multitud de sacerdotes que constituían, pues, la capilla española del emperador, no tenían otra finalidad que rezar y cantar los oficios divinos a canto llano o gregoriano; cuando, encontrándose el monarca en España, se ejecutaba polifonía en su capilla, iba ella siempre a cargo de los cantores de la capilla flamenca. Si alguna vez fueron cantores españoles los encargados de ejecutarla, éstos procedían de las catedrales o de la misma capilla de la emperatriz, del príncipe Don Felipe o de las infantas.

Había sostenido el mencionado Schmidt-Görg que Carlos V sólo tuvo una capilla musical, la flamenca, y que al viajar por Europa, caso de tomar consigo una capilla musical, era ella siempre la de su casa de Bruselas; todo esto se confirma plenamente por los libros de la cancillería española conservados en Simancas. Explícase muy bien que ello fuera así, si consideramos que durante la primera mitad del siglo XVI los maestros flamencos continuaban predominando la música en Europa y que la música polifónica española, a principios del mismo siglo, apenas había traspasado las fronteras de nuestra península.

No debemos olvidar otro punto de vista, a saber : el entusiasmo y amor que el emperador sentía, y con razón, por su tierra de Flandes y por el lujo y etiqueta de su casa de Borgoña. Carlos V, como hombre culto y refinado, no ignoraba que el arte

flamenco se había impuesto en Europa durante el siglo xv y que la casa ducal de Borgoña había sabido dar un tono nuevo de grandeza y refinamiento a las costumbres y protocolo de las casas reales de los países más adelantados. Sabía muy bien, asimismo, que las grandes capillas musicales existentes en su tiempo en Austria, Italia y Alemania, estaban dirigidas, y en gran parte formadas, por artistas flamencos. Era muy natural, pues, que al venirse a España rodeado de políticos y consejeros venidos de Flandes y que tan poco gustaba de la austeridad y sencillez de la etiqueta y de la vida cortesana españolas, quisiera proseguir con la música, los cantos y los mismos artistas de su patria. Carlos V, como sus hermanas, había sido educado musicalmente en Flandes; era muy natural, decimos, que para la ejecución de la polifonía religiosa escogiera únicamente músicos flamencos.

Y no obstante, debe advertirse que desde este año 1518 en que Carlos V ostenta con plenitud el título de «Rey de Castilla», se opera un cambio radical en la música de la Casa real de Castilla. El rey Don Fernando, lo mismo que la reina Isabel, además de los músicos cantores de la «capilla», contaban con una serie de «menestriles», los cuales se encargaban de ejecutar la música instrumental *profana* en las fiestas de palacio y colaboraba con los cantores en la ejecución de la música polifónica sagrada y profana en días señalados. Ni en vida del rey Fernando ni después de su muerte, figuraron «menestriles» en la casa de la reina Doña Juana. Sin embargo, al llegar el año 1518, entre los «oficiales de la casa de la reyna mi señora madre e mia», en la nómina del primer tercio (enero, febrero, marzo, abril) figuran cinco «tronpetas», cuatro «atavaleros» y los siguientes

«Menestriles:

Juan Fardela. Juan Ginés. Juan Gaçón. Savastián Gaçón. Juan Pérez de Mesa. Melchior Gaçón. Juan Galiano.»¹

En total siete ministriles que, como ya hemos visto, habían servido al rey Fernando el Católico. Por otra parte, se conserva la orden de Carlos V de 24 de septiembre de 1518, por la cual ordena que los trompetas que habían servido en la casa de su difunto padre, pasen a servir en la suya.

El registro de Casa real, O. y B., leg. 35, es aun más explícito que las notas suministradas por el leg. 54 de Casa real. En el «Sumario de todos los oficiales de la Reyna nuestra Señora que resyden en Tordesyllas y también de otros oficiales de sus Magdes. que ressyden en esta Corte», en la nómina de quitación del tercio primero del mismo año de 1518, aparece la capilla constituida en igual forma, los siete ministriles se presentan asimismo por el orden y con los nombres apuntados; en cambio, encontramos una segunda lista de ministriles, que es como sigue:

«Menestriles altos:

Diego de Madrigal. Fernando Sanxo. Gregorio de Ortega. Juanín de Salus. Juan Fardela. Martín de Trugillo. Savastián Gaçó. Jerónimo de la Sala. Juan Saravia.»

En la sección de «Oficios» aparece: «A Martín Sanches, *tañedor de vihuela* de la dicha señora, dos myll mrs.»² Como veremos después, se trata del vihuelista Martín Sánchez, que continuó muchos años en la corte, sin que se haya conservado nada de su música ni del repertorio que él ejecutaría durante los años 1518 y siguientes.

1. Simancas, Casa Real de Castilla (= Casa Real), en Casa Real, O. y B., legajos 36, fol. 1, y 39, fol. 1. leg. 54, fol. 264; estos mismos nombres se anotan 2. Simancas, Casa Real, leg. 15.

4. EL CASO DE LOS MINISTRILES EN ESPAÑA

El hecho de existir ministriles españoles en la corte de Carlos V merece toda la atención de los historiadores de nuestra música. Se trata de los músicos instrumentistas que en todas las épocas tuvieron una importancia capital en nuestra península, principalmente desde el siglo XIV. Los ministriles tenían por misión ejecutar la música profana de «cámara» para alegrar la corte en las fiestas cortesanas, en las cívicas y en las familiares. Los ministriles se encargaban de tañer música extralitúrgica en las procesiones festivas y plegarias públicas de rogativas y acciones de gracia. Algunos historiadores han afirmado que tales instrumentistas no tenían nada que ver con la capilla real formada sólo por cantores, fundándose para ello en el hecho de que los ministriles de palacio no pertenecían a la capilla, sino a la «caballeriza». Alguien incluso ha comparado la actuación de los ministriles de palacio con la de los «ménestrels» («ministriles», «ministrers») de las ciudades y pequeñas poblaciones en antiguos tiempos, los cuales sólo circunstancialmente tomaban parte en las funciones religiosas susodichas de procesiones, romerías, rogativas, etc. Nosotros afirmamos, en cambio, que los archivos españoles demuestran que los ministriles de la Casa real formaban también parte de la capilla de «cantores» para la ejecución de la música sagrada en días señalados, reforzando las voces cantantes, e incluso se les confiaba la ejecución de composiciones instrumentales durante los oficios sagrados. La carta que escribió, a 24 de agosto de 1420, Alfonso el Magnánimo a su organero de Valencia, recomendándole: «prengats carrech de obrar los dits orguens petits, que sien intonats amb los ministrés, ab cinch tirants...», es muy significativa sobre este particular.¹

Alguien supuso también que los violines no habían formado parte de la capilla real española hasta mediados del siglo XVII. No hemos encontrado documentos fehacientes sobre este particular. Durante la segunda mitad del siglo XIX se introdujo en Europa el movimiento en pro del estudio y ejecución de la polifonía clásica del siglo XVI; entre algunos musicólogos se sostuvo un tiempo la idea de que la polifonía religiosa, en aquella época, se ejecutaba siempre *a cappella*, sin la cooperación de los ministriles. Los documentos españoles demuestran que éstos tomaron parte activa en la ejecución de la música en la capilla real hasta 1572, año en que Felipe II, no sabemos por qué motivo, les prohibió el acceso a su capilla. Como prueba de lo que venimos diciendo, ofrecemos a continuación el siguiente documento, que transcribimos del archivo de Simancas:

«Gaspar de Camargo. A causa de su extrema necesidad y deudas que tiene no ha residido en todo este año de quinientos y setenta y dos. Vra. S.^a vea si ha de ser pagado.

Asimismo, los más de los otros menestriles por ocasión de no tener posadas y *avérseles mandado que no sirban en la capilla* COMO LO SOLIAN HAZER, y estar muy necesitados, han fecho en el dicho año ausencia en más cantidad de las licencias que tenían de ordinario, aunque no han faltado en los ser[vi]cios que se han ofrecido. V. S. proveerá en esto lo que le pareciere y de aquí adelante dizen que residirán, de manera que no aya falta servicio en ningund tiempo.

Lo susodicho se consultó y Don Ant.^o de Toledo, por parte de Sant Juant, caballerizo mayor... De parte de su Magd., atento las causas que los susodichos dizen, manda que por esta vez se libren y paguen por quitación. De aquí adelante, residan y no hagan falta.

Bernardo de Sotto.»²

1. H. ANGLÉS, *La Música en la Corte del Rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo*, en *Spanische Forschungen*, 1. Reihe, 8. Bd. (1939), pág. 376 s.
2. Simancas, Casa Real, leg. 43.

Los documentos de Simancas nunca detallan la clase de instrumentos que ejecutaba cada uno de los músicos componentes de esta pequeña orquesta; únicamente especifican «menetril de flauta», o de «vihuela de arco» y los «músicos de tecla», pero por el inventario que en nota añadimos, se ve que ellos tañían una gran variedad de instrumentos, según lo exigían las circunstancias.

El presente inventario no es inédito; lo publicó por primera vez Vander Straeten, en *La Musique aux Pays-Bas*, VII (1885), págs. 439 ss. Por el interés que tiene para aclarar la historia de los ministriles en la época del emperador, y por tratarse de un caso único entre los inventarios similares hasta ahora conocidos en Europa, lo reproducimos íntegramente, copiándolo de nuevo del original. Éste se conserva en Simancas, Contaduría mayor, leg. 1017, fol. 162 ss. Se trata de un grueso volumen que contiene el inventario de los bienes de la reina María de Hungría, hermana de Carlos V, la cual se retiró en España en 1556, donde falleció el 28 de octubre de 1558. El mencionado inventario se hizo en 1559 por real cédula de 9 de marzo del referido año. Allí se anotan una multitud de libros de música que no es del caso recordar aquí. Siguiendo la cláusula del testamento de la reina María, la rica colección de instrumentos descrita en el inventario, pasó a Portugal, para el usufructo de la princesa Doña Juana, hermana de Felipe II, de la cual después hablaremos. Muerta Doña Juana, debían quedar tales instrumentos propiedad del rey Felipe II, como heredero universal que era de su tía Doña María. Esta colección de instrumentos se ha perdido; de los libros de música que se encontraron entre los bienes que la reina de Hungría guardaba en Guadalajara y que figuran en el referido inventario, se conservan algunos en Bruselas y unos pocos en el monasterio de Montserrat.¹

El inventario transcrito nos da, pues, una idea aproximada de cómo sería la pequeña

1. El inventario en cuestión es como sigue:

ROGIER PATIE

CARGO DE VIHUELAS, E SACABUCHES, E PÍFANOS, E CORNETAS,
E OTRAS COSAS DESTA CALIDAD

V VIOLONES DE ARCO. — Házese cargo al dicho Rogier Patie de cinco violones de arco, que llaman de braço, con sus arquillos, que estaban dentro de un cofre herrado grande, que tenía dos llaves, que se hallaron en poder de madama de Hernan, camarera mayor de la dicha reyna, según parece por el dicho ynbentario, fecho por el dicho alcalde Morillas.

VII VIHUELAS DE HARCO. — Cárgansele más siete vihuelas de harco grandes y pequeñas, con sus arquillos, que estaban en otro cofre de madera blanca, aforrado por de dentro de paño colorado, con su cerradura, el qual e el susodicho se cargaron en el gen^o de cofres, que se hallaron en poder de la dicha madama de Hernan, según parece por el dicho ynbentario.

VI SACABUCHES DE LATÓN EN SUS CAXAS. — Cárgansele más seis sacabuches de latón, que estaban cada una dellas dentro de una caxa larga e quadrada, que todas heran seis caxas cerradas con llaves, e cubiertos los quatro dellos con sus maletoncillos de cuero, según parece por el dicho ynbentario.

VI PÍFANOS DE BOX. — Cárgansele más seis pífanos de box en doze pieças, las seis dellas guarneçidas en la junta que vienen a hazer, con las otras de unas argollas de plata, que estaban dentro de una caxuela con su llave, según parece por el dicho ynbentario.

III CORNETAS. — Cárgansele más quatro cornetas, las dos grandes e las dos pequeñas, las quales diz que se sacaron de un cofre que estava en Guadalajara, donde avía más cornetas, según parece por el dicho ynbentario.

I CORNETA DE LATÓN MORISCO. — Cárgansele más una corneta de latón morisco, dorado, con dos asillas de lo mismo,

metida en una funda de cuero colorado, según parece por el dicho ynbentario.

I CORNETA DE MAREIL. — Cárgasele más otra corneta de mareil, con los extremos de plata dorada, según parece por el dicho ynbentario.

I PEDAÇO DE CUERNO DE ONICORNIO. — Cárgasele más un pedaço de cuerno de onicornio, a peso de quatro ochavas e m^a cargando el género de algunas cosas de menudencias.

VII VIHUELAS CON SIETE ARQUILLOS. — Cárgansele más siete vihuelas de arco, con siete arquillos grandes, hechas en Alemania, según parece por el ynbentario.

VI VIHUELAS DE ARCO CON DOZE ARQUILLOS. — Cárgansele más seis vihuelas de arco, hechas en Alemania, con doze arquillos, los seis dellos con los caños de plata, según parece por el ynbentario.

III FLAUTAS METIDAS CADA UNA EN SU CAXA. — Cárgansele más quatro flautas, la una muy grande, de tres baras poco más o menos de largo, e las otras cada una disminuyéndose e haziendo de más pequeña, cada una dellas metida en su caxa e su funda de lienço, según parece por el ynbentario.

XV FLAUTAS E QUATRO PÍFANOS EN SU CAXA. — Cárgansele más una caxa grande de flautas de Alemania, en que avía quinze flautas grandes y pequeñas e quatro pífanos, según parece por el ynbentario.

I CHIRIMÍA METIDA EN SU CAXA. — Cárgasele más una chirimía grande, metida en su caxa con su cerradura, e la dicha caxa metida en un maletoncillo, según parece por el ynbentario.

II CHIRIMÍAS METIDAS EN SUS CAXAS. — Cárgansele más otras dos chirimías algo más pequeñas, metidas en sus caxas redondas, con sus fundas de cuero, según parece por el ynbentario.

III CHIRIMÍAS METIDAS EN SUS CAXAS. — Cárgansele más otras tres chirimías más pequeñas, metidas en sus caxas de cuero, con sus fundas de fuera de cuero negro, según parece por el dicho ynbentario.

II CHIRIMÍAS METIDAS EN SUS CAXAS. — Cárgansele más

orquesta formada por los ministriles del emperador, que servían también a la emperatriz Doña Isabel y a Felipe II, siendo príncipe. Los instrumentos que en él figuran son: *violones de arco que llaman de braço, vihuelas de arco grandes y pequeñas, sacabuches, pífanos, cornetas, cornetas de Alemania, flautas, flautas de Alemania, flautas grandes y pequeñas, orlos de Alemania (= instrumento de lengüeta doble, en forma de cayado), chirimías, cuatro regalos de chirimías, un contrabajo grande de chirimía, un fagot contraalto, jagotes, un contrabajo de chirimía, chirimías pequeñas, laúdes, una dulçaina, clavicordios.*

A falta de un documento coetáneo que nos aclare la constitución del conjunto de instrumentos de viento que tuvo según los años el emperador para la música que con preferencia debía ejecutarse al aire libre, no será fuera de lugar el transcribir otro que,

al dicho Rogier Patie otras dos *chirimías triples*, metidas en otras dos cajas de cuero negro, e las dichas cajas metidas en sus fundas de cuero negro, según parece por el dicho ynbentario.

XI YNSTRUMENTOS HECHOS A MANERA DE CORNETAS. — Cárgasele más once ynstrumentos que dizen orlos de Alemania, hechos a manera de cornetas, metidos en una caja, con llave en su funda de cuero, según parece por el dicho ynbentario.

UNA CAXA Y EN ELLA QUATRO REGALOS COMO CHIRIMÍAS. — Cárgasele más una caja de ynstrumentos de música, en que avía quatro regalos a manera de chirimías, e la dicha caja metida en su funda de cuero negro, según parece por el dicho ynbentario.

I CAXA CON SEIS PÍFANOS DE MARFIL. — Cárgasele más una caja con seis pífanos de marfil, los dos dellos guarnecidos de plata blanca, con su funda de cuero negro, según parece por el dicho ynbentario.

I CAXA EN QUE AVÍA XV PÍFANOS. — Cárgasele más otra caja grande, en que avía quinze pífanos de Alemania, grandes y pequeños, con la cubierta o funda de cuero negro, según parece por el dicho ynbentario.

I CAXA CON SIETE FLAUTAS DE ALEMANIA. — Cárgasele más otra caja de siete flautas de Alemania, con las dichas siete flautas dentro, según parece por el dicho ynbentario.

I CAXA EN QUE AVÍA OCHO PÍFANOS. — Cárgasele más otra caja de flautas o pífanos en que avía otros dichos pífanos, que dizen son hechas en Brusele [borrado y escrito de nuevo: «que dizen ... hechas en Alemanias»], según parece por el dicho ynbentario.

I CAXA Y EN ELLA OCHO CORNETAS NEGRAS. — Cárgasele más otra caja que hera dentro aforrada de paño amarillo, e dentro della otras dichas cornetas negras, con su funda de cuero, e cada una de las dichas cornetas metida en su funda de lienço, que se halló en poder de Stevan de Notere, portero de cámara de la dicha reyna, según parece por el dicho ynbentario.

I CAXA PEQUEÑA CON SEIS CORNETAS. — Cárgasele más otra caja pequeña, que tenía dentro seis cornetas negras, que se halló en poder del dicho Stevan de Notere, según parece por el dicho ynbentario.

I CAXA QUE TENÍA DENTRO VIII CORNETAS. — Cárgasele más otra caja, que tenía dentro ocho cornetas de Alemania, de madera de box, con su funda de cuero negro, que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

I CAXA CON VI CORNETAS DE MADERA. — Cárgasele más otra caja de cornetas de Alemania, en que avía seis cornetas de madera de box, que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

I SACABUCHE ENGASTADO DE PLATA. — Cárgasele más un sacabuche, engastado de plata, con todos sus adreços, que estaban en una caja negra pequeña, metida en su funda de cuero negro, que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

I CAXA DE CUERO NEGRO Y DENTRO DELLA OTRO SACABUCHE. — Cárgasele más otra caja de cuero negro, metida en otra funda de cuero negro, e dentro de la dicha caja otro sacabuche de latón, que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

I CAXA E DENTRO DELLA VII BORDONES DE MÚSICA. —

Cárgasele más otra caja pequeña, que tenía dentro siete bordones de música, que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

I CAXA QUE TENÍA DENTRO SEYS CORNETAS. — Cárgasele más otra caja mediana, que tenía dentro seis cornetas negras, que diz que estaban concertadas con los sacabuches de plata, que la dicha reyna María dió al rey nostro señor, que se halló en poder del susodicho, según parece por el ynbentario.

I CAXA DE VIII CORNETAS. — Cárgasele más otra caja de ocho cornetas, acordadas con las chirimías, que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

EL DICHO CARGO DE VIHUELAS, Y SACABUCHES, E PÍFANOS, E OTRAS COSAS DESTA CALIDAD.

II YNSTRUMENTOS DE MÚSICA EN SUS CAXAS. — Cárgasele más al dicho Rogier Patie, dos ynstrumentos de música contrabajos, que dize jagotes, que estaban en dos caxas redondas, que se halló en poder del dicho Estevan de Notere, según parece por el dicho ynbentario.

I CONTRABAJO GRANDE DE CHIRIMÍA que hera en dos piezas, metido en su custodia grande, que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

I FAGOT CONTRA ALTO. — Cárgasele más un fagot contraalto, metido en otra caja, que se halló en poder del susodicho, según parece por dicho ynbentario.

I CONTRABAJO DE CHIRIMÍAS. — Cárgasele más otro contrabajo de chirimías de dos piezas, metido en una caja grande que se halló en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

II CHIRIMÍAS PEQUEÑAS. — Cárgasele más dos chirimías pequeñas, metidas en dos caxas hechas de piezas, que se hallaron en poder del susodicho, según parece por el dicho ynbentario.

I CAXA DE FLAUTAS. — Cárgasele más una caja de flautas, la qual diz que tenía CAMARGO, por mandato de su Alteza, según parece por el dicho ynbentario.

III CLAVICORDIOS. — Cárgasele más tres clavicordios o monicordios, metidos en sus caxas, según parece por el dicho ynbentario.

I CLAVICORDIO. — Cárgasele más un clavicordio muy bueno de évano, metido en su caja de madera, según parece por dicho ynbentario.

I CAXA Y DENTRO DELLA I SACABUCHE DE LATÓN. — Más otro sacabuche de latón, según parece por el ynbentario.

I CAXA Y DENTRO UNA DULÇAYNA. — Y otra caja, y dentro della una dulçaina de madera, según parece por dicho ynbentario.

I SACABUCHE DE LATÓN. — Cárgasele más otro sacabuche de latón, metido en una caja colorada con flores doradas, según parece por el dicho ynbentario.

I CAXA DE CORNETAS DE ALEMANIA. — Más otra caja de cornetas de Alemania, en que obo ocho piezas, que son cornetas mudas, según parece por el dicho ynbentario.

IIII LAÚDES. — Y más quatro laúdes, con sus caxas y cerraduras en las caxas, según parece por el dicho ynbentario. (Véase Simancas, Contaduría Mayor, leg. n.º 1017, fols. 162 ss., y VANDER STRAETEN, I. c., VII, 439 ss., y el comentario que añade sobre la capilla musical que la mencionada reina María trajo consigo a España y sobre sus libros de música y colección de instrumentos.)

aunque se refiera a época más tardía, nos ayuda mejor a comprender la de Carlos V. El documento es como sigue:

«PAPEL PARA EL AJUSTE DEL JUEGO DE MINISTRILES DE SU MAG^d.

El maestro de ministriles, Francisco de Valdés, y los que le subcedieren, han de ser obligados a tener escuela, en que no sólo exerciten y abiliten a los ministriles que su Mag^d. (Dios le guarde) tubiere, sino a todos los que quisieren aprender esta facultad, para que aya y se crien sujetos que sirvan a Su Mag^d. quando se necesitan dellos, sin traerlos defuera.

Doce ministriles de servicio.

Para perfección del juego de ministriles, es necesario que aya doce : *quatro triples de chirimía y corneta*, a trecientos ducados cada uno, mill y ducentos cada año.

Dos tenores de chirimía, que también toquen vajón, a ducentos ducados cada uno, que hacen quatrocientos ducados cada año.

Dos contraaltos de chirimía, que también toquen vajoncito, a ducentos ducados cada uno, montan quatrocientos ducados.

Quatro sacabuches (= trombones de varas) de a trecientos ducados cada uno, que hacen mill y ducentos ducados cada año.

En Madrid, 15 febrero de 1655.»¹

En España no hemos conservado el repertorio musical practicado por los ministriles del siglo XVI, pero por lo que decimos al principio, Hernando de Cabezón, hijo del célebre organista Antonio de Cabezón, es testimonio fidedigno de que en la colección de Venegas que hoy ofrecemos y en el mismo libro de Cabezón se contienen una serie de obras que en aquel tiempo fueron ejecutadas por los ministriles en presencia del emperador y del rey Felipe II.

Las cuentas de la Casa real de Castilla demuestran que si bien el rey emperador al viajar por Europa no llevaba consigo cantores españoles, en cambio llevaba «capellanes» españoles adscritos a su casa de Castilla, y especialmente le gustaba ir acompañado de sus músicos españoles instrumentistas. Y tanto se interesaba por su música instrumental, que ni la emperatriz Isabel, su esposa, ni más tarde Felipe II, siendo príncipe, osaron consignarles nómina de ración y quitación en su casa, y siempre los consideraron como parte integrante de la corte y de la casa del emperador, por lo que sólo se servían de ellos cuando el emperador no los necesitaba. Si a esto añadimos que nuestros grandes músicos de tecla y de cámara, Antonio de Cabezón y Francisco de Soto, formaron parte de los mencionados «menestriles» y que el repertorio musical hoy conservado contiene obras ejecutadas en presencia de Carlos V, advertiremos el interés que ofrecen los ministriles para la historia de la música española. Este motivo nos induce a conservar los nombres de los «menestriles» que tantos años sirvieron en la corte de Carlos V y de Felipe II.

Asimismo, tuvieron los trompetas importancia capital en la música cortesana del siglo XVI. La documentación de Simancas demuestra la estima que ellos gozaban en palacio, por los vestidos de uniforme que cada año se les regalaba y por sus crecidos gajes y honorarios. Los trompetas, con sus instrumentos de plata y sus toques marciales, eran los instrumentistas más adecuados para solemnizar los cantos públicos de la corte y para acompañar al emperador o a la emperatriz durante las jornadas reales y las fiestas de entradas solemnes, coronación, casamientos, bautizos, recepciones diplomáticas, acontecimientos nacionales y procesiones religiosas. Algunos de esos trompetas,

1. Madrid, Palacio Real, Archivo, *Ministriles y violones*. Cf. también VANDER STRAETEN, I. c., VII, pág. 437.

como lo testimonian los libros de cancillería y en las crónicas, fueron asimismo personajes importantes y músicos consumados. Al lado de ellos figuraban los «atabaleros», si bien éstos desempeñaron un papel más humilde y secundario, siempre como meros acompañantes.

5. LA MÚSICA EN LA CORTE ESPAÑOLA DE CARLOS V DURANTE LOS AÑOS 1519-1522

A principios de 1519 pasó el rey desde Zaragoza a Barcelona para prestar el juramento de guardar sus fueros y libertades. Los días 5-6 de febrero visitó Montserrat; el 14 del mismo entraba por vez primera en Barcelona, donde residió hasta fines de enero del año siguiente, alternando su estancia entre Molins de Rey y otras pequeñas poblaciones. Fué Barcelona donde recibió la noticia de la defunción de su abuelo, el emperador Maximiliano I de Austria, fallecido el día 12 de enero de 1519. El 28 de junio del mismo año recibió la dignidad de «emperador de los romanos», y con ello el señorío de Austria y Alemania. Como han demostrado los historiadores modernos, Maximiliano I residía ordinariamente en Innsbruck y no en Viena; la capilla musical que tuvo él en palacio estaba formada por cantores alemanes en su mayoría. Así como Carlos V no se preocupó de crear una capilla española que fuera la hereditaria y sucesora de la de los Reyes Católicos, tampoco se cuidó en absoluto de reorganizar aquella otra capilla musical alemana que fuera sucesora de la que había tenido su abuelo Maximiliano de Austria. Esta capilla disuelta *ipso facto* con la muerte del mencionado emperador, no quedó reorganizada hasta el año 1522, cuando Carlos V encomendó a su hermano Fernando la regencia de aquellos países, y entre sus cantores aparecen algunos que habían ya servido al emperador Maximiliano. En la nómina de la Casa Real de Castilla para 1519 leemos entre otras cosas:

«Capilla:

Al obispo de Cuenca, que antes era de Málaga, por capellán maior...

A Juanes de Anchieta, por capellán e cantor xv mill mrs. de su quitación e librança del dicho tercio postrero del dicho año a razón de quarenta e cinco mill mrs. por año, *non embargante que no resyde en la corte conforme a una çedula que yo mandé dar para ello.*¹

A Martín de Salzedo, por capellán e organista, quatro mill e tres cientos e treinta e tres mrs., a razón de treze mill mrs. por año.»²

Ya hemos indicado que si bien figura en esta nómina el nombre del cantor Juan de Anchieta, esto no quiere decir que dicho músico cantara en la real capilla a la sazón; pues estaba ya viejo y muy enfermo. Para recompensar sus servicios de otro tiempo a la corte real de España, el rey Carlos había expedido una cédula a su favor, con el fin de que pudiera recibir su nómina «non embargante que no resyde en la corte».

En la nómina del primer tercio, firmada en Barcelona, a 20 de abril del mismo año, figuran los nombres de los

«Trompetas:

Gonçalo de Bustamante. Fernando de Ysla. Alonso de Avila. Francisco de Avila. Peransules. Juan Díaz. Juan de Segovia.»³

y el nombre de los cuatro «atavaleros».

1. Simancas, Casa Real, leg. 15.

2. Simancas, Casa Real, leg. 15.

3. Simancas, Casa Real, O. y B., legajo 39, folio 2.

En este año de 1519, Juan del Encina, el poeta músico español, fundador de nuestro teatro musical, y uno de los compositores más típicos de la canción polifónica castellana — que tanto contrasta con la *chanson* francesa de la corte de Borgoña —, emprendió un viaje a Tierra Santa y cantó su primera misa en el monte Sión. Encina, primeramente al servicio del segundo duque de Alba, don Fadrique de Toledo, establecido en Roma desde 1514, fué uno de los *musici cantori segreti* de la corte de León X, cuyos nombres no se han conservado. Mientras Carlos V recorre la España rodeado siempre de sus cantores flamencos, los genios más preclaros de la música española mantenían la tradición hispánica, sin dejarse influir apenas por el moderno espíritu de la música neerlandesa. Los nombres de los teóricos Gonzalo Martínez de Bizcargui, capellán y cantor de la Catedral de Burgos, digno émulo de Bartolomé Ramos de Pareja, con su obra editada en Burgos en 1511, su contrincante Johannes de Espinosa de Toledo del 1514, al lado de nuestros compositores, como Francisco de Peñalosa, Juan Escrivano, Juan Marlet de Tarragona, etc., etc., son reflejo auténtico del pensamiento musical español de aquella época.

A fines de febrero de 1520 se encontraba el monarca en Burgos; en marzo pasaba a Valladolid y Tordesillas, dirigiéndose, hacia fines de mayo, a la Coruña, donde visitaba el sepulcro de Santiago en Compostela, y se embarcó para Flandes, Inglaterra, Alemania. Las nóminas para 1520 «de la casa de la Católica Reyna, mi Señora Madre e mía», como en los años anteriores, presentan como músicos únicamente los trompetas, los atabaleros y los

«Menestres:

A Juan Pérez de Mesa.....	x mill mrs.
A Juan Fardela, otros tantos.....	x mill mrs.
A Juan Gaçón.....	x mill mrs.
A Juan Ginés.....	x mill mrs.
A Melchior Gaçón.....	x mill mrs.
A Sebastián Gaçón.....	x mill mrs.» ¹

En las nóminas del segundo tercio se presentan los mismos nombres, aunque en diferente orden. El mismo cuaderno conserva el *poder* que hizo para que le cobraran su nómina «Don Juan de Anchieta, abad de nuestra Señora Santa María de Arvas, capellán y cantor de sus Magestades», de 18 de mayo de 1520, con la firma auténtica y rasgo muy esbelto de «J. Anchieta de Arvas».

El 23 de octubre del mismo año, nuestro rey fué coronado emperador en Aquisgrán. No hemos encontrado ninguna noticia de si en esta ocasión tomó o no consigo a los ministriles españoles, pero la importancia que daba al principio de su reinado a sus servidores flamencos, y el no haber hallado nada en Simancas que lo justifique, parece indicar que no los llevaría consigo.

Sacamos de la nómina de quitación del «Tercio segundo» y lo mismo se apunta en el tercio postrero de 1520:

«Capilla:

Al obispo de Cuenca que antes lo hera de Málaga, por capellán mayor de su Alteza...	
A Fray Juan de Avila, confessor de su Alteza, por el dicho cargo, e <i>por maestro de la ilustré Ynfante nuestra muy cara e muy amada hermana</i>	XIII mill DCLXVI mrs.
A Martín de Salcedo, capellán et organista de su Al., ocho mill e seys cientos e sesenta	

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 36, fol. 1.

e seys mrs. que ovo de aver para cumplimiento de su quitación de todo el dicho año pasado, *no embargante que no resydió todo el dicho tiempo en Tordesillas*, por quanto tiene cédula mía para ello.

A Juanes de Anchieta, capellán e cantor, quinze mill mrs. del dicho tercio, a rrazón de cuarenta e cinco mill mrs. que yo le mandé que le fuesen librados, aunque no rresydiere en la corte, *porque está enfermo en su casa con mi licencia*..... xv mill.»

Los «moços de capilla» son seis, y perciben su sueldo

«...no embargante que no residieron en Tordesillas *ni en mi corte*, por quanto tienen cédula para ello.»

Todo esto parece indicar que cuando el emperador se ausentaba de su reino de España, los capellanes y demás oficiales de su capilla quedaban en parte libres de residir en la corte, si bien cada uno necesitaba para ello una cédula especial del monarca, de lo contrario no percibían su sueldo.

En la nómina de «ayuda de costa» del mismo año, figura:

«A Martín de Salzedo, capellán et *organista de la Reyna* mi Señora, quatro mill e seys cientos e sesenta e ocho mrs. para cumplimiento de su ayuda de costa de todo el dicho año, no embargante que no resydió en Tordesillas, por quanto tiene cédula mía que se le libre enteramente..... IIII mill DCLXVIII.»¹

Para dar una idea de la forma en que los ministriles y los trompetas acompañaban a Carlos V en sus jornadas por España durante el año 1519 y principios del 1520, copiamos de la

«*Memoria de los días de la relación que se nos deven son los siguientes:*

Fiestas de Navidad

cabo de año

Reyes,

.....

del día que vino el Rey a concloyr las Cortes a Varçelona

de otro día que servimos en Barçelona

de otro día que nos mandó yr el Rey a fiesta que fizo el cavallerizo a las draçanas de Barcelona

otro día que nos mandó yr cavallerizo mayor...

en Valldonçella, dos días de serviçio, etc., etc.»²

El Memorial de los trompetas continúa recordando los días que sirvieron acompañando al rey en Zaragoza, Santiago de Compostela, Coruña y regresando a Valladolid, lo cual nos demuestra que en 1520 no acompañaron a Carlos V a Flandes, ni a Inglaterra, ni a Alemania.

Tales hojas aparecen con frecuencia en el archivo de Simancas. Cualquiera que se proponga indagar en qué circunstancias y en qué épocas acompañaban al emperador los ministriles y sus trompetas, bastará recoger y tomar buena nota de todos los detalles que aparecen en estas «Memorias» o «Relaciones».

En 1521 continúa el emperador en Flandes. Las nóminas de su casa y de la reina Doña Juana no contienen nada especial, sino la repetición de

«Johannes de Anchieta, capellán e cantor... xv mill mrs... a rrazón de cuarenta e cinco mill mrs. que yo mandé que le fuesen librados, aunque no resydiere en la corte, porque está enfermo en su casa, con mi licencia...»

1. Simancas, Casa Real, leg. 16.

2. Simancas, Casa Real, leg. 15.

Dos hermanas de Carlos V fueron verdaderas artistas y apasionadas por la música: las susodichas Eleonor y María. Eleonor, su hermana mayor (1498-1558), casó en primeras nupcias, en 1519, con el rey Manuel de Portugal, el viudo de sus tías Isabel y María, que quisieron ir acompañadas a Portugal con varios de sus músicos españoles, y en segundas nupcias (1530) con el rey Francisco I de Francia. María de Austria (1505-1558) casó en 1521 con el rey Luis II de Polonia, rey de Bohemia Hungría en 1516, muerto en 1526, y fué gobernadora de los Países Bajos durante los años 1530-1556. De esta última hablamos ya al dar cuenta de su biblioteca y de su museo, rico en instrumentos, como no había existido otro en Europa.

A principios de 1522 continúa en Flandes el emperador; pasa a Inglaterra en mayo del mismo año, embárcase más tarde para España, por Santander, y pasó los meses de septiembre hasta diciembre en la ciudad de Valladolid. Nadie hasta hoy ha hecho una búsqueda sistemática en los archivos de esta ciudad con miras a escribir su historia musical. Conserva su catedral un rico archivo con obras musicales impresas y manuscritas, españolas y extranjeras, de la época del emperador y del reinado de Felipe II, lo cual demuestra que Valladolid tuvo especial importancia en la historia de la música española, particularmente durante el reinado de Carlos V. Con referencia a esta época quedarán siempre cuestiones insolubles mientras no se estudien sistemáticamente aquel archivo capitular y los demás fondos históricos conservados. No podemos olvidar que en aquella ciudad escribió fray Tomás de Santa María su tratado *Arte de tañer Fantasia* (Valladolid, 1565), y que allí murió, en su convento de San Pablo, de la Orden dominicana; ni podemos olvidar que la imprenta musical vallisoletana fué asimismo generosa para con nuestros vihuelistas. En aquella ciudad murió Alexander Agricola cuando acompañaba a Felipe el Hermoso en 1506; allí murió Hernando de Cabezón, sucesor de su padre como organista y músico de tecla en la corte española, cuando seguía las jornadas reales en 1602. Conocemos y tenemos inventariados todos los tesoros musicales conservados en aquella catedral, pero nos ha sido imposible proseguir la búsqueda de aquellas actas capitulares y de las cuentas de aquella metropolitana, no obstante haber empezado esta labor en 1922.

En las nóminas del personal de la corte de Castilla, en 1522, hemos encontrado lo siguiente:

«Capilla:

A Juan de Anchieta, capellán e cantor, quinze mill mrs. de su quitación del dicho terçio postrero que yo tengo mandado que sea librado, aunque no resyde *porque está viejo y enfermo en su casa*..... XV mill.

A Martín de Salzedo, capellán et organista... XVII mil CCCXXXIII de quitación por cada tercio.

A Floriquin, organista, sobre su pensión..... XLII ds.

Al maestro de los niños de la capilla..... XX ds.¹

Menestriles:

A Juan de Mesa	x mill
A Juan Fardela.....	x mill
A Juan Gascón (= Gaçón).....	x mill
A Juan Ginés.....	x mill
A Melchior Gascón (= Gaçón).....	x mill
A Savastián Gascón (= Gaçón).....	x mill. ²

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 43.

2. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 36, fols. 2 y 6

Entre los «Oficios» figura el mencionado «Martín Sánchez, tañedor de vihuela de la infanta doña Catalina...»¹

Es la primera vez que encontramos un «organista» flamenco en la capilla real española en las nóminas de la Casa real de Castilla. El susodicho Floriquin no es otro que Fleurens (Florent, Florquin) Nepotis, alias de Neve, en flamenco. Floriquín sirvió en la corte de Carlos V desde 1522 — quien lo traería de Flandes al regresar de aquel país en este año — hasta el 1537 en que murió, según consta por los libros de Simancas.² Vander Straeten lo ha confundido con el Fleurequin (Flourkin), organista de Felipe el Hermoso; pero éste había fallecido antes del año 1500, puesto que en esta época le sucedió Henri Bredemers, el célebre maestro de música de Carlos V y de sus hermanas. Nuestro Floriquin estuvo un tiempo al servicio de Margarita de Austria, regente de los Países Bajos, la cual le tenía una profunda veneración, y entró al servicio de Carlos V en el mencionado año de 1522.³ Carlos V le delegó para recibir los órganos nuevos que su organero Wolf Reichard había fabricado para su capilla en 28 de febrero de 1524. No se ha conservado ninguna obra musical de este Florequin Nepotis, pero la presencia de este artista en España durante la juventud de nuestro Antonio de Cabezón no deja de tener su importancia.

La capilla musical más célebre de Europa a principios del siglo XVI era la capilla pontificia de Roma. En 1507 figuran allí los españoles Alfonso Frías, García Salinas, Juan Escribano, Juan Palomares y Mateo de Alzate.

El Papa León X, de la familia de los Médici de Florencia, fué el gran mecenas de la música durante el renacimiento; su corte pontificia contó con una capilla musical celeberrima en su tiempo. Los archivos de Estado y del secreto pontificio han permitido aclarar que, además de los cantores de la capilla pontificia para la música sagrada, contaba León X con *musici* y *cantori segreti* para la ejecución de la música profana y de cámara. Entre éstos figuraban los españoles Enrique, Andrés de Silva y el mencionado Juan del Encina; el mismo Francisco de Peñalosa, tan estimado del rey Fernando el Católico, por su música deliciosa, se encontraba sirviendo en aquella corte pontificia durante los años 1517-1518. León X murió el 22 de diciembre de 1521.

Como sucesor suyo fué elegido el cardenal Adriano de Utrecht. Éste fué también obispo de Tortosa, antiguo preceptor de Carlos de Lovaina; le nombraron gobernador de Castilla y de León en 1520, y quedó proclamado Papa el 22 de enero del año 1522 con el nombre de Adriano VI. Los cantores y músicos a quienes había tratado con tanta munificencia León X, temblaron ante este nuevo Papa santo, que encontró las arcas del Vaticano casi vacías y hubo de mostrarse muy parco en los dispendios y recompensas a los artistas. Ello no obstante, entre los cantores de la capilla pontificia, en septiembre de 1522, figuran aún, al lado de Josquin des Prés, los españoles Juan Escribano, Juan de Palomares, Pedro Pérez, Dídaco Blas, Blas Núñez y el leridano Antonio Ribera.

Tras la elevación al solio pontificio de su antiguo maestro, el emperador embarca en Santander, acompañándole consejeros flamencos y un cuerpo de cuatro mil alemanes. Este detalle indica lo mucho que se dejaba sentir la influencia extranjera en la corte del joven César durante los primeros años de su reinado en España. El buenísimo Adriano VI, aliado de la buena causa de Carlos V, ocupó poco tiempo la silla de San

1. Simancas, Casa Real, leg. 15.

2. Véase J. PAZ y ESPESO, *Archivo General de Simancas, Catálogo IV, Secretaría de Estado* (Madrid, 1914), página 582.

3. Sobre FLOREQUIN, véase G. VAN DOORSLAER, *La Chapelle musicale de Charles-Quint en 1522*, en *Musica Sacra* (Malinas, 1933), y SCHMIDT-GÖRG, l. c., páginas 57 ss.

Pedro, pues murió el 24 de septiembre de 1523, y le sucede Clemente VII, cuya política no es siempre favorable para España y para las pretensiones del emperador. En julio del mismo año de 1522, regresó Carlos V a España y visitó a su madre en Tordesillas. La casa del Duque de Calabria es célebre en la historia de la música española, por su protección al arte; cumpliendo la voluntad de su abuelo Fernando el Católico, expresada en su testamento, el emperador le dió libertad cuando llevaba once años preso en Játiva. El Duque de Alba había sabido alternar la música de su casa con las de la corte del rey Fernando el Católico, y ahora, amigo y confidente del emperador Carlos V, continuaba la tradición de su familia, dando fiestas de música profana en su palacio. En este mismo año el emperador pasó a Inglaterra y estuvo en Londres para afianzar la alianza con el inglés Enrique VIII, alianza que pronto debía turbarse.

Las turbulencias de España contra el absolutismo del emperador, sus idas y venidas y viajes continuados por Europa ausentándose de nuestro país, las guerras contra Francia, etc., etc., dificultaron el fomento de la música en la corte real española. Por otra parte, doña Juana seguía incapacitada, y sólo en momentos lúcidos apreciaba la belleza de la música. Por esta razón, si omitimos la capilla real de Granada y alguna otra de menor importancia, la Casa real de España no tiene en su corte, y lo que es peor, ni siquiera ahora, una capilla musical española para las funciones sagradas de su casa. Las noticias que a continuación ofrecemos, únicas encontradas en Simancas, son una prueba fehaciente de lo que venimos diciendo.

6. LA MÚSICA EN LA CORTE ESPAÑOLA DEL 1523 AL 1526

El emperador permaneció en España durante el año 1523; desde enero hasta agosto, en Valladolid y Tordesillas; el mes de septiembre, en Burgos, y desde octubre, en Pamplona. Extractamos, de las cuentas de su palacio anotadas para este año:

«Capilla:

A Juanes de Anchieta, capellán e cantor, quinze mill mrs. de su quitación del dicho tercio primero que yo tengo mandado que sea librado, aunque no aya rresidido, *porque está viejo y enfermo*..... xv mil.¹

A Martín de Salzedo, capellán et organista de la Reyna mi Señora, treze mill e trezientos e treynta e tres mrs. que ovo de aver de su quitación et ayuda de costa de los dichos dos tercios segundo e postrero del dicho año pasado de quinientos veynte y tres..., *no enbargante que no sirvió en Tordesillas, por quanto ha estado y está en mi corte...* y es mi merced que sea librado e pagado conforme a la cédula que le mandé dar para ello.²

Es lo mismo que anota otra cuenta del mismo año:

«A Martín de Salzedo, capellán et organista, otros tantos, no enbargante que no residió en Tordesillas por quanto resydió en la corte en nuestro servicio..... II mill DCLXVI.³

A Floriquin, organista de su Mag^t. sobre su pensión XLII ds.⁴

Los «moços de capilla» eran cinco, durante este año.⁵

Encontrámos, en una lista titulada

1. Simancas, Casa Real, leg. 16.

2. Simancas, Casa Real, leg. 16.

3. Simancas, Casa Real, leg. 15.

4. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 43. Es curioso el caso de dos organistas en la capilla del emperador.

5. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 23.

«Otros oficiales de la Reyna n. s. que sirviendo en la corte de su Mag^d. y otros que estuvieron en sus casas por estar viejos y enfermos:

«Capilla:

Al obispo de Cuenca, capellán mayor de la capilla.

Juan de Anchieta..... XLV mill

Los menestres son agora cinco, tienen xxxv mill y en los días de fiesta a razón de dxx al día..... DL mill.»¹

En otra hoja se anota:

«Menestres : Son agora cinco menestres que su Mag^d. recibió julio de dxxiii:

«Gregorio de Ortega. Martín de Trujillo. Juan Fardela.»²

Los dos primeros figuran ya en las nóminas de palacio del año 1518. Juan Fardela había servido ya varios años al rey Fernando el Católico.

Sin embargo, en otra parte encontramos, con referencia a este año de 1523:

«Menestres:

Diego de Madrigal. Fernando de Sant Pedro. Sebastián Gaçón. Juan de Salus.»³

El mencionado Martín Sánchez continúa sirviendo en la corte, según se desprende de la siguiente nómina:

«A Martín Sánchez, tañedor de vihuela que sirve a la dicha ynfante Catalina... II mill mrs.»⁴

Mucho tardó España en tener imprentas adecuadas para la edición de música figurada; por tal motivo, los maestros de la capilla de Carlos V, Johannes Mouton, A. Picart, Gombert, y N. Payen, no pudieron estampar nada de su obra en nuestro país. Mientras la imprenta literaria estaba tan adelantada entre nosotros, la imprenta musical para el canto de órgano o figurado había empezado muy rudimentariamente en 1492, en Salamanca, con la obra de DOMINGO MARCOS DURÁN, *Summula de canto de órgano*, cuyos ejemplos están tirados con planchas de madera, y no prosperó hasta mediados del siglo XVI. En 1501 se editó en Italia el *Harmonice musices Odhecaton*, por OTTAVIO DEI PETRUCCI, en Venecia. Ésta es la primera colección impresa con música figurada, y en ella se incluyó una obra española de Johannes de Urrede. En 1507 apareció allí mismo el primer libro con música de laúd. Hoy día se considera como el primer libro de música orgánica publicado en Europa, el titulado *Frottole intabulate da sonare organi. Libro Primo...*, editado por Andrea Antico da Montana (Roma, 13 de enero de 1517), dado a conocer recientemente por K. JEPPESEN, *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento* (Copenhague, 1943), pág. 56. En 1523 apareció el libro para órgano *Ricercari, Motetti, Canzoni de Marcantonio di Bologna*. La primera edición de música instrumental española, como después veremos, no aparece hasta el 1535. Por tal causa ni el organista Salzedo ni el vihuelista Martín Sánchez, famosos según se desprende de los años que sirvieron en la corte, pudieron imprimir nada de su producción artística. Como después anotaremos, la falta de una imprenta musical generosa fué causa de la pérdida irreparable de nuestro patrimonio de música polifónica e instrumental de la primera mitad del siglo XVI.

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 35.

2. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 35.

3. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 39, fol. 4.

4. Simancas, Casa Real, leg. 15.

El emperador continuó residiendo en España durante el año 1524 : primeramente en Pamplona; desde marzo hasta octubre, en Burgos y Valladolid; los meses restantes en la villa de Madrid. La capilla musical flamenca de Carlos V continuaba en nuestra península, por cuanto vemos que tomó ella parte muy activa en las solemnidades celebradas con ocasión del casamiento del Conde de Nassau con la Marquesa de Cenete.¹ Esta marquesa, de nombre doña Mencia de Mendoza, mandó inventariar los objetos conservados en su casa de Valencia a raíz de la muerte de don Rodrigo de Mendoza, marqués de Cenete. En este inventario, empezado el 27 de febrero de 1523, hallamos:

«Item dos arpas grans, la una daurada e l'altra sens daurar, ab caixes landades negres ab ses fundes de cuyro.

Item un instrument que es diu *claviórgano*, cubert de vellut negre, e lo que es mostre a la part de dins forrat de brocat carmesí de esglesia, ab lo clavasó daurat ab letres que diu: *laudo mia sorte.*»²

Según las nóminas del año 1524, continuaba formando parte de la capilla del emperador aquel Martín de Salzedo:

«A Martín de Salzedo, capellán et organista... ocho mill mrs. de su ayuda de costa de los dos tercios primero e segundo deste año, *no enbargante que no residió en Tordesillas, por quanto ha estado residiendo en mi corte.*..... VIII mill.»

Este documento, como otros similares apuntados, demuestra que el organista Salzedo, aunque propiamente adscrito a la casa de Doña Juana, servía ordinariamente en la capilla del emperador, cuando éste residía en España. Bien poca música habría en la capilla de Tordesillas, cuando ni su organista residía allí.

Entre los «Oficios» continúa figurando la partida

«A Martín Sánchez, tañedor de vihuela de la dicha ynfante [doña Catalina], dos mil mrs.»³

El año de 1525 — célebre en la historia de la música, por haber nacido en Italia el *Princeps Musicae* Giovanni Pierluigi da Palestrina, el maestro de nuestro Tomás Luis de Victoria — es conocido en la vida del emperador por su victoria contra el rey de Francia, Francisco I (1515-1547), en Pavía. El monarca francés fué hecho prisionero el 24 de febrero y conducido a España, siendo alojado en el castillo de los Lujanes, de Madrid. Le conocían con el sobrenombre de «Padre de las Letras»; siendo aún duque d'Angoulême, tuvo por maestro de música al conocido Passereau, y protegió el arte musical en Francia; durante su reinado florece la nueva *chanson* francesa de Claudin de Sermisy, de Clément Janequin, Moulu, Lhéritier, etc., y se publican desde 1528 las colecciones de Attaignant, las cuales abrirán nuevos caminos para el arte musical profano en Europa. Su casamiento con la mencionada Eleonor, ex reina de Portugal y hermana de Carlos V, fué otra bendición para el arte musical de Francia.

El año de 1525 lo pasa nuestro monarca también en España, alternando en las ciudades de Madrid, Toledo, Aranjuez, y convoca cortes en Toledo, donde su capilla flamenca canta los oficios.⁴

1. Cf. VANDER STRAETEN, I. c., VII, pág. 304, donde menciona los nombres de cada uno de los cantores flamencos que entonces constituían la capilla flamenca de Carlos V.

2. Véase P. JOSÉ M.^a MARCH, S. I., *Niñez y juven-*

tud de Felipe II, tomo II (Madrid, 1942), págs. 367 s.

3. Simancas, Casa Real, leg. 15.

4. VANDER STRAETEN, I. c., VII, pág. 303, y SCHMIDT-GÖRG, I. c., págs. 46 ss., hablan sobre cada uno de los músicos cantores que formaban aquella capilla.

Estudiando los archivos de la cancillería de Aragón y de Castilla, salta a la vista que la «capilla» de palacio, para nuestros reyes era el centro de la vida espiritual de su casa. Allí no se hacía la música para alegrar la corte, sino que tenía una finalidad superior, como era la de «dar gloria a Dios». Para convencerse de ello, basta estudiar la documentación conservada desde el siglo XIV. Las *Leges Palatinae*, de Jaime III de Mallorca, adoptadas y ampliadas después para la Casa real de Cataluña-Aragón en tiempo de Pedro III (IV), testifican esto mismo. Los estatutos de la capilla real publicados hasta hoy, principalmente desde la época de los Reyes Católicos, confirman nuestro aserto. No intentamos ahora escribir una monografía sobre la constitución de la real capilla española desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. Sobre ello tenemos recogidos ya bastantes materiales, cuya divulgación será muy instructiva para aclarar muchas cuestiones de nuestra historia musical si un día podemos meter mano en tal empresa. Limitándonos al tiempo del emperador, sus ordenaciones de palacio, escritas en Bruselas a 15 de octubre de 1515, lo expresan ya taxativamente:

«... la capilla grande que nosotros hemos fundado y ordenado a honor y gloria de Dios nuestro Creador, y para mayor solemnidad y exaltación de su santo servicio...»

Mucho se ha escrito ya sobre las constituciones de la capilla real en tiempo de Carlos V; y en particular Vander Straeten y Schmidt-Görg han estudiado con mayor conciencia este punto. Nos falta el tiempo y el espacio necesarios para poder aportar en esta ocasión la documentación nueva que deseáramos sobre este particular.

Una relación del personal de su capilla flamenca, escrita en Toledo el 1.º de junio de 1525, habla de la «grande chappelle» y de la «petite chappelle». La casa de Borgoña acostumbraba a distinguir muy bien ambas capillas; en cambio, las nóminas correspondientes a la capilla de la Casa real de Castilla no mencionan jamás la «pequeña capilla», que sólo tenía a su cargo el servicio de las misas rezadas o privadas. La «grande chappelle», encargada de los oficios solemnes con canto polifónico, constaba en tal ocasión de treinta y siete personas; la mencionada lista escrita en Toledo no especifica el cargo que tuvieran cada una de ellas. Del estudio que sobre sus nombres hace Schmidt-Görg,¹ se deduce que, además de los quince cantores y los doce niños cantoricos, había un organista, un manchador de órganos, etc. Las nóminas correspondientes a la capilla de la Casa real de Castilla durante la época de Carlos V y de Felipe II hablan también de «tiples», en el sentido de «falsetes». Su conjunto estaba formado siempre por bajos, tenores, contraltos, tiples y niños cantoricos; las catedrales españolas, ya en el siglo XVI, mencionan las voces «falsete» y «castrados». Entre los músicos que componían la capilla flamenca de Carlos V en esta época, debemos recordar los nombres de Fleurens (Florequin), Nepotis — del cual hemos ya hablado —, y Colin (= Nicolás) Payen, quien más tarde será su maestro de capilla, y en esta ocasión era un niño cantorico de unos trece años de edad. Payen figuraba ya como compositor en *Venticinque canzoni francesi*, editadas en Venecia por Gardano en 1538, y escribió la música para el *plancius* en la muerte de la emperatriz Isabel, el 1.º de mayo de 1539, como después diremos.

En el mismo año de 1525 las nóminas de la Casa real nos presentan los siguientes nombres dignos de recordación:

«Capilla:

Al arzobispo de Santiago, don Juan de Tavera, nuestro capellán mayor.

Al obispo de Osma, don Fray García de Loaysa, mi confesor..... XVI mill DCLXVI.

1. I. c., págs. 47 ss.

A Martín de Salzedo, *capellán et organista que ffué*, mill y siete cientos y setenta y siete mrs. de su quitación fasta diez de nobienbre del dicho año *que por renunciación, asentó otro en la dicha capellanía*..... 1 mill DCCLXXVII.»

Es muy curioso el detalle de la «renunciación» del organista Martín de Salzedo, que tantos años había desempeñado cargo tan importante. Por hoy ignoramos las causas que le obligaron a tal renuncia, y ni siquiera sabemos quién fué su sucesor. Hemos visto anteriormente que a su lado figuraba, desde 1522, aquel organista flamenco Florequin Nepotis, que acaso continuó sirviendo este oficio en la capilla española del emperador.

Entre los «Oficiales» de la casa aparecen:

«Tronpetas:

Diego de Sant Martín.....	VIII mil CCCXXXIII [por tercio].
Juan de Sant Pedro.....	» » »
Diego de Villasus.....	» » »
Alonso de Avila.....	» » »
Francisco de Avila.....	» » »
Francisco Hernández de Peçuela.....	» » »
Gaspar de Soto.....	» » »
Xpistobal de Orihuela.....	» » »

Atavaleros:

Rodrigo de Santiago. Juan de la Passa. Juan de Negredo. Francisco de Vallejo.

Menestriles:

Gregorio de Ortega.....	x mil
Juan Saravia.....	x mil
Juanín de Salus.....	x mil
Juan Fardela.....	x mil
Jerónimo de Cuéllar.....	x mil
Martín de Truxillo.....	x mil
Gerónimo de Palanca.....	x mil
Sebastián Gaçón.....	x mil
Fernando de Sant Pedro.....	x mil
Diego de Madrigal.....	x mil ¹

Entre los «Oficiales de manos» figura «Martín Sánchez, tañedor». Los nombres apuntados se repiten en las nóminas de los tres tercios del presente año sin variación. Comparando estas listas con las de la página 6, resulta que los ministriles Juan Fardela y Sebastián Gaçón, los trompetas Alonso de Avila y Francisco de Avila y los atabaleros Rodrigo (= Diego?) de Santiago y Francisco de Vallejo, sirvieron ya algunos años al rey Fernando el Católico.

1. Sinancas, Casa Real, leg. 16.

Capítulo II

LA MÚSICA EN LA CORTE DE CARLOS V Y EN CASA DE LA EMPERATRIZ

I. LA MÚSICA AL SERVICIO DEL EMPERADOR EN 1526-1528

El invierno de 1525-26 lo pasa el emperador en Toledo y se prepara para su casamiento. La ciudad escogida para la solemnidad de tan fausto acontecimiento es Sevilla, donde Isabel de Portugal entra el 3 de marzo de 1526, con solemnidad inusitada y músicas de los ministriles portugueses y españoles, alternando con los cantos y danzas populares. En el alcázar bendice las nupcias el cardenal legado Salviati; a continuación empezó la danza cortesana, como de costumbre en tales casos; el arzobispo de Toledo, a petición del César, celebra la misa de velaciones por la noche, a la una, del 10 de marzo. Las músicas alegres se trocan de súbito en cantos lúgubres por la muerte de la reina Isabel de Dinamarca, hermana del emperador. El 12 de mayo salen de Sevilla para Granada; trasládanse a tierras del norte durante el otoño, y en diciembre pasan a Aranjuez. Este año el monarca reconstruye el palacio granadino de la Alhambra; nombra allí su Consejo de Estado y convoca las Cortes de Castilla en Valladolid. Durante este mismo año su capilla flamenca, compuesta exclusivamente de cantores extranjeros, le acompaña también por España.

En aquel tiempo formaba ya parte de su capilla el celeberrimo Nicolás Gombert, según consta por los «Rolles des benefices» extendidos este año de 1526, a 2 de octubre, en Granada. Gombert acompañó desde aquel tiempo al emperador en sus viajes por Europa y por España; los compositores españoles, desde Venegas de Henestrosa hasta Antonio de Cabezón, y los vihuelistas Luys de Narváez, Miguel de Fuenllana, etc., se aprovecharon de su estancia en nuestro país y de su obra, como puede comprobarse en sus libros. Tampoco figuran en 1526 cantores españoles ni en su capilla ni en la de su madre Doña Juana, sino tan sólo «trompetas», «atavaleros» y los siguientes

«Menestriles:

Fernando de San Pedro.....	x mill
Gregorio de Ortega.....	x mill
Juan Saravia.....	x mill
Juanín de Salus.....	x mill
Juan Sordela (= Fardela).....	x mill
Martín de Truxillo.....	x mill
Jerónimo Palanca.....	x mill
Sabastián Gaçón.....	x mill
Diego de Madrigal.....	x mill
Juan de Garamendi, <i>menestril de flauta</i>	iiii mill.» ¹

1. Sinancas, Casa Real, O. y B., leg. 39, fol. 7.

En el segundo tercio aparecen las mismas personas, excepto Juan Saravia.¹

Los ministriles, que eran ocho ordinariamente en tiempo de los Reyes Católicos, llegan ya a diez en esta época. No sabemos explicarnos por qué causa las nóminas de la Casa real de Castilla — que casi nunca especificaban los instrumentos de los ministriles — en el caso de la *flauta* anotasen sin excepción «menestril de flauta». Ello pudo ser una consecuencia de la importancia que en la corte del emperador se daba al susodicho instrumento, o tal vez obedeció al hecho de que la flauta era tañida generalmente por un músico *venido de Italia*. Resulta sintomático, asimismo, que — como después veremos — el «menestril de flauta» se anotase por lo general en el lugar posterior, dentro de la serie de ministriles, y al lado de los «músicos de tecla».

El día 14 de enero del siguiente año de 1527 entra el emperador en Valladolid, acompañado de la emperatriz Doña Isabel. Allí nace Felipe II, el día 21 de mayo, a las cuatro de la tarde; por la noche, se cantó solemne *Te Deum* en San Pablo, con asistencia de Carlos V; el príncipe fué bautizado en la misma iglesia de San Pablo el día 5 de junio, por el arzobispo de Toledo, con asistencia de los obispos de Palencia y de Osma.

Para nuestro objeto tiene sumo interés la relación que sobre este bautizo hace fray Juan de Osnaya, en *Relación de la guerra del Almirante de Francia contra el Emperador*, escrita en 1544. Osnaya cuenta que en los cadalsos hechos en la calle para el día del bautizo, desde la casa de la emperatriz hasta la iglesia, «eran flamencos» los cuatro niños vestidos de blanco que cantaban,² y añade:

«De esta manera iban y llevaban al Príncipe, sonando todos los instrumentos y cantando aquellos ángeles que estaban en los tablados altos, y el Emperador los estaba mirando de una ventana de las de Palacio, donde salían y a la vuelta también.»³

Este detalle de niños flamencos cantores revela que el emperador tenía consigo en Valladolid a su capilla flamenca, y que no disponía de una capilla compuesta de músicos españoles. Queda todo esto más explícito aún con la versión francesa conservada en la Iglesia del Palau de Barcelona, que recientemente dió a conocer el P. March. Esta relación dice que, acabado el bautizo,

«Et fait les chantres de la chappelle de l'empereur jllec estans comencerent a chanter *Te Deum laudamus*. Et apres trompetes, clarons et plusieurs aultres instruments estans en la dite esglise commencerent a soner et toner.»

«Le baptesme fait le dit prince fut rappourté en court en la mesme ordre quilz estoient venuz, excepte que tous instruments alloient sonant.»⁴

El bufón de palacio, Francés, cuenta que estaban preparados episodios de Amadís, según la moda flamenca; mas por motivo de lo de Roma no se hicieron.

La música de ministriles, trompetas y atabales de la corte, se mezcla con la de los instrumentos que acompañan las danzas populares, y toman parte en el «Juego de cañas» celebrado en la Plaza Mayor. Este juego de las cañas — que cantará más tarde, en tiempo de Felipe II, Juan Brudieu de la Seo de Urgell, en su célebre madrigal descriptivo de la fiesta —, era la predilecta diversión cortesana en España durante el siglo XVI.

1. Simancas, Casa Real, leg. 16.

2. Véase edición del P. MANUEL HOYOS, O. P., *Historia del Colegio de San Gregorio de Valladolid* (Valladolid, 1928), I, pág. 487.

3. Cf. edic. citada, pág. 490.

4. Cf. *Niñez y juventud de Felipe II*, vol. I, pág. 39. Véase también JENARO ALENDA, *Relaciones de Solemnidades y Fiestas públicas* (Madrid, 1903), págs. 21 ss.

Martín de Salinas, encargado de negocios del infante Fernando, hermano del emperador, le escribe una carta en 28 de mayo del mismo año. Entre otras cosas le dice:

«La Emperatriz está muy buena y asimismo el Príncipe, y el Emperador tan alegre y regocijado y gozoso del nuevo hijo, que en otra cosa no entiende, sino en ordenar fiestas por el bien que Dios nos ha dado; y de día y de noche no se entiende en otra cosa sino en *justas y juegos de cañas y en todas maneras de plazer*, así viejos como mozos. Y para cuando la Emperatriz esté en disposición y sea tiempo de se levantar, ordena S. M. *un torneo*, en que serán doscientos de caballo y *será el mejor que se ha hecho grandes días ha...*»¹

El emperador no abandona nuestro país durante este año; sus residencias serán Burgos, Valladolid y Palencia, entre otras poblaciones.

Las nóminas de la Casa real de Castilla continúan anotando solamente los nombres de los instrumentistas; la música polifónica sagrada corre siempre a cargo de la capilla flamenca, dirigida a la sazón por el mencionado Nicolás Gombert.

Hallándose en España el emperador, recibió la infausta nueva del «Sacco di Roma» por sus tropas, noticia que le afligió profundamente. Este suceso representa para la historia de la cultura europea el fin del Renacimiento. Perdiéronse allí en tal ocasión tesoros inapreciables de manuscritos y códices musicales que se conservaban en la ciudad eterna. Los mismos archivos del Vaticano sufrieron pérdidas irreparables, y por tal causa es imposible reconstruir con toda exactitud la formación de la capilla pontificia de principios del siglo XVI. Así se explica el porqué en las listas de aquellos cantores publicadas hasta aquí no figuren los nombres de nuestros grandes compositores Juan del Encina y Francisco de Peñalosa.²

Entre los «capellanes» que constituyen la capilla del emperador, aparece este año un nombre que por lo famoso merece señalarse con letras de oro en nuestra historia musical. Se trata de *Pedro de Pastrana*, el futuro maestro de capilla de Felipe II, de quien después hablaremos en más detalle. Encontrándose Carlos V en Valladolid, el 12 de julio de 1527, nombró a Pastrana capellán de su capilla. Éste es un caso muy digno de ser recordado, pues el hecho de que tan grande maestro y tan excelente compositor fuese admitido en la capilla real de España, no precisamente como músico, sino como simple capellán, demuestra que en aquella capilla figuraban los más ilustres personajes de las letras, las ciencias y el arte en España. La simple lectura de las listas donde se consignan los nombres de los capellanes que formaban la capilla española del emperador, da una idea del celo con que recompensaba Carlos V a nuestros grandes hombres y de su interés por rodearse de lo más granado del mundo intelectual, político y diplomático existente en nuestra patria. Por este motivo sería interesante publicar las listas completas del personal que formaba la capilla española de Carlos V, desde 1518 a 1556; sería un trabajo sumamente instructivo.

De Pastrana se han conservado diversas obras polifónicas — todas manuscritas —, a pesar de que Felipe II había sido el mecenas de numerosos músicos en Europa que le dedicaron algunas grandes producciones. Las obras de Pastrana, todas religiosas, están presididas por el espíritu severo y profundamente místico de la escuela castellana. El documento en cuestión dice así:

«Nos el Enperador senper augusto rrey d'Alemania, la rreyna su madre y el mismo rrey su hijo, hazemos saver a vos, el mayordomo e contador mayor de la despensa y rraciones de

1. Véase A. RODRÍGUEZ VILLA, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. XLIV (1904), pág. 22
2. Véase FR. X. HABERL, *Die römische Schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, en *Vierteljahrsschrift für MW.*, III (1887), págs. 189 ss.

nuestra casa, que nuestra merced e voluntad es de tomar y rrescebir por nuestro capellán a Pedro de Pastrana, e que aya e tenga de nos de rraçión e quitación e ayuda de costa en cada un año otros tantos mrs. como hany tiene asentados en los nuestros libros cada uno de los otros nuestros capellanes. Porque vos mandamos que lo pongays e asenteyss así en los nuestros libros y nóminas que vosotros teneys e le libreyss los dichos maravedís este presente año desde el día de la fecha de asentamiento Fecha en Valladolid a doze días de jullio de mill e quinientos e veynte y siete años. Yo el rrey. Yo Francisco de los Cobos, secretario.»¹

El emperador permanece también en España todo el año de 1528. Está al principio en Burgos; en marzo va a Madrid; pasa después por Valencia, para ir a las cortes de Monzón, que se celebran desde el 30 de mayo hasta el 19 de julio, y desde agosto a diciembre reside en la villa de Madrid y Toledo. Toda la corte se traslada, en 1528, a Madrid, donde se reúnen las Cortes, y el 10 de abril es jurado don Felipe como Príncipe de las Españas en San Jerónimo el Real.

2. LA MÚSICA AL SERVICIO DE LA EMPERATRIZ ISABEL DESDE EL 1526. ANTONIO DE CABEZÓN, ORGANISTA DE SU CAPILLA

Los documentos que hemos hallado en Simancas recientemente, ayudan a esclarecer el punto, hasta hoy tan oscuro, sobre la música sagrada española en la corte del emperador. Como ya hemos visto al principio, España había tenido una capilla típicamente española en la corte de Isabel la Católica y otra en la del rey Fernando. Allí se había creado una música típicamente nacional, ajena en absoluto a la polifonía de los neerlandeses, si bien ésta revela una técnica más profunda y un sentimiento artístico más refinado. Una vez muerto el rey Fernando el Católico, se desvaneció poco a poco su capilla, según parece (pues nos falta aún búsqueda acurada de los archivos), y pasaron algunos de sus cantores sólo como capellanes a la capilla que conservaría Carlos V en el reino de Aragón. El emperador se preocupaba únicamente de los músicos españoles instrumentistas para la música profana y de cámara, porque para la música sagrada de su real casa tenía bastante con los cantores procedentes de Flandes. En 1526 aparece, no obstante, otra corte real en España: es la corte nueva de su mujer, la emperatriz Isabel.

Hasta hoy falta un estudio histórico sobre la música en la corte de las reinas de España; el día que alguien lo emprenda podrá ofrecernos datos interesantísimos para el esclarecimiento de la historia de nuestra música de cámara y de clavicémbalo. No debemos olvidar que los monumentos conservados de la música profana en España proceden en su mayor parte de la corte de nuestros reyes, especialmente de la corte de nuestras reinas. Tenemos recogidos numerosos datos sobre este punto, los cuales abarcan desde los tiempos visigodos hasta María Bárbara de Braganza († 1758), discípula de Domenico Scarlatti, quien escribió para ella, en Madrid, innumerables sonatas para clave; y esos datos arrojan mucha luz sobre este particular.² En nuestra obra *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, trazamos ya un esbozo sobre la importancia que el arte musical había tenido en la corte de la reina Isabel; a continuación ofrecemos una serie de datos totalmente desconocidos sobre la práctica musical en la corte de la emperatriz Isabel. Huelga decir que estos documentos aclaran a la vez el ambiente musical imperante en la corte de Carlos V durante la vida de la emperatriz.

1. Simancas, Casa Real, leg. 76.

2. Un resumen sobre nuestros hallazgos sobre este tema lo expusimos en las dos conferencias que sobre

«La música en la Corte de las Reinas de España desde el siglo VII hasta el XVIII» dimos el año 1942 en Barcelona, Academia Marshall.

Los documentos demuestran que el emperador dejaba este punto al arbitrio y al buen gusto de su esposa : la constitución interna de la corte y de la casa de la emperatriz su consorte. Lo que hiciese ella en este respecto, obtendría la aprobación plena del emperador. Una hoja, encontrada al azar en Simancas, descorre el velo en lo referente a la cuestión, hasta hoy tan debatida, de si Carlos V tuvo o no una capilla española para la ejecución de la polifonía sagrada. La hoja en cuestión no lleva fecha, pero corresponde a los primeros tiempos del reinado de la emperatriz. Alguien podría suponer que se efectuó esta organización de la corte de la emperatriz en el año 1529, cuando desde agosto, en ausencia del emperador, quedó ella como gobernadora de España hasta el año 1533; pero los documentos que siguen patentizan que se trata de la organización que se hizo en 1526, durante los primeros meses de la presencia de Doña Isabel en España.

En la hoja mencionada consta lo siguiente:

«La manera de ofiçios e ofiçiales que ay en la casa real.

Capilla:

Capellán mayor.

Capellanes.

Cantores y m^o de capilla y organista. [Al margen de esta línea, a la izquierda, escribe:]

Agora no los ay (sic).

Moços de capilla. [Estas palabras aparecen tachadas.]

El confessor.

El sacristán mayor.

Repostero de capilla. [Estas palabras aparecen tachadas.]

Camarera mayor. [Al margen de esta línea, a la izquierda, escribe:] *agora no la hay (sic).*

El camarero.

[Y así va siguiendo anotando todos los oficios de la real Casa.]

Trompetas.

Los menestriles.

Los atavaleros.¹

La cuestión queda, pues, aclarada ahora. La Casa real de Castilla, cuando vino la emperatriz Isabel a España, no contaba con «cantores», ni con «maestro de capilla», ni siquiera con un «organista»; tampoco había allí una «camarera mayor». Había, no obstante, «trompetas», «menestriles» y «atabales»; es decir, lo que hemos visto hasta aquí para la Casa real de Castilla. El mismo Martín de Salzedo que había sido varios años organista de la capilla de la reina Doña Juana en Tordesillas, y que servía siempre en la corte del emperador cuando éste se encontraba en España, renunció aquella plaza, en 1525, como queda consignado.

Después de lo que acabamos de exponer como resultado de nuestras búsquedas en Simancas, y principalmente después del hallazgo de este documento, ya nadie podrá poner en tela de juicio la verdad histórica que formulamos así : «Carlos V no tuvo nunca en su corte una capilla musical compuesta de cantores españoles; tuvo, en cambio, su banda y su conjunto de instrumentos y música de cámara formada exclusivamente por músicos españoles.»

Otra hoja, que sigue a continuación de la anterior, asimismo sin fecha, y con el aspecto de haber sido un simple borrador del mayordomo mayor, contiene la siguiente anotación marginal:

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 45, fol. 8.

«Ocho cantores : un contraalto, y otro contravoxo (?), y otro tiple, otro tenor.» [En el centro de la hoja escribe:] «y demás de lo susodicho, se da a los semaneros ciertas libras de carne que monta al año... [en blanco].

[Después escribe:]

«Manuel de Espinosa, repostero de capilla..... XII mill

Oficiales de manos:

[Anotamos solamente:]

Juan Sánchez, *tanborino*..... XV mill.»¹

En el mismo folio del legajo 45 de la Casa real de Castilla, O. y B., aparece el siguiente «Memorial», sin fecha, pero que debe atribuirse al 1526, y de ningún modo a época posterior, puesto que por primera vez se cita el nombre de Antonio de Cabezón, que, según afirma su hijo Hernando, empezó a servir a la emperatriz Doña Isabel en 1526. Dice así:

«Pliego del plato de la Emperatriz.

Memorial de todos los ofiçios e ofiçiales de la casa de la Emperatriz n. s.^a

Capilla:

Al capellán maior, el obispo de Porto, no tiene asiento.....

Francisco de Maldonado, capellán e cantor, tiene por ambos ofiçios XL mill

Moços de capilla:

Cita los nombres de quince, con X mill mrs. cada uno.

Cantores:

Mateo Fernández, maestro de capilla.....	L mill
Mosén Antón, cantor.....	XL mill
Espinosa, cantor.....	XL mill
Armesto.....	XL mill
Valencia.....	XL mill
Çorita.....	XL mill
Arellano, cantor.....	xxxv mill
Martín López.....	xxx mill
Antonio Caveçon [<i>sic</i> , sin el <i>de</i>].....	XL mill
y demás de lo suso dicho, se da a los semaneros ciertas libras de carne que montan en el año [en blanco].	
Manuel d'Espinosa, repostero de capilla.....	XII mill

Ofiçiales de manos:

[Anotamos solamente:]

Juan Sánchez, *tanborino*..... XV mill.»

Ésta es la primera plantilla que hemos encontrado sobre el personal que formaba la capilla española de la emperatriz; aquí aparecen capellanes y cantores, unos venidos de Portugal, otros escogidos en España. El obispo de Porto, como capellán mayor, pero sin sueldo ni residencia fija, será el consejero, el mentor espiritual y el hombre de plena confianza de la emperatriz. En años posteriores, sucedió a este obispo de Porto el obispo de León. Mateo Fernández, maestro de capilla; Lope de Armesto y Martín López, cantores, son, asimismo — por lo que parece —, portugueses. Y en esto mantuvo la emperatriz la tradición musical de antiguos tiempos que tantísimo fomen-

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 45, fol. 8.

taría el intercambio entre España y Portugal. Al casarse en este último país una infanta de Castilla, había un especial empeño de que entre los oficiales españoles que le acompañaban para su servicio, hubiera también algunos músicos; y si una infanta de Portugal se casaba con el príncipe de España, entre el personal portugués acompañante figuraban también reputados músicos, lo cual aportaba un reflejo fiel del arte portugués en nuestra patria.

Es cosa bien sabida que la emperatriz conservó muchos usos a la portuguesa, tanto en la riqueza de vestidos y pompa cortesana, como en las cosas más íntimas. Al preparar la organización de su capilla, incluso se discutió si los cantores debían percibir sólo veinte mil maravedís por año — como se estilaba en la corte portuguesa —, o bien si habían de ser retribuidos con treinta o cuarenta mil, siguiendo la antigua costumbre de España; mas en este punto venció la tradición imperante en la Casa real de Aragón y de Castilla. El bufón de Carlos V, Francés de Zúñiga, escribe que las portuguesas que acompañaban a la emperatriz «venían muy ricamente guarnecidas de joyas y muchas perlas y piedras...»¹

El caso de la emperatriz nos recuerda el de la infanta portuguesa Doña Isabel, casada con el duque de Borgoña, Felipe III (II) el *Bueno*, señor de los Países Bajos (1419-1467). Este casamiento trajo consigo un intercambio de músicos entre las cortes de España y la de Borgoña.²

La historia de la música recuerda que, debido a la presencia de una tal señora en el palacio de Dijón, las danzas y la música amorosa de España y Portugal fueron muy conocidas y estimadas en la corte de Borgoña en la época de Gilles Binchois y de Guillaume de Dufay.

Aquí hallamos por vez primera a Antonio de Cabezón, el célebre organista, ciego de nacimiento. Había entrado primeramente al servicio de la emperatriz, y Carlos V dispuso que pasase a la corte de las infantas, cuando murió su madre en 1539, y una parte del año a la casa de Don Felipe. Cabezón, el «ciego, músico de tecla y organista», no abandonó la corte hasta su muerte. Debemos retener muy bien estas fechas y advertir que Cabezón alternaba siempre *con músicos españoles*, desde la edad de dieciocho años, en que si hemos de dar fe a las palabras de su hijo y sucesor en el órgano de Felipe II, Hernando, quedó adscrito a la capilla real de España.

La fecha 1526 del documento que antecede se confirma plenamente por las palabras de Hernando de Cabezón, el cual en una de las cláusulas de su testamento, otorgado el 30 de octubre de 1598, dice lo siguiente:

«Iten que por quanto yo e servido a su mag^d. el rrei Don Felipe nuestro Sor., que está en el cielo, y a su mag^d. agora le voy a servir en esta jornada [se refiere a Felipe III, que se preparaba para la jornada de Barcelona] y Antonio de Cavezón, mi padre, sirvió a el Emperador nuestro Señor y a la magestad de la Emperatriz, nuestra señora que está en el cielo, quarenta años, e le sirvió en el propio oficio que yo al presente sirvo de tal músico de tecla de la capilla y cámara de su Mag^d., que en todo el dicho tiempo a sido más de setenta e dos años.»

Según después diremos, Antonio de Cabezón murió el día 26 de marzo de 1566; la cuenta de cuarenta años del servicio de organista prestada en la Casa real es, pues, exacta : 1526-1566.

En otra hoja aparece otra referencia, aun más significativa que lo apuntado hasta aquí:

1. Cf. su *Crónica*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, de RIVADENEYRA, XXXVI (Madrid, 1871), pág. 40.

2. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, pág. 16.

«Memorial de todos los oficios de la casa de la Enperatriz.

Capilla:

Juan Maldonado, capellán cantor, tiene XLII mill

Moços de capilla:

[Son los mismos quince y con el mismo sueldo susodicho.]

Cantores:

Mateo Fernández, m ^o de capilla.....	L mill
Mosén Antón, cantor.....	XL mill
Espinosa, cantor.....	XL mill
Armesto, cantor.....	XL mil
Valencia, cantor.....	XL mil
Çorita, cantor.....	XL mill
Arellano, cantor.....	XXXV mill
[Al margen de esta línea, a la izquierda, se escribe:] <i>ausente</i> .	
Martín López.....	xxx mill
[Al lado escribe:] <i>ausente</i> .	
Damián Talavera.....	xxx mill
Antonio de (<i>sic</i>) Cabeçón, organista.....	XL mill.» ¹

En el mismo legajo y folio, a continuación de lo transcrito anteriormente, aparece una hoja, donde se lee:

«Lo que parece y se apunta para consultar con la enperatriz Reyna nuestra Señora para lo que toca a la reformation e asiento de sus casas es lo siguiente:

.....
Demás del capellán maior y Alvaro Rodríguez, deán, que es como sacristán mayor y limosnero, ay XXII capellanes y los quatro dellos diz que no residen al presente...» [Al lado se escribe:] «El obispo de Porto que resuelva...» [Y al margen se anota:] «Esto está bien, vi-
das las ynformaciones de la utilidad y onestidad destas personas.»

[El texto continúa:] «Asimismo ay XVI moços de capilla y algunos diz que están ausentes al presente, que fueron con liçencia.» [A continuación, la misma observación:] «El obispo de Porto que resuelva.»

[Y al margen se escribió, después de la consulta con el obispo:] «bastan diez moços de capilla.»

«Asimismo ay diez cantores y los dos dellos son ausentes, que son Arellano e Martín López, por manera que restan que son ocho cantores, con el maestro de capilla. Parece al dicho obispo que se deven reçibir *fasta cumplimiento de doze cantores*: un contralta (*sic*) y otro contravaxa (*sic*) y otro tiple y otro tenor y que este número de doze deve aver siempre.

Ay un repostero de capilla.» [Añadido:] «parece que se deve reçibir otro porque sean dos.»

«Los tronpetas y menestriles y atavales y otra música del enperador servirán e bastan para sus Magestades.»

Este valiosísimo testimonio da, pues, la clave para resolver el problema, hasta hoy tan debatido, sobre la música en la casa del emperador Carlos V. Los documentos transcritos dicen muy claramente que una vez en España la emperatriz Isabel advirtió la falta de una capilla musical formada por cantores españoles en la Casa real de Castilla. Y esa emperatriz, al reorganizar su casa en España, pide consejo al obispo de Porto, que era capellán mayor de la capilla de la emperatriz, si bien sin sueldo, porque

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 45, fol. 8.

solamente residiría ciscunstancialmente. Por lo pronto, la capilla de la emperatriz estaba formada por veintidós capellanes, ocho cantores, dieciséis mozos de capilla y un repostero de capilla. El obispo de Porto aconseja que dejen el mismo número de capellanes, pero que eleven a doce el número de cantores, a dos los reposteros, y que, en cambio, disminuyan hasta diez los mozos de capilla. Al abordar el problema de la música instrumental y profana, decide la emperatriz, de acuerdo con el obispo de Porto, que no es necesario preocuparse de los «tronpetas y menestres y atavales y otra música», porque los adscritos a la casa del emperador «servirán e bastan para sus Magestades». Igual norma seguirá después Felipe II siendo príncipe. Renunciará a tener ministriles, trompetas y atavales propios, pues cuando los necesite, lo mismo en España que en el extranjero, se servirá de aquellos que tenía su padre Carlos V.

Aun está por escribir la historia de la evolución de la música en Portugal. Sin embargo, los documentos conocidos hasta hoy demuestran que aquel país tuvo un pasado musical muy rico desde antiquísimos tiempos.¹ Reinando los Reyes Católicos, varios músicos portugueses actuaban en la capilla real de España, a la vez que otros músicos españoles servían en la corte portuguesa; el casamiento de las infantas de España produjo este intenso intercambio musical a fines del siglo xv y principios del xvi. El intercambio se intensificó durante el reinado de Juan III (1521-1557), hermano de nuestra emperatriz Isabel y cuya hija, la infanta María, casó en 1543 con el príncipe de Asturias, más tarde Don Felipe II; según después veremos, el valenciano Luis Milán le dedicó su obra para vihuela, intitulada *El Maestro*. Al venir a España la emperatriz Isabel — hija del rey Manuel el *Fortunado*, y de María, hija de los Reyes Católicos —, estaba muy instruída en el arte musical, y como buena princesa de Portugal conocía muy bien la danza cortesana. La presencia del mencionado Juan Sánchez *tanborino*, no sabríamos explicarla sin recordar el hecho de la danza cortesana de Portugal, tan conocida en el siglo xv y tan estimada en las otras cortes europeas.

La existencia de la capilla musical de la emperatriz Isabel nos recuerda la que tuvo Margarita de Austria, hermana de Felipe el Hermoso, en su residencia de Malinas. La reina Margarita fué gobernadora de los Países Bajos desde 1506, año en que falleció su hermano, hasta 1530, en que ella dejó de existir. Para solemnizar las fiestas en su iglesia contaba esta reina con una pequeña capilla musical compuesta de un maestro de capilla, un contralto, un bajo, tres niños y un organista.

En la página 11 ss. hablamos de la reina María de Hungría, aquella hermana de Carlos V, la tan profundamente apasionada por la música y por la caza. María de Hungría sucedió a la susodicha Margarita de Austria en el gobierno de Flandes, y trasladó su residencia a Bruselas. La plantilla de su capilla en 1.º de abril de 1554 menciona tan sólo veintiún miembros, contando sus capellanes, servidores y los seis niños de coro. Al pasar a España María de Hungría en 1556, la sucedió en la regencia de los Países Bajos Margarita de Parma, hija natural de Carlos V. En 1557 el personal de su capilla no pasa de quince personas: Dos limosneros, un confesor, tres capellanes, el maestro de los niños de coro, dos contrabajos, dos contraltos, dos falsetistas, un organista, un entonador del órgano y cuatro muchachos.²

Comparando, pues, la capilla que en España funcionó a nombre de la emperatriz Isabel, con las otras que en Flandes tuvieron la tía, la hermana y la hija del empera-

1. Véase H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, págs. 38 ss., y SANTIAGO KASTNER, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (Lisboa, 1941).

2. Sobre esta cuestión, véase VANDER STRAETEN, l. c., VII, págs. 430 ss., y especialmente SCHMIDT-GÖRG, *Nicolas Gombert, Kapellmeister Kaiser Karls V.*, páginas 28 s.

dor Carlos V, vemos que estas últimas eran muy inferiores a aquélla, lo cual se explica muy bien, por cuanto en Bruselas tenía su residencia la capilla estatal del mismo monarca. Tampoco debe olvidarse que, si omitimos la parte musical, la plantilla del personal de «capellanes» que formaban la capilla de Carlos V en Bruselas, tampoco admite comparación con aquella que el emperador tenía en España. Como después veremos, ésta presentaba muchas veces una lista de más de doscientos cincuenta «capellanes», caso excepcional entre todas las capillas reales de la Europa durante el siglo XVI.

En el año de 1528 nace la infanta María que en 1548 se casará con el emperador Maximiliano de Austria, y que siendo aún infanta de España tuvo en su capilla, juntamente con su hermana Doña Juana, los tres grandes maestros de nuestros músicos de la primera mitad del siglo XVI: a Antonio de Cabezón, por organista; a Mateo Flecha, por maestro de capilla, y a Francisco de Soto, por clavicordista.

El archivo catedralicio de Toledo ha conservado una carta autógrafa de la emperatriz, dirigida al cabildo de aquella iglesia. En ella pide Doña Isabel al deán y señores capitulares tengan a bien nombrar beneficiado cantor de aquel templo a Cristóbal de Espinosa, «cantor de mi capilla real», pues que «me ha mucho servido» y «es persona abile y sufficiente» para desempeñar la mencionada plaza de cantor. Transcribimos a continuación el texto original:

«La Reyna:

Venerables deán y cabildo de la santa yglesia de la Ciudad de Toledo. yo he sabido que en essa dicha santa yglesia ha vacado agora una ración, la qual diz que se ha de proveer a cantor, y porque Xpistoval de Spinosa, *cantor de mi capilla real*, levador desta, me ha mucho servido y provel, y es persona abile y sufficiente para servir la dicha ración, yo vos ruego y encargo le proveays della, que allende de ser persona en quien la dicha ración estará bien proveyda, me hareys en ella mucho plazer y servicio. De Madrid a III de junio de mil y quinientos y veyntiocho años.

Yo la Reyna.

Por mando de su Magt. yo Pedro Quintana.»¹

El emperador se traslada a Monzón, donde están reunidas las cortes de Valencia, Cataluña y Aragón, residiendo allí desde 19 de julio hasta agosto; pasa después a Valencia y Zaragoza, donde, en presencia de los cuatro brazos, jura la observancia de los fueros aragoneses y se dirige finalmente a Madrid y Toledo. Los ministriles que formaban su pequeña orquesta en el «tercio primero» de este año de 1528, eran:

«Antonio de Cáceres de la Sala.
Gregorio de Ortega.
Simeón de Truxillo.
Sabastián Gazón.
Torivio de Cáceres.
Antonio de Lucas, «asentó en fin del dicho tercio».
Gerónimo de Lucas.
Francisco de Lucas.
Juan de Garamendi, menestril de flauta.
A la mujer e hijos de Juan Fardela, menestril...»²

En el tercio segundo del mismo año aparecen los siguientes nombres, que cabe recordar:

1. Véase J. M. MARCH, *Niñez y juventud de Felipe II*, vol. II, lám. XXI, pág. 225, donde reproduce en facsímil esta carta. El nombre de Espinosa no figura en las

listas de cantores de la Catedral de Toledo conocidas hasta ahora.

2. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 39.

«Capilla:

Al arzobispo de Santiago don Juan Tavera, nuestro capellán mayor.
 Pedro de Pastrana.
 A Juan de Mora, *escribidor de libros*..... II mil DCLXVI

Menestriales:

Antonio de Cáceres de la Sala..... x mill
 (a razón de xxx mil al año)
 Gregorio de Ortega..... x mill
 Martín de Truxillo..... x mill
 Sabastián Gazón..... x mill
 Torivio de Cáceres..... x mill
 Antonio de Lucas..... x mill
 Gerónimo de Lucas..... x mill
 Francisco de Lucas..... x mill
 Juan de Garamendi, menestrel de flauta..... IIII mill
 A la mujer e hijos de Juan Fardela..... v mill al año
 Diego Stragón.
 Francisco de Negreda.
 Juan de la Parra.
 Juan de Negredo.»¹

En otra nómina del mismo año, tras la «mujer e hijos de Juan Sordela» (Fardela), se cita por primera vez a:

«Francisco de Soto, *músico*, a xxv mill de quitación y xxv mill de ayuda de costa» al año.
 «Gracián de la Sala», en lugar de P^o de Truxillo.
 «Sabastián de Mendieta.»
 «Juan de Torquemada.»²

Entre los «Ofiçios» aparecen todavía Núñez, Martín Sánchez, *tañedor*, y «A Gabriel de Texerena, *cantor*, diez mill mrs.»³

3. LA MÚSICA EN LA CORTE DE CARLOS V (1529-1534).

FRANCISCO DE SOTO, MÚSICO DE CÁMARA

El emperador permanece en Toledo y Zaragoza durante los primeros meses del año 1529 — desde enero a abril —; en abril visita de nuevo Montserrat; desde 1.º de mayo hasta fines de julio reside en Barcelona, y en 28 de este último mes se embarca para Italia. El 5 de noviembre hace su entrada solemne en Bolonia, acompañado también de sus capellanes y ministriles españoles. Aquí permanece algunos meses y en febrero de 1530 es coronado emperador por el Santo Padre. Después reside en Italia, Alemania y Flandes, sin que regrese a nuestro país hasta mayo de 1533. Durante tan larga ausencia, deja como gobernadora de España a la emperatriz Isabel, su esposa. Por no tener la corte una ciudad fija, la emperatriz pasa temporadas con sus hijos en Ocaña, Toledo, Aranjuez, Avila, Medina del Campo y Madrid.

Las noticias más importantes que hemos recogido en los libros de la cancillería real, con referencia al año 1529, son:

1. Simancas, Casa Real, leg. 17. Los cuatro últimos acaso serían «atabaleros»; véase pág. 64.

2. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 35.

3. Simancas, Casa Real, leg. 17.

«Capilla:

Tomás García, tañedor de Toledo, residió desde enero hasta fin de agosto.»

Los «menestriles» que aparecen percibiendo su nómina del tercio segundo de este año, son:

«Antonio de Cáceres.
Gregorio de Ortega.
Francisco Lucas.
Francisco de Truxillo.
Gracián de la Sala.
Pedro de Truxillo.
Sabastián de Mendieta.
Juan de Garamendi, menestril de flauta.»

«A Francisco de Soto, músico de cámara, XVI mil DCLXVI de su quitación del dicho tercio, a rrazón de cinquenta mill mrs. por año, demás de los XXV mill que tiene cada año para ayuda de costa que se libra en las otras nóminas.»

En 1528 aparece por primera vez el clavicordista Francisco de Soto, el compañero del «músico ciego y organista» Antonio de Cabezón, como «músico de cámara» y formando parte de los ministriles del emperador. Hasta ahora no sabemos la fecha exacta de su asiento entre los músicos de la corte; pero por el sueldo que percibe — setenta y cinco mil maravedís al año —, se desprende que su reputación como artista sería muy buena ya en el segundo tercio de 1529. Por lo que después veremos, se deduce que Carlos V le apreciaba en mucho, remunerándole con un sueldo que sólo podía compararse con el de Cabezón; en 1530 asciende su paga a la suma de unos doscientos ducados. Soto figuraba asimismo entre los músicos de la emperatriz como «músico de cámara e capilla», según se desprende del *Libro de la Veeduría* de su casa empezado en 1539 y del decreto de Carlos V al crear, en 4 de junio del mismo año, la capilla de las infantas y la del príncipe Don Felipe. Desconocemos la fecha en que Soto empezó a servir en la casa de Doña Isabel. Al extender su asiento entre los músicos de la casa de las infantas, el emperador le señaló «quarenta mill maravedís», por este servicio «demás e allende de otros dozientos ducados que tiene de asyento de mí el rey cada un año». Las composiciones de Soto que hoy ofrecemos transcritas del libro de Venegas, bastarían para glorificar su nombre.

Otras nóminas correspondientes al mismo año mencionan doce ministriles. En la sección de «Ofiçios» figura el mencionado Martín Sánchez, *tañedor* (de vihuela).¹

En las nóminas del tercio postrero del año 1529 se mencionan los capellanes y otros oficiales que acompañaron al emperador en su viaje a Italia; transcribimos solamente el principio de la nómina, que empieza por la

Capilla:

«Al arçobispo de Santiago, don Juan Tavera, capellán mayor de
sus Magestades..... XXVIII mil CCC XXXIII
a rrazón de setenta mill mrs. por año²
Al obispo Fray García de Loaysa, confesor de sus Magestades..... XVI mil DCLVI
a rrazón de cinquenta mill mrs. por año

1. Simancas, Casa Real, leg. 17.

2. Se trata de don Juan de Tavera, más tarde arzobispo y cardenal de Toledo, del Consejo de Estado de Carlos V, al cual sirvió nuestro Venegas de Henestrosa. Sobre el interés que puso siempre el cardenal

Tavera a favor de la música y de los libros de coro con el canto llano según la tradición toledana, véase F. RUBIO PIQUERAS, *Música y Músicos Toledanos* (Toledo, 1923), pág. 96 s. Tavera aparece como «capellán mayor» de la real capilla ya en 1525.

A don Felipe de Castilla, sacristán mayor..... X mil D
a rrazón de treynta y quatro mill mrs.

Los dichos capellanes que residen:

A Mateo Fernández, maestro de capilla de la emperatriz..... III mil CCC XXXIII¹

En la nómina de «ayuda de costa», se citan muchos de los que acompañaban al emperador a Italia; copiamos los siguientes nombres de algunos capellanes allí presentes como muestra:

«A Mateo Fernández, maestro de capilla de la emperatriz, otros tantos.	II mil DCCCXVI
A Diego Verdugo, que está en Ytalia con su Magestat, otros tantos..	II mil CCCXXXIII
Al Maestro don Antonio Ramírez de Villaescasa, dehán de la capilla	
de la serenissima rreyna doña Leonor, otros tantos.....	II mil CCCXXXIII
A don Antonio, Jurado, maestre de escuela de León que agora está con	
su Magestat en Ytalia, otros tantos del dicho tercio.....	II mill CCCXXXIII
A Felipe Meléndez de Zumiel, que está en Italia con su Magestat, otros	
tantos.....	II mil CCCXXXIII
A don Juan Vázquez de Acuña, que está en Ytalia con su Magestat,	
otros tantos.....	II mil CCCXXXIII
A Pero Bernalde de Vega, el limosnero, que está con su Magestat en	
Ytalia, otros tantos.....	II mil CCCXXXIII. ¹

La cuenta siguiente nos informa que unos quince «capellanes» y nueve «menestriles» de su real capilla de Castilla acompañaron al emperador en su viaje a Bolonia. Dice así:

«Quenta de los I mil c ducados que se enbiaron desde Madrid para la paga de los oficiales de su Magt por deziembre de DXXIX a Bolonia.

Capilla:

[Menciónanse aquí los nombres de aquellos quince capellanes, sin que entre ellos figurase ningún músico.]

«Menestriles»:

Gregorio de Ortega	XXXIII ds.
Francisco Lucas.....	XXXIII ds.
Antonio de Cáceres de la Sala.....	XXXIII ds.
Gracián de la Sala.....	XXXVI ds.
Pedro de Trugillo.....	XXXVI ds.
Sebastián de Mendieta.....	XXXVI ds.
Gerónimo Lucas.....	XXXVI ds.
Antonio Lucas.....	XXXVI ds.
Juan de Torquemada.....	XXXVI ds. ²

En otra hoja aparece la paga del tercio primero de 1530; los ministriles que residen con el emperador en Italia son los mismos; mas, tras la mención «A Gregorio de Ortega», declara una nota marginal : «Está en España».

Durante la ausencia del emperador, la misma emperatriz extendía los nombramientos del personal de su casa. Para nuestro caso es muy interesante el siguiente documento por el cual se nombraba, el 1.º de septiembre de 1529, a *Francisco Gómez, organista* de la emperatriz, en el sentido de *afinador de los instrumentos de tecla*. Dice así:

1. Simancas, Casa Real, leg. 17.

2. Casa Real, O. y B., leg. 38.

«Yo la Emperatriz e Reyna. Hago saver a vos, el mayordomo mayor, que de la despensa e raciones de mi casa, que mi merçed e voluntad es, de tomar e reçebir *por mi organista a Francisco Gómez, el qual ha de tener a cargo de tenplar, afinar e adiescar todos mis ynstrumentos de tecla*, e que aya e tenga de mí, en cada un año, de quitación, quinze myll mrs. Porque vos mando que lo pongades e asentedes así en los mis libros e nóminas que vosotros teneys, e le libredes los dichos mrs. este presente año, desde primero día del mes de março hasta en fin dél, lo que obiere de aver por rrata e dende en adelante en cada un año, todo el tiempo que me serviere segund e como e quando libaredes a los otros ofiçiales de mi casa los semejantes mrs. que de mi tienen. Hasentad el treslado deste mi alvalá en los dichos mis libros e sobre scripto e librado de vosotros y de vuestros ofiçiales este original volved al dicho Francisco Gómez para que él lo tenga por título del dicho ofiçio; por virtud del qual mando que le sean guardadas todas las honrras, graçias, mercedes, franquezas e livertades que por rrazón del dicho ofiçio deve aber e gozar y le deven ser guardadas de todo bien e complidamente en guisa, que le non mengue ende cosa alguna e no fagades ende al. Fechada en Madrid a primero día del mes de setiembre de mill quinientos e veynte e nuebe. Yo la Reyna. Yo Juan Vázquez de Molina, secretario de su Magestad, la fize escribir por su mandado.»¹

La importancia de este documento salta a la vista, por tratarse del nombramiento de un afinador «*el qual ha de tener a cargo de tenplar, afinar e adiescar todos mis ynstrumentos de tecla*». Esto indica que en casa de la emperatriz, además de los órganos, había *clavicordios, claviórganos, clavicémbalos* y toda clase de instrumentos de tecla; todo lo cual nos induce a creer que en 1529, además del mencionado organista Cabezón, figuraba ya en su corte el citado clavicordista Francisco de Soto.

El 24 de febrero de 1530 fué coronado el emperador en Bolonia, por manos del Papa Clemente VII. Permaneció allí hasta 21 de marzo, y en abril partió para Alemania. Permaneció cuatro semanas en Innsbruck, donde le esperaba su hermano Fernando, el regente de Austria; visitó después Augsburgo y pasó en Alemania el resto del año. Los ministriles españoles, que, como hemos visto, le habían acompañado a Bolonia para la fiesta de la coronación, le siguieron hasta Alemania. Es curioso que ni Antonio de Cabeçón, el organista de la emperatriz; ni Francisco de Soto, el clavicembalista que figura siempre al lado de los ministriles, acompañaran jamás a Carlos V en sus jornadas por el extranjero; tampoco le acompaña el italiano Garamendi, «menestril de flauta». El historiador de la cultura musical hispánica no puede ni debe pasar por alto la presencia de tales instrumentistas españoles en Italia, Austria y Alemania, como personas adscritas al séquito del emperador. El intercambio artístico que se establecería entre nuestros músicos con los flamencos, por una parte, y lo que ellos verían y oirían en aquellas tierras, debió de ejercer gran influencia sobre la producción, la ejecución y el repertorio musicales de nuestros compositores.

Las nóminas de la Casa real de Castilla, con el personal del emperador para el tercio primero de este año, dan el siguiente resultado:

«Capilla:

[Sólo es digno, para nuestro caso, de notarse:]

Mateo Fernández, maestro de capilla de la Emperatriz.»²

Esto muestra que Mateo Fernández, venido a España como simple «maestro de capilla de la emperatriz», fué pronto nombrado por el emperador «capellán» de su capilla imperial. Los «menestriles» son los siguientes:

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 45.

2. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 39, fol. 10.

«Menestriales:

Antonio de Cáceres de la Sala.	
Gregorio de Ortega.	
Francisco Lucas.	
Gracián de la Sala.	
Pedro de Truxillo.	
Antonio Lucas.	
Gerónimo Lucas.	
Juan de Torquemada.	
Sebastián de Mendieta.	
Juan de Garamendi, <i>menestril de flauta</i> .	
Francisco de Soto, <i>músico de cámara</i>	XIII mill CCC XXXIII. ¹

En la nómina de quitación para el tercio postrero del mismo año de 1530 se encuentran los nombres de los ministriles, los cuales continuaban casi todos residiendo con el emperador:

«Menestriales:

Antonio de Cáceres de la Sala, diez mill mrs. de su quitación	x mill
del dicho tercio postrero a rrazón de treynta mill mrs. por año.	
Gregorio de Ortega.....	x mill
Francisco Lucas.....	x mill
Gracián de la Sala.....	x mill
Pedro de Truxillo.....	x mill
Antonio Lucas.....	x mill
Gerónimo Lucas.....	x mill
Juan de Torquemada.....	x mill
Sebastián de Mendieta.....	x mill
Juan de Garamendi, <i>menestril de flauta</i>	III mill
A Francisco de Soto, músico de cámara, treze mill siete zientos e treynta e tres mrs. de su quitación del dicho tercio, a rrazón de quarenta mil mrs. por año, demás de los otros onze mill e seys cientos e sesenta seys mrs. que se le libran por las otras nóminas de ayuda de costa, a razón de otros treynta e cinco mill mrs. por año e por todos a razón de doszientos ducados por año.....	XIII mil CCC XXXIII. ²

Los «atabaleros», como de costumbre, son cuatro.

Una curiosa «Relación» de las diversas fiestas en que tomaron parte especial los «Trompetas» del emperador, durante su ausencia de España, revela que la emperatriz Isabel gustaba también de tal servicio en ausencia de su esposo, durante este año de 1530. Ello comprueba, además, que los trompetas españoles no acompañaron en esta ocasión al emperador.

«Relación de las fiestas que yo, Bernabé Gascón, tronpeta de su M.^t, he servido en este presente año de mill quinientos y treynta.

Son los siguientes:

Primeramente el día de año nuevo.....	XLII
El día de reyes.....	XLII
El día que salió la enperatriz a misa con el S. ^{or} infante.....	XLII
el día de Ntra. Señora de las candelas, Vísperas y misa.....	LXXXIII
martes ocho de março servimos las alegrías de la coronación de su M. ^t	XLII
Sábado diez y nueve de março, domingo siguiente, servimos en Torrelaguna el recibimiento de la Sta. Cruzada.....	LXXXIII

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 39, fol. 11.

2. Simancas, Casa Real, leg. 17.

la Pascua de Flores, todos tres días.....	CXXVI
a veynte y un días de mayo servimos el naçimiento del príncipe.....	XLII
la Pascua de Espíritu Santo, todos tres días e más el día de Corpus Xpisti...	CXXVI
mas el día de Sant Juan.....	XLII
mas el día de Sant Pedro y Sant Pablo.....	XLII
mas el día de Sant Santiago.....	XLII
mas el día de Ntra. Señora de Agosto, vísperas y otro día de proçesión.....	LXXXIII
Mas el día de Ntra. Señora de S(etiembre), vísperas y misa.....	LXXXIII
en Ocaña servimos la fiesta del naçimiento de su M ^t	XLII
mas el día de Ntra. Señora de la Concepción, vísperas y otro día de pro-	
çesión.....	LXXXIII
la Navidad servimos todos quatro días.....	CLXVIII.»

Tras la «relación» transcrita, sigue esta otra que señala «los días de camino» y el servicio extraordinario que hicieron los trompetas acompañando a la emperatriz y su séquito:

«Relación de los días de camino que serví yo Bernabé Gascón en este presente año. Son los siguientes:

Partió su M ^t . de Madrid con la Reyna de França, sábado a doze de março y	
fué al Consuegra (?).....	XXXI
lunes adelante fué a Talamanca.....	XXXI
martes siguiente fué a Torrelaguna.....	XXXI
martes a veynte y dos março partió de Torrelaguna y fué a Fuentidueña....	XXXI
miércoles siguiente fué a Alcalá.....	XXXI
lunes a veynte y ocho de março, partió de Alcalá y fué a Madrid.....	XXXI
miércoles a doce de octubre partió su M ^t . de Madrid y fué a Yllescas.....	XXXI
viernes adelante fué a Toledo.....	XXXI
lunes siguiente fué a Yepes.....	XXXI
miércoles siguiente vino a Ocaña.....	XXXI.» ¹

Durante el año 1530 y el siguiente se desplegó una gran actividad musical en Europa. A la sazón, es decir, cuando nuestros ministriles visitaban, con el emperador, Italia, empezaba allí una literatura musical práctica para coro e instrumentos, titulada «da sonare e cantare». Allí mismo se usaba ya en esta época el cuarteto para violas, y se encontraba en su apogeo la misa «parodiada», conocida también en España. En París editó Attaignant, aquel año, diversas obras para órgano y espineta o clavicordio (generalmente danzas y adaptaciones de chansons francesas y motetes polifónicos), que sin influir en absoluto sobre la escuela de órgano y clave español, le señalaron nuevos rumbos para la técnica instrumental. La relación que guardaba la reina Isabel con su cuñada la reina Eleonor de Francia, aquella clavicordista ilustre que, como hemos visto, pasó por España durante este año de 1530, es motivo bien fundado para creer que nuestros Cabezón y Francisco de Soto habrían tenido medios suficientes para conocer muy pronto aquella producción francesa de la música cortesana y de tecla.

A principios del 1531, el emperador seguía aún en Alemania; y pasó después a Flandes, en donde permanecería todo el año. Extractamos a continuación de la «Relación» siguiente aquellos nombres de personajes que por ahora más interesan para nuestro objeto:

1. Simancas, Casa Real, leg. 17.

«Relación de todos los oficiales del Enperador Nuestro Señor que su Mag.^t ha reçevido y están asentados al presente en los libros de la contaduría de la despensa e raciones de la casa de Sus Magestades fasta fin de dizienbre de DXXXI años.

Capilla:

[Figuran aquí muchísimos «capellanes» de todas condiciones, unos con residencia y otros que, con dispensa, no residen; muchos de estos últimos se dedicaban al estudio.]

Menestriles:

Antonio de Cáceres de la Sala, menestril, tiene de quitación.....	xxx mil mrs.
Antonio Lucas, en lugar de Jerónimo de la Plana.....	xxx mil
Francisco Lucas, en lugar de Pedro de Truxillo.....	xxx mil
Graçían de la Sala.....	xxx mil
Gregorio de Ortega.....	xxx mil
Gerónimo Lucas.....	xxx mil
Juanes de Torquemada, en lugar de Martín de Truxillo.....	xxx mil
Sabastián de Mendieta.....	xxx mil
Juan de Garamendi, menestril de flauta.....	xii mil
La mujer e hijos de Juan Sordela, menestril.....	v mil
Francisco de Soto, músico de cámara.....	xl mil.» ¹

En 1532 nace Orlandus Lassus en Mons (Henao), que será el último de los excel-sos maestros flamencos a quienes reverenciaría la Europa del siglo XVI. Lasso, juntamente con Palestrina y nuestro Tomás Luis de Victoria, forman la tríada augusta de los grandes compositores de aquella época. A fines de enero de este año dejó Carlos V su Flandes amada, y pasando por Colonia se dirigió a Ratisbona, en donde residió hasta octubre. De aquí se dirigió a Italia, y se detuvo en Bolonia. En diciembre del mismo año, vence al sultán Solimán, que había amenazado Viena, y residió largo tiempo en aquella ciudad, donde el Papa Clemente VII le estaba esperando para tratar de la celebración del anhelado Concilio y para hablar de los asuntos de Francia; tales negociaciones le detienen en Bolonia hasta febrero de 1533. La emperatriz Isabel, como gobernadora de España, convocó Cortes en Segovia, para examinar los numerosos problemas de Castilla.

Hemos dicho anteriormente que el emperador se interesaba por la música instrumental de los ministriles españoles adscritos a su Casa real de Castilla. Mucho se instruirían tales músicos instrumentistas al viajar con el emperador por Europa, en días de tan esplendorosa floración musical en Italia, Alemania y Flandes. En Simancas se conserva la «Relación de las pagas que se hicieron a los oficiales que con su Mag.^t sirven ... en Ratisbona», durante el susodicho año de 1532. Este documento cita numerosos capellanes que formaban parte de la capilla y diversos oficiales españoles, entre los cuales figuran todos los «menestriles» que acabamos de mencionar, menos Francisco de Soto. Ni los trompetas de Castilla ni otra clase de músicos o cantores españoles figuran en esa «Relación».²

En el mismo legajo 17 de la Casa real de Castilla sigue otra.

«Relación de las pagas que se hicieron a los oficiales que con su Mag.^t sirven en Bolonia.
[Como músicos aparecen asimismo solamente los ministriles:]
Antonio de Cáceres de la Sala.
Antonio Lucas.
Francisco Lucas.

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 35.

2. Simancas, Casa Real, leg. 17.

Gracián de la Sala.
Juan de Torquemada.
Pedro de Trugillo.
Sebastián de Mendieta.»¹

Según insinúa el apuntamiento del *Libro de la Veeduría*, que transcribimos después, estos ministriles continuaron en el extranjero con el emperador hasta el mes de abril del año siguiente, en que regresaron todos a España.

Hasta febrero de 1533 permaneció el emperador en Bolonia. Pasó después a Módena, Cremona, Pavía, Milán y Génova, donde embarcó para España, por Marsella, y desembarcó en Rosas. En mayo estaba ya en Barcelona, donde le aguardaba la emperatriz Isabel con sus hijos.

Se conserva manuscrita una relación del 1533 sobre

«El memorable Recebimiento y fiestas dignas de memoria que la insigne y muy noble y leal ciudad de Çaragoça hizo a la serenísima y muy poderosa señora la emperatriz y Reyna N. S.^a Doña Isabel, e a los serenísimos Príncipes Don Felipe e doña [Maria] sus hijos...» [Y otra impresa, titulada:] «Tratado nuevamente hecho en metro Castellano en loor y alabanza del Emperador y Emperatriz haciendo memoria de la forma y manera como fué entrado en Barcelona...»

En esta última hay la siguiente estrofa:

«Toquen trompas y atabales,
sacabuches, chirimías,
grandes fiestas y armonías
.....
unos en juegos y danças
otros en triumphos reales.»²

Asimismo, existe una carta manuscrita, sin firma ni fecha, dando cuenta de las fiestas que se celebraron en Toledo durante siete días desde el 6 de mayo de este año. Con motivo del desembarco del emperador Carlos V en Barcelona. Entre otras fiestas,

«...se hizo una procesión general, la más sumptuosa y bien acompañada y rregida que nunca se vido... todos con candelas ençendidas, que toda la çibdad yba tan rregozijada de música de ministriles altos y baxos, de chirimías e sacabuches e dulçaynas y trompetas y atabales y otros minystriles que nunca tal se bió...»

«E el domingo luego siguiente corrieron toros ... y jugaron cañas los caballeros de la çibdad muy rricamente atabiados de chapería de oro y otras nuebas inbençiones con todos los ministriles de la sancta yglesia e çibdad e señores della que es gran número...»³

Después va el emperador a Monzón, donde celebró Cortes, que duraron desde 19 de junio hasta 29 de diciembre. El emperador pronunció el discurso de apertura en 19 de junio, y las aplazó en seguida hasta el 19 del mes siguiente, partiendo inmediatamente para la ciudad condal, donde estaba enferma su esposa. Regresado a Monzón a mediados de julio; allí le otorgaron un servicio de doscientos mil escudos los representantes de Aragón, Valencia y Cataluña.

Por cumplir entonces Don Felipe los seis años de edad le señalan maestros educadores y una pequeña corte; don Juan de Zúñiga es el encargado general de su casa.

1. Simancaś, Casa Real, leg. 18.

2. Véase J. ALENDA, *Relaciones de Solemnidades*

y *Fiestas públicas* ya mencionado, páginas 28 ss.

3. Véase J. ALENDA, *ibidem*, págs. 31 s.

Al príncipe le enseñarán muy pronto, entre otras cosas, la danza, el cavalcar a caballo e ir a la caza. Extractamos de la siguiente «Relación» los nombres de aquellos personajes que más interesan para nuestro estudio:

«Relación de todos los oficiales del Emperador Rey nuestro Señor que su Mag^t, ha recebido y estan asentados al presente en los libros de contaduria.

Capilla:

[Figura aquí una multitud de «capellanes», y entre ellos los siguientes:]

Pedro de Pastrana.

Tomás García, *tañedor de órganos* [de Toledo].

Çavastián de Çorita, cantor [de la emperatriz].

Maestro Fernández, maestro de la capilla de la Enperatriz N. s.

Menestriles:

Antonio de Cáçeres de la Sala.

Antonio Lucas.

Francisco Lucas.

Gracián de la Sala.

Gregorio de Ortega.

Juan de Torquemada.

Pedro de Truxillo.

Savastián de Mendieta.

Juan de Garamendi, *menestril de flauta*.

Francisco de Soto, *músico de cámara*.¹

En el *Libro de la Veeduría* del mismo año de 1533, enco tramos la

«Ynformación de otros oficiales de la reyna n.^a s.^a que residiendo en esta corte suelen ser librados.²

Capilla:

[Figuran numerosísimos «capellanes», entre ellos los siguientes:]

Al maestro Sículo Marineo...

Mateo Fernández, maestro de la dicha capilla.

Pedro de Pastrana, en Roma.³

Tomás García, *tañedor de órganos* en Toledo.⁴

Moços de capilla:

A Pedro de Ayala, moço de capilla..... I mill DCCC

A Felipe de Valeana, otros tantos..... I mill DCCC

A Joan de Quono, otros tantos..... I mill DCCC

A Alonso de Alderete, otros tantos..... I mill DCCC

A Diego de Guevara, otros tantos..... I mill DCCC

Trompetas:

Alonso Fernández..... VIII mil CCCXXXIII

Alonso de la Vila..... VIII mil CCCXXXIII

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 35.

2. Simancas, Casa Real, leg. 18.

3. Es muy interesante la presencia en Roma del capellán Pedro de Pastrana, futuro maestro de capilla de Felipe II. Por hoy no podemos decir si fué a Roma por una misión especial del emperador, o bien si su viaje y estancia en la ciudad eterna obedeció al deseo personal de perfeccionarse en el estudio de la música.

4. Hay que tener en cuenta la presencia de este organista en la capilla de Carlos V. Forma parte de su capilla, no precisamente como *tañedor de los órganos*, sino más bien como uno de tantos «capellanes». TOMÁS GARCÍA no figura en las listas de los músicos de la catedral de Toledo publicadas por el citado F. RUBIO PIQUERAS, *Música y Músicos Toledanos*; la investigación de aquel archivo sería interesante para nuestro estudio.

Bartolomé de Chaves.....	VIII mil CCCXXXIII
Bernabé Gascón	VIII mil CCCXXXIII
Diego de Villasus.....	VIII mil CCCXXXIII
Fernando de Vallejo.....	VIII mil CCCXXXIII
Juan Fernández de Peñuela.....	VIII mil CCCXXXIII
Gaspar de Sotto.....	VIII mil CCCXXXIII
Juan de Quirós.....	VIII mil CCCXXXIII

Atabaleros:

[Como de costumbre, son cuatro.]

Menestriales:

Antonio de Cáceres de la Sala, vino con el Emperador de Ytalia a xxii de abril... [sirve después en la corte desde mayo hasta fines de diciembre].

Antonio Lucas, vino con el Emperador de Ytalia el xxii de abril que sirvió el cumplimiento del dicho mes [sirve después, ídem, ídem.].

Francisco Lucas, vino con el Emperador de Ytalia... [igual que los anteriores].

Gracián de la Sala, vino con el Emperador de Ytalia...

Gregorio de Ortega «junio sirvió desde xii del dicho mes»

Juan de Torquemada, vino con el Emperador de Ytalia...

Pedro de Trugillo, vino con el Emperador de Ytalia...

Sebastián de Mendieta, vino con el Emperador de Ytalia...

Juan de Garamendi, menestril de flauta, enero sirvió [hasta] diciembre.

Francisco de Sotto, músico de cámara, enero sirvió... [hasta] junio sirvió hasta xv de dicho mes que se partió fuera [en blanco]; noviembre sirvió, desde quatro del dicho mes, diciembre sirvió.

Oficios:

Martín Sánchez, tañedor de vihuela...

Reinando el emperador, hacia el 1534, las universidades de Salamanca y Valladolid disfrutaban de privilegios especiales para sus graduados; la de Salamanca continuaba siendo el centro de donde salían nuestros músicos y teóricos de renombre. Al lado de la de Salamanca, figuraba, desde los tiempos del cardenal Cisneros, la de Alcalá de Henares, más tarde tan estimada por Felipe II y que tanto influyó, por otra parte, sobre la música española. Esta ciudad es célebre también por su imprenta, de la cual salieron varios libros de música instrumental española. La universidad de Bolonia había sido visitadísima, en el siglo xiv, por los estudiantes españoles, quienes volvían a España con manuscritos musicales de moda para el templo; y continuaba siéndolo durante el siglo xvi, por lo cual las Cortes de Madrid de 1534 otorgaban a los colegiales graduados allí, los mismos privilegios que si lo hubieran sido en las universidades de Valladolid o Salamanca. La cultura eclesiástica española alcanzó su apogeo en esta época, y por eso la música, profundamente religiosa entre nosotros, elevaba el buen tono a medida que avanzaba el siglo. La constitución de la capilla española del emperador, formada por numerosísimos «capellanes» de todas clases y categorías, demuestra que la acumulación de prebendas eclesiásticas era cosa corriente en nuestra patria.

Fué en este año de 1534 cuando el rey Enrique VIII, tras su separación de Roma y su divorcio de Catalina de Aragón, fundó la iglesia anglicana. La supresión de los monasterios y la revolución contra los templos romanos hicieron desaparecer tesoros sin número, con grave perjuicio para la práctica de la música religiosa en Inglaterra. Enrique VIII había sido en otro tiempo amigo de Carlos V; mas ahora busca alianza con sus enemigos; por esta causa no quiso él volver a visitar Inglaterra. Tampoco

abandonó España durante dicho año; al principio permaneció en Zaragoza; fué después a Toledo, Segovia y Salamanca; desde 28 de junio se halla en Valladolid; desde agosto hasta 4 de octubre, en Palencia, y en los comienzos de octubre se trasladó a Madrid.

La información siguiente menciona el nombre de los músicos que continúan sirviendo al emperador en España:

«Ynformación del servicio de todos los oficiales de sus Magestades que tienen asiento en sus libros que residen en esta corte:

Capilla:

Tomás García, *tañedor de órganos* [en Toledo].

Sabastián Çorita, *cantor* [de la emperatriz].

Pedro de Pastrana.

Mateo Fernández, maestro de la capilla de la Enperatriz n.^a s.^a

Menestriles:

Antonio de Cáceres de la Sala.

Antonio Lucas.

Francisco Lucas.

Gracián de la Sala.

Gregorio de Ortega.

Pedro de Trugillo.

Sebastián de Mendieta.

Joan de Garamendi, *menestril de flauta*.

Francisco de Sotto, *músico de cámara*.¹

Otra relación del mismo año contiene asimismo siete ministriles; mas en vez de Pedro de Trugillo, mencionase allí a Juan de Torquemada.²

4. LA MÚSICA AL SERVICIO DE LA NOBLEZA EN LA ESPAÑA DE CARLOS V

El caso de la práctica musical entre la nobleza española de la época del emperador no ha sido aún estudiado; es ésta una cuestión que interesa especialmente para quien quiera conocer a fondo la evolución de la música profana e instrumental en nuestra patria. Sería pretensión infantil el querer abordar de pleno esta cuestión; faltan aún los materiales necesarios para ello. Sin embargo, a fin de completar un poco nuestro estudio sobre la cultura y la práctica musical en la época del emperador, nos complacemos en apuntar tan sólo los siguientes datos, preciosos de todo punto, para nuestro objeto.

El teórico italiano Domingo Pedro Cerone (1566-† después de 1613), que vino a España en 1592 como cantor de la capilla de Felipe II, y siguió en la de Felipe III hasta 1608, que pasó a la de Nápoles, escribió en castellano su obra *El Melopeo y Maestro* (Nápoles, 1613). Cerone supone que en su tiempo la nobleza española no se interesaba por la música en lo más mínimo. No necesitamos aclarar que el autor tiene siempre un empeño especial en rebajar el mérito de la escuela musical hispánica. Es, sin embargo, curioso lo que apunta en el cap. LIII del *Libro I* «La causa porque ay más profesores de música en Italia que en España», donde afirma, entre otras razones, que la causa está en la desgana que la nobleza española siente por la música. En Italia, escribe, hay muchos nobles que la protegen; y escribe:

1. Simancas, Casa Real, O, y B., leg. 35.

2. Simancas, Contaduría Mayor, 1.^a época, leg. 578.

«Al revés, vemos que en España muy pocos son los Cavalleros que gustan saber música, antes muchos la aborrecen, y desechan y destierran de sus casas, como cosa vil, vituperosa y dañosa, y parece ser inventada sólo para los Ecclesiásticos y Religiosos Aunque entiendo que de aquí adelante avrá más número de músicos que a havido, y que avrá también Señores de importancia de casas Ilustres los quales afficionarse an a la música. Esto digo, porque el Rey Don Phelippe III quando Príncipe mostróse muy afficionado a ella y a los profesores della : y es costumbre muy entrodúzida en el mundo, que tales procuran ser los vasallos, quales son sus Reyes y Príncipes.»

Cerone se fija después en el caso de las Academias que tanto abundaban en su tiempo en Italia:

«...deputadas sólo para juntarse ay los Cantores, Tañedores y Músicos a hazer dos o tres horas de exercicio.»

Y añade:

«De todas estas ocasiones y comodidades España es harto falta : lo qual vemos por exemplo en esta Corte, pues entre tantos Cavalleros, Condes, Marqueses, Duques y Príncipes que moran en ella, no ay ninguno (que yo sepa) se deleyte de Música, ni quien dé comodidad para hazer estas Academias. Y si tengo a dezir verdad, digo que no hallo más que uno, que guste tener en su casa semejante exercicio; y este Señor es Don Juan de Borja, Mayordomo mayor de la S. C. M. de la Emperatriz Doña María de Austria (que está en cielo), hermana del Rey D. Phelippe II. Y por ser este cavallero solo, podemos concluir que no ay ninguno.»

El teórico italiano, no podemos negarlo, tenía razón hasta cierto punto. Por una parte, el autor escribía esto a fines del siglo XVI, precisamente cuando Italia ejercía el predominio en la música europea y los nobles de aquel país se emulaban y competían unos con otros en el mecenaje artístico. Que la nobleza española, incluso en la primera mitad del siglo XVI, no se interesó por la música como lo hicieran los nobles de Flandes, Francia, Alemania o Italia, es acaso una prueba fehaciente el hecho negativo de nuestra imprenta musical de aquel tiempo. Carlos V no se interesó nunca por ella; el mismo Felipe II, al cual varios compositores nacionales y extranjeros dedicaron colecciones de sus obras, que sepamos, únicamente se preocupó de que las imprentas españolas contaran con tipos adecuados para imprimir los libros de canto llano. De entre los grandes señores y mecenas de la España imperial, tampoco conocemos uno que protegiera en este sentido a nuestros editores, para moverles a crear la imprenta musical que tanto hubiera influido para con nuestro arte. Los compositores y artistas españoles del siglo XVI no contaron, pues, con una imprenta nacional generosa; y es muy posible que la carencia de editores fuera una consecuencia de la misma falta de protectores munificentes.

Contrastan, sin embargo, las afirmaciones de Cerone, con la conocida descripción que Vicente Espinel, el poeta músico español (1550-1624), hace en su *Vida del Escudero Marcos de Obregón* (Relación 3, Descanso 5), de la casa de don Antonio de Londoña, en Milán, comparándola con la del español Bernardo Clavijo del Castillo, a este respecto.¹

Para demostrar, sin embargo, que en la época de Carlos V la música tuvo mucha estima, incluso entre la nobleza española, nos limitaremos a mencionar algunos casos.

1. «Tañíanse — dice, hablando de la casa de D. Antonio Londoña, en la cual había siempre junta de excelentísimos músicos — vihuelas de arco con grande destreza, tecla, arpa, vihuela de mano, por excelentí-

simos hombres en todos los instrumentos. Movíanse cuestiones acerca del uso de esta ciencia, pero no se ponía en el extremo que estos días se ha puesto en casa del maestro Clavijo, donde ha habido junta de

En la página 21 hablamos de don Rodrigo de Mendoza, marqués de Cenete, fallecido en 1523, y de que en el inventario de los bienes conservados en su casa de Valencia a raíz de su muerte, aparecen «dos arpas grans» y un «claviórgano». Su hija Doña Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete, fué siempre celebrada en España por su educación artística refinada y por haber sido educada desde su infancia en el ambiente musical que se respiraba en la casa de su padre.

Doña Mencía casó en primeras nupcias con el susodicho conde de Nassau — el fiel amigo de Carlos V que murió en 1538 —, casando después con el Duque de Calabria († 1550). A fin de dar una idea de cómo se cultivaba en España la música sagrada en tiempo del emperador, es necesario observar que, además de las catedrales y monasterios, había diversas casas señoriales que sostenían su capilla musical. Éste es el caso del mencionado duque de Calabria, del duque de Borja San Francisco (Marqués de Lombay), siendo virrey de Cataluña el Duque de Alba, y otros que están aún por estudiar. El caso de Cristóbal de Morales, que en 1552 dejó la plaza de maestro de capilla de la catedral toledana para servir en la capilla del Duque de Arcos, en Marchena, es digno de especial mención. Esta capilla sería en su tiempo muy importante por lo que sobre ella relata fray Juan Bermudo, quien afirma que él mismo formó un tiempo parte de ella, cuando al recomendar la música de diversos maestros hispánicos para ponerla en el monocordio, escribe: «... de Cristóbal de Morales, maestro de la capilla de mi señor el de Arcos».¹ Bermudo, en el libro V, cap. XXXII habla de una misa de Réquiem que el «excelente músico Christóbal de Morales hizo para el señor Conde de Urueña», personaje también desconocido hasta ahora en los anales de la música española. ¡Quién sabe las cosas que irán saliendo a medida que se investigue sobre este capítulo!

Es digna de especial mención la corte de artistas cobijada en el palacio ducal de los Calabria en Valencia. Su capilla se componía, en 1550, al morir el duque, de un obispo, un maestro en sacra teología, un predicador y varios otros sacerdotes; de entre sus cantores se contaban los siguientes:

«Juan Cepa, Maestro de Capilla.
Mossén Francés Torrent, capellán y tenor.
Mossén Bartolomé Ortega, capellán y contrabajo.
Mossén Pedro Lezina, capellán y contrabajo.
Mossén Jaime Benet Terrer, capellán y tenor.
Mossén Jaime Martín, capellán y tenor.
Mossén Patricio Hernández, capellán y contralto.
Hernando Alonso de Rivadeneyra, contrabajo.
Pablo Oller, contrabajo.
Bachiller Mossén Jerónimo Ferrer, capellán y *tañedor*.
Nicolás Velasco, tenor.
Miguel Salas, contralto.
Mosén Juan Gil, contralto.

lo más granado y purificado deste divino, aunque mal premiado ejercicio. Juntábanse en el jardín de su casa el licenciado Gaspar de Torres, que en la verdad de herir la cuerda con aire y ciencia, acompañando la vihuela con gallardísimos pasajes de voz y garganta, llegó al extremo que se puede llegar; y otros muchos sujetos muy dignos de hacer mención de ellos. Pero llegado a oír al mismo maestro Clavijo en la tecla, a su hija D.^a Bernardina en la arpa, a Lucas de Matos en la vihuela de siete órdenes, imitándose los unos a

los otros con gravísimos y no usados movimientos, es lo mejor que yo he oído en mi vida; pero la niña que ahora es monja en Santo Domingo el Real, es monstruo de naturaleza en la tecla y arpa.» (Véase RIVADENEYRA, *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. XVIII (Madrid, 1864), pág. 451.

1. Suponemos que se trata de don Luis Ponce de León, segundo duque de Arcos, nacido en Sevilla el año 1518, y muerto en Madrid el 1573, al cual Herrera dedicó una de sus canciones.

Mosén Miguel Castany, tenor.
 Mosén Nofre Martínez, contrabaxo.
 Gaspar de Seró, tenor.
 Mosén Martín Ruiz, tiple.
 Alonso Villorado, tiple.
 Lucas de Mora, tiple.
 Hernando Adrián, tiple.
 Miguel Pérez, contrabajo.
 Cristóbal Vázquez, organista.
 Pompeo, apuntador de libros.
 Francisco Ortega, mozo de capilla.
 Baltasar Catillo, mozo de capilla.»

Aquí nos encontramos, pues, en presencia de una capilla compuesta a lo menos de veinte músicos : cuatro tiples, tres contraltos, seis tenores, cinco contrabajos, un tañedor y un organista. De entre los otros miembros de la capilla, es posible que hubiera otros que fueran también músicos; pero los referidos son los únicos que en las listas se especifican como cantores y músicos.¹

En 1535 se publicó en España el primer libro de música de vihuela, *El Maestro*, de Luys Milán. Fué editado en Valencia, con dedicatoria al rey Juan III de Portugal. Ésta es la primera obra de música instrumental, impresa en España, que nos ha llegado, y lleva música de *cifra*. *El Maestro* contiene *fantasías, tientos y pavanas* originales del autor, una serie de *villancicos* en castellano y portugués, una colección de *romances* y una serie de *sonetos ytalianos*; esta última serie de obras está escrita para canto a una voz, con acompañamiento de vihuela, ofreciendo, por consiguiente, un repertorio de música instrumental y profana que nos da una idea de la música de cámara en las cortes de Carlos V y de la emperatriz Isabel. Milán no incluyó en su libro glosas ni transcripciones de obras polifónicas. Debemos recordar que el primer libro de tablatura de laúd impreso en Europa fué el de Francesco Spinaccino, salido de la imprenta de Petrucci, en Italia, en 1507, y que la música de laúd ya tuvo en aquel tiempo gran cultivo en Alemania y España, si bien entre nosotros, desde los tiempos de los Reyes Católicos se concedía más importancia a la música de vihuela. Milán, caballero noble de Valencia, perteneció durante algún tiempo a la corte de aquel duque de Calabria llamado don Hernando de Aragón, que era hijo de don Fadrique, el último rey de Nápoles a quien había destronado en 1501 Fernando V. Dicho monarca, en su testamento ordenaba se le pusiera en libertad, cosa que verificó Carlos V en 1518. Por razones políticas, abandonó Milán esta casa; llegado a Portugal, fué distinguido por Juan III, quien, además de otorgarle una pensión, le nombró gentilhombre de su palacio.

El conocido Luys de Narváez, en 1538 vihuelista del Comendador mayor de León, don Francisco de los Covos, más tarde maestro de los niños cantores en la capilla del príncipe Don Felipe, publicó, el citado año, en Valladolid, su obra *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*. De los Covos formaba parte del «Consejo del estado de su Magestad Cesárea», y era el amigo confidencial de Carlos V. Era aquel tiempo cuando la nobleza española, siguiendo las aficiones artísticas del emperador y de la emperatriz, se habían convertido en mecenas de la música nacional y conocían perfectamente la técnica de algún instrumento.

1. Cf. M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DEL SALTILLO, *Doña Mencía de Mendoza, Marquesa del Cenete* (1508-1554), *Discurso R. A. de la Historia*, 1942, pág. 47 s. Sobre *Doña Mencía*, véase J. MARCH, l. c., vols. I y II.

En su dedicatoria a don Francisco de los Covos, escribe Narváez:

«Yo me he movido con buen zelo e intención hazer un libro como éste nuevo y provechoso, que hasta estos tiempos en España no se a dado principio a una invención y arte tan delicada como ésta...»

Nuestro vihuelista supone que su señor entendía muy bien de la música, por cuanto dice:

«Vuestra Señoría lo vea, a la qual suplico que con la discreción y saber que en todas las obras se gobierna con amor y voluntad mire y corrija ésta, que siendo de tan cierto servidor suyo, con derecho título se podrá dezir suya.»

Entre las «Canciones Francesas» que Narváez introduce en su libro, figura «La canción del Emperador : *Mille regres*» (*sic*), de Josquin, tan celebrada en Europa durante el reinado de Carlos V; otras dos de Gombert, el maestro de capilla del emperador, y una de Richafort. Con los romances castellanos antiguos, la riqueza de diferencias sobre temas de melodías litúrgicas y populares de Castilla y las «fantasías» originales que el autor introduce en su obra, nos ofrece Narváez una muestra preciosa del ambiente musical racialmente hispánico que imperaba en la corte castellana de Carlos V y de su mujer Doña Isabel, secundados en este punto por las casas nobles del reino.

Don Luis Zapata, nacido acaso en 1532, en su mocedad paje de la emperatriz Doña Isabel, en su *Miscelánea* habla del mencionado vihuelista, al escribir:

«De una habilidad de un músico. Fué en Valladolid, en mi mocedad, un músico de bihuela, llamado Narváez, de tan extraña habilidad en la música, que sobre cuatro voces de canto de órgano de un libro, echaba en la bihuela de repente otras cuatro, cosa — a los que no entendían la música — milagrosa, y a los que la entendían, milagrosísima.»¹

En la colección *Motetti del Fiore Libr. IV* (Lugduni, 1539) y en *Quintus Liber Mottetorum...* (Lugduni, 1542) se conservan dos motetes de Luis Narváez, uno a 4 y otro a 5 voces.²

La familia de don Diego Hurtado de Mendoza y don Íñigo López, Duques del Infantado, fueron otra de las casas señoriales castellanas que prestaron una especial atención a la música, teniendo músicos asalariados y celebrando sesiones de gusto refinado en su palacio. Alonso de Mudarra, *Tres libros de Música en Cifras para vihuela...* Dirigidos al muy magnífico señor don Luys Çapata (Sevilla, 1546), es buen testimonio de ello cuando en la carta dedicatoria así escribe:

«Y por tener alguna confiança de los que me conocen y saben los días que ha que trabajo en el estudio de la vihuela de los cuales por esto y por saber que me e criado en casa de los *Illustrísimos señores Duques del Infantado*, mis señores don Diego Hurtado de Mendoza, que Dios tiene en su gloria, y don Íñigo López que oy vive y Dios nuestro Señor guarde, a donde de toda música avía excelentes hombres, pensarán que en estos mis libros ay algunas migajas de tanto bueno como he visto en aquella casa y en otras partes de España y en Italia.»

Mudarra, que fué más tarde canónigo de Sevilla († 1570), glosa obras del francés Fevin y principalmente de los neerlandeses Josquin, Gombert y Willaert, y ofrece una serie de romances populares, canciones, sonetos, villancicos, con letras de Boscán, Garcilaso y Petrarca.

1. Cf. *Mem. hist. español*, XI (Madrid, 1859), pág. 95.

2. Cf. MITJANA, I. c., pág. 2019.

Uno de los vihuelistas más preclaros de la escuela española de la época de Carlos V fué Enríquez de Valderrábano, natural de Peñaranda de Duero, según unos; de Peñacerrada (León), según otros. Se ha conservado su *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547), que el autor dedicó a don Francisco de Zúñiga, Conde de Miranda, otro mecenas de la música en aquel tiempo. En la aprobación del príncipe Don Felipe se dice que en esta obra «vos aveys occupado más de doze años», lo cual indica que Valderrábano la estaba ya preparando en 1535, cuando el mencionado Luis Milán editaba la suya. Además de la serie rica de fantasías del autor, figuran en ella romances viejos muy lindos y glosas de composiciones de los neerlandeses Josquin, Willaert, Gombert, Archadelt, del francés Baldovin, de los italianos Jachet de Mantua y Francesco Milano y de los españoles Morales, Sepúlveda, Juan Vázquez y Diego Ortiz. Parece perdido su *Tratado de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela, canto llano, de órgano y contrapunto* (Alcalá de Henares, 1557).

5. LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN LA CORTE CASTELLANA DE CARLOS V (1535-1539) CABEZÓN, MÚSICO DEL EMPERADOR DESDE 1538

El emperador continúa en España durante los primeros meses del año 1535. Hasta 2 de marzo permanece en Madrid; va después a Zaragoza; el 31 de marzo se halla en Montserrat, y el 3 de abril, en Barcelona, desde donde saldrá el 10 de junio para la campaña de Túnez, acompañándole siempre los cantores de su capilla flamenca. En 1535 había nacido su hija menor, la infanta Doña Juana (1535-1575), que casó en 1552 con el príncipe João Manuel de Portugal († 1554), otra de las princesas europeas amantes del arte musical y que asimismo tuvo la suerte de ser educada por el clavicembalista Francisco de Soto, al mismo tiempo que Antonio de Cabezón tocaba el órgano y Mateo Flecha dirigía la música de su capilla en el castillo de Arévalo. Las nóminas de la Casa real de Castilla señalan a «Don Pedro de Sarmiento, arzobispo de Santiago, capellán mayor de su Mag^t.», y declaran que el conjunto de ministriles estaba compuesta por los siguientes músicos:

«Antonio de Cáceres de la Sala.
Antonio Lucas.
Francisco Lucas.
Gracián de la Sala.
Pedro de Trugillo.
Sebastián de Mendieta.
Miguel Calvo.
Pedro Calvo.
Joan de Garamendi, menestrel de flauta.
Francisco de Sotto, músico de cámara.»¹

Carlos V permanece en Italia casi todo el año 1536. Primeramente se halla en Nápoles; en abril visita la ciudad eterna; sigue por Siena, Florencia, Lucca; se embarca en Génova con rumbo a España el 19 de noviembre. El 7 de diciembre está ya en Barcelona, y en seguida se dirige a Tordesillas y Valladolid. En las nóminas de quitaciones para los oficiales de sus majestades del tercio segundo de este año, aparecen los nombres:

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 36, fol. 6.

«Capilla:

Los dichos capellanes que residiendo se libran

Joan de Resa, *cantor* [de la emperatriz].

Sabastián de Çorita, *cantor* [de la emperatriz].»

Los ministriles son los mismos del año precedente.¹

Sabido es que Nápoles quedó unido al reino de Sicilia en 1503, por Fernando el Católico, y que hasta 1707 formó parte de la corona de España. La relación que tuvo siempre nuestro país con aquel centro artístico resulta muy beneficiosa para la música española. El reinado de Alfonso V de Aragón el Magnánimo (1442-1458) fué especialmente generoso en este aspecto. En tiempo del emperador, y siendo virrey de Nápoles don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca (1532-1553), se funda allí, en 1537, el primer Conservatorio musical bajo el nombre de Santa María de Loreto. Mientras la canción polifónica profana de la época de los Reyes Católicos había tenido sus fundamentos en la corte del Magnánimo, nuestra música escénica, villancicos y cantatas de los siglos XVII-XVIII se relacionan directamente con Nápoles. Si más tarde la música de los Scarlatti se difundió pronto en España, y Domenico Scarlatti fué maestro de Doña María Bárbara de Braganza, primero en Lisboa y después en Madrid, ello sería debido a la relación política de Sicilia-Nápoles con nuestra península. Por otra parte, si Italia conoció pronto la música para tecla de nuestros Cabezón y Soto, servidores de Carlos V y en la corte de su mujer, y si Diego Ortiz, maestro de capilla del duque de Alba, en su capilla, como virrey de Nápoles, en 1553 dió al mundo su célebre «*Tratado de glosas ... en la música de violones*» con variaciones para la vihuela de arco, esto se debe también a la relación mantenida entre nuestro país y aquellos reinos.

No sólo nuestros archivos musicales, sino las obras españolas para tecla conservadas de la época del emperador, demuestran que los madrigales de Philippe Verdelot, las chansons francesas polifónicas de Janequin, Crecquillon, Clemens non Papa, etc., etc., y la música religiosa de Josquin des Prés eran a la sazón cultivados y muy conocidos en España, gracias en parte a los mismos músicos flamencos que acompañaban al emperador por nuestro país. Éste continuó residiendo aquí durante todo el año 1537; hasta el 23 de julio permaneció en Valladolid; desde el 11 de agosto hasta el 19 de noviembre, en las cortes de Monzón; a fines de noviembre, en Valladolid, y el 31 de diciembre de nuevo en Barcelona. De las nóminas de quitación y de las listas de los oficiales de su corte, mencionaremos los nombres siguientes:

«Relación y sumario de todos los ofiçiales del Enperador n. s.

Capilla:

Juan de Resa, cantor de la enperatriz.

Lope de Armesto, cantor de la enperatriz.

Mateo Fernández, maestro de la capilla de la enperatriz.

Pedro de Pastrana.

Menestriles:

Antonio Cáçeres de la Sala.....	x mill
Antonio Lucas.....	x mill
Francisco Lucas.....	x mill
Gracián de la Sala.....	x mill

1. Simancas, Casa Real, leg. 18.

Pedro de Trugillo.....	x mill
Sabastián de Mendieta.....	x mill
Pero Calvo.....	x mill
Santiago Calvo.....	x mill
Juan de Garamendi, menestril de Flauta.....	III mill
Francisco de Sotto, músyco de cámara.....	XIII mill CCC XXXIII. ¹

En la nómina de quitaciones del tercio primero del mismo año de 1537 de «Casa del Emperador», firmada por «La Reyna», al apuntar los «capellanes» de la capilla se dice:

«A Sabastián de Çorita, cantor, que es capellán de su Magestad.....	II mill DCLXVI
A Mateo Fernández, maestro de mi capilla y capellán de su Magestad...	II mill DCLXVI
A Joan de Ressa, cantor e capellán.....	II mill DCLXVI. ²

Durante los primeros meses de este año, el emperador alterna sus estancias entre Barcelona y una salida a Perpiñán. A fines del mes de abril embarca para Italia. En este mismo año Paulo III convocó a Carlos V y a Francisco I de Francia en Niza con el propósito de obligarles a negociar un tratado de paz, y una vez reconciliados ambos soberanos, se ejecutó un gran motete o cantata conmemorativa. No se encomendó dicha composición a ningún maestro flamenco, francés ni italiano, sino al sevillano Cristóbal de Morales, *ammissus in cantorem* en la capilla pontificia de Roma en 1.º de septiembre de 1535.³ Al regresar de Italia, Carlos V desembarca en Barcelona a fines de julio; visita Montserrat y se dirige después a Valladolid. El resto del año alterna sus estancias entre esta ciudad, Madrid y Toledo.

La lista de los músicos instrumentistas, tal como aparece en las nóminas del tercio primero de este año de 1538, es como sigue:

Menestriles:

Antonio de Cáceres de la Sala.
 Antonio Lucas.
 Francisco Lucas.
 Gracián de la Sala.
 Pedro de Trugillo.
 Sabastián de Mendieta.
 Miguel Calvo.
 Pero Calvo.
 Joan de Garamendi, menestril de flauta.
 Francisco de Soto, músico de cámara.

«A Antonio de Cabeçón, el ciego, músyco y organista, sys mill e quinientos mrs. de su quitación que ovo de aver desde doze de hebrero deste año que asentó, fasta fin de abril dél, a razón de treynta mill mrs. que tiene de merced de su Mag.^t en cada un año por virtud de su asyento.»⁴

Aquí encontramos por vez primera el nombre de Antonio de Cabeçón formando parte de los ministriles del emperador. Cuando afirma este documento que fué inscrito Cabeçón en la Casa real el 12 de febrero de este año de 1538, se refiere al hecho de

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 35. La relación del 1536 ofrece los mismos nombres en el leg. 19 de Casa Real.

2. Simancas, Contaduría Mayor, 1.ª época, leg. 578.

3. Esta obra figura en *Il Primo Libro dei Motetti*

a sei voci da diversi eccellentissimi musici composti (Venecia, 1549). R. MTTJANA fué el primero en identificar esta pieza al redactar su Catálogo de Música de la Biblioteca de Upsala.

4. Simancas, Contaduría Mayor, 1.ª época, leg. 578.

haber sido inscrito su nombre entre los ministriles, por cuanto hemos visto ya que, como *organista*, constaba ya su nombre al servicio de la capilla de la emperatriz Doña Isabel desde el año 1526. Se trata, pues, de un nuevo nombramiento. Hasta aquí su nombre figuraba únicamente como organista de la emperatriz, y si ha salido poco, es debido a no haber encontrado las nóminas de la capilla de Doña Isabel durante los años 1529-1538. El emperador asigna «de merced» a Cabezón el sueldo de treinta mil maravedís anuales por este nuevo cargo. Las listas del tercio segundo y tercero del presente año repiten los nombres de estos ministriles, y todos con el sueldo de diez mil maravedises por tercio, menos Garamendi, el menestral de flauta, que sólo percibe cuatro mil. Al apuntar la nómina de Cabezón, regularmente escribe:

«A Antonio de Cabezón, el ciego, músyco y organista, diez mill mrs. de quitación del dicho tercio postrero a rrazón de treynta mill mrs. que tiene de merced por año conforme a su asyento.»¹

Copiamos los siguientes nombres, de una

Relación y sumario de todos los ofiçiales del Enperador Rey nuestro señor, que su Mag.^t ha regebido y están asentados al presente en los libros de la contaduría de la despensa e raciones de la casa de sus Mag.^{des} fasta fin de diziembre de DXXXVIII.

Capilla:

Juan de Ressa, cantor de la enperatriz.
Lope de Armesto, que fué cantor de la enperatriz.
Mateo Fernandes, maestro de la capilla de la enperatriz.
Sabastián de Çorita, cantor de la enperatriz.
Tomás García, tañedor de los órganos...²

Menestriles:»

Son los mismos mencionados anteriormente para el tercio primero de este año.³ Asimismo, en el legajo 19 de Casa real se conserva una relación de los días de servicio de los trompetas, ministriles y atabaleros. Es curioso que Cabezón y Francisco de Soto, precisamente los músicos de tecla, no figuren nunca en tales relaciones; lo cual prueba que los músicos de tecla *tocaban únicamente en el palacio o en el templo*, siendo, por consiguiente, innecesarios sus servicios cuando sus majestades estaban de camino.

Carlos V pasó en Madrid y Toledo los primeros meses del año 1539. La emperatriz Isabel se encontraba en esta última ciudad cuando le sobrevino la muerte a causa de un mal parto, el 1.º de mayo, cuando sólo contaba treinta y seis años de edad. Este inesperado desenlace fué un terrible golpe para el alma del emperador, que había encontrado en su esposa el ser ideal, al ángel tutelar de su casa y de su reino. Falleció Doña Isabel cuando el príncipe Don Felipe contaba solamente doce años, y las infantas Doña María y Doña Juana once y cuatro, respectivamente. Para un rey como Carlos V, ausente casi siempre de España, pues constantemente viajaba por Europa, luchando denodadamente por su religión y por sus estados, debió de ser esta prueba horrorosa en todos conceptos. Durante unos días permaneció apartado de toda relación con el mundo. En julio fué a Madrid, donde permanece hasta el 11 de noviembre; pasa después a Valladolid, Tordesillas, y marcha finalmente para Francia.

1. Simancas, Casa Real, leg. 19, y Contaduría Mayor, 1.ª época, leg. 578.

2. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 35. Según una

observación escrita al margen, parece deducirse que este maestro murió en 1538.

3. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 35.

Antes de su partida, muy poco después del fallecimiento de la emperatriz, quiso Carlos V reorganizar los asuntos de su casa, y se preocupó personalmente hasta el último detalle por la suerte de sus hijos y por su instrucción religiosa, artística y cultural, como correspondía a tan alto monarca. He aquí una prueba de lo muchísimo que él amaba la capilla musical ideada por su esposa para la corte. Desaparecida Doña Isabel, no quiere el emperador que se deshaga esa capilla, y dejando en la miseria a los músicos y cantores. Entonces ordena — como a continuación veremos — que los más distinguidos músicos de la emperatriz pasen ahora al servicio del príncipe y de las infantas. Al efecto, crea una pequeña corte para éstas en el castillo de Arévalo, amplía la que ya tenía el príncipe desde la edad de seis años, y dispone que los músicos de tecla Cabezón y de Soto sirvan la mitad del año en la corte de las infantas y la otra mitad en la del príncipe.

Los nombres que más interesan de los personajes que servían en la casa del emperador durante este año de 1539, los sacamos de la

«Relación y sumario de todos los oficiales del Emperador n. s.

Capellanes:

Lope de Arnesto, que fué cantor de la emperatriz.

Mateo Fernández, que fué maestro de capilla de la emperatriz.¹

Pedro de Pastrana.

Çabastián de Çorita, que fué cantor de la emperatriz.

Menestriles:

Antonio de Cáceres de la Sala.

Antonio Lucas.

Gracián de la Sala.

Pedro de Trugillo.

Sabastián de Mendieta.

Miguel Calvo.

Pero Calvo.

Juan de Garamendi, menestril de flauta.

Francisco de Sotto, músyco de cámara.

Antonio de Cabeçón, organista.²

Ofiçios:

A Martín Sánchez, tañedor, mill y tres çientos y treynta y tres mrs. de ayuda de costa del dicho tercio.»³

6. DE LOS MÚSICOS QUE SERVÍAN A LA EMPERATRIZ EN 1539, POCO ANTES DE SU MUERTE

Por desgracia no hemos encontrado aún en Simancas las cuentas de la casa de la emperatriz correspondientes a los años comprendidos entre 1529 y 1539. Los pocos nombres que nos han salido referentes a sus cantores y maestro de capilla figuran entre los «capellanes» que formaban parte de la capilla del emperador. Cuando podamos dar con aquellas cuentas, podremos llenar este vacío y describir, con documentación fidedigna,

1. Hay una nota escrita al margen alusiva a este maestro; con la prisa que teníamos, no pudimos leerla.

2. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 35. A continuación de los ministriles se escribe siempre: «A la muger e hijos de Juan Sardela, menestril», lo cual indica

la estima en que se tuvo a este instrumentista que sirvió ya en la Corte del rey Fernando el Católico.

3. Simancas, Casa Real, leg. 11, fol. 1. Existen dos relaciones: una fechada en Madrid, 1.º de agosto de 1539, y otra igual, fechada en noviembre del mismo año.

la vida musical que se respiraba en su corte, y ofrecer los nombres de cada uno de los músicos que constituían su capilla durante los trece años que estuvo casada en España. Por lo visto, en 1539, el mayordomo de la casa de la emperatriz había empezado el *Libro de la Veedoría del servicio de los oficiales de la Emperatriz Nra. Sa.*, pero habiendo acaecido la defunción de aquella señora en 1.º de mayo del mismo año, sólo se anotan allí las pagas hasta el 3 de junio, fecha en que, como veremos, regresaron de Granada los servidores de palacio que habían acompañado el cadáver de la difunta emperatriz.

Extractamos del mencionado libro:

«Capilla:

Al obispo de León [Pedro de Acosta], capellán mayor.

Alvaro Rodrigo, deán limosnero.

Francisco de Morales, capellán.

Pedro de Spinosa, capellán.

[Los capellanes son unos treinta y cinco.]

Cantores:

Mateo Fernández, maestro de capilla : enero sirvió... [hasta] abril sirvió, partiéndose a dos de mayo con el cuerpo de Su Mag.^t a Granada, vino a tres de junio e sirvió el cumplimiento del dicho mes de junio.

Espinosa, cantor : enero sirvió... [etc., etc., igual al anterior.]

Armesto, cantor : enero sirvió... [etc., etc., igual al anterior.]

P. Çorita, vino a XII de enero, sirvió el cumplimiento del dicho mes, hebrero sirvió... [etc., etc., igual.]

Damián de Talavera... partiéndose a dos de mayo con el cuerpo de Su Mag.^t...

Toribio Muñoz, cantor. Dióle su Mag.^t licencia fasta el día de Carnestollendas, según me lo dixo el Conde de Çifuentes, mayordomo mayor... partiéndose a dos de mayo con el cuerpo...

Francisco de Barriobero, cantor : enero sirvió... partiéndose a dos de mayo con el cuerpo...

P. Juanes, cantor : enero sirvió... partiéndose a dos de mayo con el cuerpo...

Pedro de Arze, cantor : enero sirvió ... partiéndose a dos de mayo con el cuerpo...

Bartolomé de Villaviciosa : enero sirvió... partiéndose a dos de mayo con el cuerpo...

Santiago Pérez, músico de cámara y cantor : enero sirvió... partiéndose a dos de mayo...

Juan de Resa, cantor : enero sirvió... partiéndose a dos de mayo...

Juan de Cariñena, cantor : enero sirvió... partiéndose a dos de mayo.

Juan del Rincón, cantor : enero sirvió... partiéndose a dos de mayo...

Músicos y organistas : (sic)

Antonio de Cabeçón, *tañedor de órganos* : enero sirvió... abril sirvió, mayo *residió (sic)*, junio sirvió (*sic*) . [Con la nota marginal :] "Que se le libre."

Francisco de Soto, músico de cámara : vino a XIII de março de DXXXIX que yo le vi. Levó licentia de un mes que comegó a correr desde XI de diziembre de DXXXVIII. Hizo de ausencia un mes e sirvió el conplimiento del dicho mes de março; abril sirvió, mayo *residió (sic)*, junio sirvió.»

Maestre Aloy, organista [sirve desde enero hasta junio].

Moços de capilla:

[Eran 36.]

Ofiçiales de manos:

Juan Sánchez, *tamborino* : enero sirvió... mayo sirvió.

Bárbaro Fernández, *baylador de la morisa* : Vino a xv de abril, hizo de ausencia desde XIX de setiembre de DXXXVIII fasta xv de abril de DXXXIX que son VI meses e XXVIII días e sirvió el cumplimiento del dicho mes de abril, mayo *residió*.

Lope Fernández, *tañedor de la morisa* : enero sirvió... [hasta mayo inclusive].¹

1. Simancas, Casa Real, leg. 26, fol. 5.

Las damas y dueñas de su casa subían hasta cuarenta; los pajes eran unos setenta.

De todo lo transcrito se deduce que antes de morir Doña Isabel contaba en su capilla con trece cantores, un maestro de capilla, dos músicos de cámara (Santiago Pérez y Francisco de Soto; aquél, además, era cantor) y Antonio de Cabezón como organista. El maestre Aloy sucede como afinador de los instrumentos de tecla a aquel Francisco Gómez, que hemos visto nombrado en 1529. Los trece cantores y la mayor parte de los mozos de capilla acompañaron los restos mortales de la emperatriz a Granada; en cambio, Cabezón y Francisco de Soto se quedaron en Toledo sin seguir el cortejo fúnebre hasta Granada. Se comprende bien que los músicos de tecla no formaran parte de la mencionada comitiva.¹ Como nota curiosa, cabe añadir que Doña Isabel tenía en su palacio un tocador de *tamborino*, un tañedor de la *morisa* (= ¿guitarra morisca?) y un bailador de esta danza *morisa* (= ¿morisca?).

A propósito de la muerte de la emperatriz, añadiremos que hace algunos años encontramos en el archivo de Simancas un pliego con las cuentas de los

«Lutos que se dieron a los criados y oficiales y dueñas y mugeres de casa de su Alteza.»²

Una nota perdida entre éstas, dice:

«Gastóse con quinze cantores del obispo de Segovia que yo hize venir para oficiar las dichas onrras y con sus cavalgaduras y criados, un día y medio que estuvieron en la villa, en darles de comer..... IIII mil CCXXXII.»

Esta nota señala que para dar más solemnidad a las exequias celebradas entonces, acaso en la misma Toledo por la emperatriz, se pidió la ayuda de los cantores de Segovia; lo cual comprueba que en tales circunstancias se cantaba con música polifónica el oficio *pro defunctis*.

En el legajo 26 de la Casa real, existente en el mismo archivo, se anotan los «mandamientos de los testamentarios» de la susodicha difunta emperatriz; y aquí hay la siguiente referencia a nuestro ilustre Cabezón:

«Toledo, 28 junio de MDXXXIX se despacharon los mandamientos siguientes firmados de los testamentarios de la Enperatriz nuestra Señora que aya gloria:

.....
ANTONIO (*sic*). Otro para que se pague a Antonio de Cabeçón xx mill que a de haver desde primero de henero del dicho año hasta en fin de junio de los xl mill que S. Mag.^d mandava que el limosnero le diese cada año.»

Como este documento es una prueba fehaciente de que Antonio de Cabezón, el *ciego organista* que pulsaba el órgano en la capilla de la emperatriz, ya era conocido en 1539 con el simple nombre de «Antonio», ello corrobora y aclara que el compositor Antonio, del libro de Venegas que hoy editamos, es, sin la menor duda, el mismo Antonio de Cabezón.

Hemos consultado, asimismo, el volumen de la *Recámara de la Emperatriz*,³ donde

1. J. M. MARCH, *Niñez y juventud de Felipe II*, t. II, págs. 355 ss., afirma que, según el mencionado *Libro de la Veedoria*, la emperatriz tenía «dieciséis» cantores, de los cuales «sólo ocho acompañaron sus restos mortales». Según las notas que poseemos, sacadas del mismo libro, los cantores eran doce (trece si contamos

Santiago Pérez, «músico de cámara y cantor»), los cuales, sin excepción, acompañaron la difunta emperatriz hasta su última morada en Granada.

2. Simancas, Casa Real, leg. 19.

3. Simancas, Contaduría Mayor, 1.ª época, leg. 464, folio 11.

se especifican y detallan todas las joyas, vestidos, enseres domésticos, libros y objetos existentes en el palacio de la emperatriz Isabel, y se anotan a quienes se los entregaron como bienes, ya para el erario público, ya para la misma casa del emperador, para el príncipe o para las infantas. En relación con nuestra finalidad únicamente hemos visto las siguientes partidas en el folio 45v y 146 del mencionado volumen:

«Otro libro de *canto de órgano* de marca grande casi nuevo, enquadernado en cuero negro [la palabra negro fué borrada] morado, tasado en tres mill mrs.

Otro libro de papel de *canto de órgano*, de molde, viejo, que tiene las *quinze misas de Jusquin*, enquadernado en cuero vayo, tasado en un ducado.

Otro libro de papel de mano, de *canto de órgano*, viejo, enquadernado en cuero negro, tasado en dos ducados.»

Figuran estas obras en una lista interesantísima de libros, la cual demuestra que la emperatriz poseía una cultura muy sólida. Allí se encuentra una riqueza de «*Libros de Horas*» miniados, «*Misales*», libros de historia y de literatura francesa, castellana, portuguesa, etc., etc. A los testamentarios les interesaban principalmente los libros que tuvieran oro o plata en las cubiertas, o fueran miniados, a fin de poder tasarlos más caros, y por eso omitieron muchas veces el título o contenido de los respectivos tomos. Debido a tal circunstancia es posible que hubiera otros libros con música polifónica en la capilla o en la casa de la señora emperatriz.

En la sección «Los dichos alcances de ornamentos de capilla», salen una infinidad de joyas y objetos de oro y de plata aptos para el culto, de libros iluminados, etc., etc. El folio 150 manifiesta:

«Data de ornamentos de la capilla: Mas se entregó a Gil Sánchez de Baçán por un manda ... firmado de los señores testamentarios, fecha a siete de noviembre de quinientos y treynta y nueve, *unos órganos de palo con que su Mag.^t se servía para servicio de la capilla del Príncipe nuestro Señor* con sus caxas en que se meten y con tres fuelles y con sus cerraduras y llaves y con sus casas y fundas de acero.» [Una nota marginal escribe:] «A Gil de Baçán *para la capilla del Príncipe nuestro Señor.*»

Aquí figura, pues, el pequeño órgano que Antonio de Cabezón pulsó tantas veces primero en la capilla de la emperatriz y después en la del príncipe. En el folio 154 se lee:

«Ornamentos que se han dado al Príncipe nuestro Señor.»

Por la valiosa lista que allí se anota, puede cerciorarse el lector de que muchos ornamentos de la capilla de Doña Isabel fueron a parar a la real Capilla de Granada, en recuerdo de que su cuerpo estaba allí enterrado.

En el folio 374 se anota:

«Al dicho Pedro de Santa Cruz: Cargo de *vihuelas y clavicórdios.*» «Cárgase al dicho Pedro de Santa Cruz una *vihuela grande* con un lazo, tasada en tres ducados por el inventario.» [Añadido al lado se anota:] «entregóse a Jorge de Juan e Juan de Vasurto para la almoneda de su cargo en las tres partidas de abaxo, en una partida, todas tres vihuelas y la caxa.»

«Otra *vihuela mediana*, con dos lazos, tasada en cinco ducados.» [Escrito de otra mano al lado:] «Entregóse a Jorge de Juan e Juan de Vasurto para la almoneda, de su cargo, juntamente, con las dos partidas siguientes y en la partida antes desta, en una partida, todas tres vihuelas y la caxa.»

«Otra *vihuela más pequeña* que las susodichas, tasado (sic) en tres ducados y medio.» [Aña-

dido después, anota:] «Entregóse a Jorje de Juan e Juan de Vasurto para la almoneda de su cargo, juntamente con las doss partidas antes desta y en la partida siguiente, en una partida.»

«Una caxa en que estaban las dichas vihuelas, tasada en ducado y medio. Entregóse a Jorje de Juan e Juan de Vasurto juntamente con las tress partidas antes desta, en una partida, para la almoneda de su cargo.»

«Un *clavicordio hecho en Barcelona*, tasado en diez ducados. Vendióse en diez y seys ducados a Don Bartolomé de la Cueva.» [Se trata, según hemos podido comprobar, de don Bartolomé de la Cueva, capellán de la capilla del emperador durante los años 1537 y siguientes.]

«Un *claviórgano grande* que se tasó en sesenta e cinco ducados. Entregóse a los dichos Jorje de Juan e Juan de Vasurto para la dicha almoneda de su cargo.»

Los documentos transcritos tienen alto valor para el estudio de la música de cámara en el palacio de la emperatriz Doña Isabel. Por una parte nos encontramos con tres vihuelas, instrumento favorito de nuestras reinas; su precio respectivo se halla en razón inversa del tamaño, pues cuanto menor es, más alto se la valora. Sigue después un *clavicordio hecho en Barcelona*, ciudad célebre en la historia del clavicordio, por haber sido aquí donde ya en el siglo XIV, en el año 1388, el rey Don Juan I hablaba del *exaquier*, el instrumento de teclado más antiguo de cuantos precedieron al piano moderno. En Barcelona poseían clavicordios Alfonso el Magnánimo a principios del siglo XV, Pedro Gil en 1420 tenía «un instrument de cant d'orga, de fusta, appellat *manacort*», según consta en el inventario de sus muebles, y Don Pedro, el Condestable de Portugal, en 1466 pide desde Granollers «el *clavicímbol*» y «hun *monacort*».

El *claviórgano grande* es otro instrumento que habría tocado muchas veces el coloso del órgano, Antonio de Cabezón, así como hubiera sido Francisco de Soto quien habría tocado el mencionado clavicordio para divertir y solazar a la emperatriz durante sus ocios en su cámara, acompañada del príncipe y de las infantas.

En el legajo 32 de la Casa real de Castilla se guarda una relación sobre el personal que tenía la emperatriz en vida : Esta lista, hecha a raíz de su muerte — al tratar de pasar algunos de sus oficiales a la pequeña corte de Felipe II —, dice así:

«Las personas, criados y oficiales, de la casa de su Alteza que santa gloria aya, son los siguientes:

Capilla:

El Reverendo in Xto. Padre Obispo de León, capellán maior, con cien mil mrs. en cada un año.

El bachiller Rodrigo Sánchez, maestro de su Alteza y su limosnero con XL mill en cada un año.»

[Según la relación susodicha había catorce capellanes y el mencionado obispo.]

Moços de capilla:

[Menciona el nombre de once.]

Otros oficiales de casa:

[Entre otros encontramos:] «Diego Fernández, *maestro de bezar a dançar*, con xv mill.

Francisco Candamo, *tañedor de violica* (= viola o pequeña vihuela) de arco con xv mill.»

En el legajo 50 de la Casa real de Castilla, O. y B., fol. 28:

«La Relación de todas maneras de oficiales y otros gastos de la casa real de la Reyna nuestra Señora, que aya santa gloria, y de la casa de la reyna, n.^a s.^a.

[En la capilla no aparece nada de cantores ni de músicos.]

Tronpetas:

Tienen xxv mill de quitación e ración quando sirven en las fiestas.

Menestriles:

Tienen cada [año] treynta mill mrs. de quitación e la ración de los días que sirven.

Tañedores y menestriles de flauta a xii mill y a xx mill.»

Como ya hemos indicado, y veremos después con mayor detalle, al morir la emperatriz, los músicos de su casa pasaron después, en parte, al servicio del príncipe Don Felipe y de las infantas Doña María y Doña Juana. En la página 62 s. damos cuenta de otra

«Relación de los cantores y músicos organistas que fueron de la emperatriz, que aya gloria, y agora están asentados en los libros de la Casa del Príncipe n. S. y de su Mag.^t y también de las señoras Ynfantas...»

Hasta ahora no podemos precisar si los músicos de la capilla flamenca de Carlos V tomaron también parte en las exequias de la emperatriz. Es interesante consignar aquí que Nicolás Payen, maestro de capilla del emperador — el cual ya en 1526 formaba parte de su capilla como niño cantorico, fallecido en Madrid el año 1559 —, escribió un cronograma a ocho voces, dedicado a la muerte de Doña Isabel. La música de esta composición se conserva en los *Concentus* editados por Ulhard en 1548; el texto, en latín, empieza:

*«Carole, cur defles Isabellam, cur ve requiris?
Vivit, non obiit, reddita sponsa Dei...»*¹

1. Cf. VANDER STRAETEN, l. c., VIII, pág. 28.

Capítulo III

LA MÚSICA EN LA CORTE DE CARLOS V Y EN CASA DE LAS INFANTAS

I. LA VIDA MUSICAL EN CASA DE LAS INFANTAS. ANTONIO DE CABEZÓN Y FRANCISCO DE SOTO

Como hemos indicado ya, el emperador Carlos V tenía en alta estima la pequeña capilla de cantores y la música de cámara que la emperatriz había dispuesto y planeado para su palacio. Aunque el monarca jamás contó con una capilla musical compuesta exclusivamente de cantores españoles mientras dominó Europa y rigió los destinos de nuestro país, sin embargo, se preocupó con todo celo de que sus hijos, desde pequeños, tuvieran en su casa capilla y cantos. Mientras vivía la emperatriz, cuidaba ella de la educación de sus hijos; mas al morir hubo de hacerlo por su cuenta el mismo emperador. Y puesto que la política de sus Estados no le permitía residir en España tanto como la educación de sus hijos lo exigía, al cabo de un mes del sepelio de su esposa, quiso ordenar de una vez la casa del príncipe y la de las infantas, empezando por sus capillas y los cantos y músicas anejos a ellas y al ordenamiento natural de las casas de los príncipes e infantas. No quiso que estas músicas fueran las de Flandes, pues convencido de lo mucho que la música influye sobre la educación de los reyes, se complació en que su príncipe y sus infantas tuvieran por maestros, en este punto, únicamente a músicos naturales de su patria española.

Al organizar nuestro monarca, en junio de 1539, la capilla y la práctica musical en la corte de sus hijos el príncipe Don Felipe y las infantas Doña María y Doña Juana, tenían éstos doce, once y cuatro años de edad, respectivamente. Esto le recordaba lo acaecido en su casa de Bruselas al fallecer su padre Felipe el Hermoso. En 1506, Carlos de Gante tenía sólo seis años, y sus hermanas Eleonor, diez y María, ocho. Como ya hemos visto anteriormente, también ellos tuvieron su capilla musical heredada de la casa de Borgoña, por línea paterna, y su maestro de clavicordio. Éste fué aquel célebre Henri Bredemers, de cuya producción musical no hemos conservado nada; pero el amor al arte que supo infundir en el corazón de los pequeños discípulos fué tan grande, que la historia de la música belga se complace en atribuirle la gran tarea de haber sabido educar musicalmente y con suma eficacia a discípulos tan preclaros, los cuales después, con su mecenaje, influirían grandemente en la evolución del arte cortesano europeo.

Hasta hoy, la historia de la música española desconocía los documentos que a continuación ofrecemos; y por esto apenas se hablaba de aquellas dos infantas y de la importancia que la música tuvo en la casa de Felipe II mientras era príncipe.

Tras el hallazgo de tales documentos, los nombres del buen príncipe y el de sus

tiernas hermanas irán siempre vinculados a nuestra historia musical, y precisamente a los mejores tiempos de la floración del arte hispánico. Si el clavicordista Bredemers merece un puesto de honor en la historia del arte musical flamenco, por haber sabido educar tan eficazmente a los tres hermanos de la casa ducal de Borgoña, ¿qué deberemos nosotros, como españoles, pensar y decir de la tríada Cabezón-Flecha-Soto, los tres grandes músicos educadores del príncipe Felipe y de sus hermanas las infantas de Castilla, y que tanto influyeron en la evolución de la música nacional? Nos es absolutamente desconocida la producción musical de Bredemers; en cambio, la de Cabezón y la de Soto, el mejor exponente de su arte personalísimo, las hallamos, precisamente, en el libro de Venegas que editamos hoy, y en el libro que publicó Hernando de Cabezón en 1578. Del catalán Mateo Flecha, el maestro de capilla de las infantas, subsisten sus *Ensaladas* y otras obras. A Flecha le sucedió en la capilla musical de la infanta Doña Juana otro compositor ilustre de la escuela hispánica, el conocido Bartolomé de Escobedo, del cual después hablaremos.

Si, dejando la casa de las infantas, nos fijamos después en el hecho musical de la casa del futuro Felipe II, cuando aún era príncipe, sube de punto la importancia que para nuestra historia musical tendría la decisión que comentamos de Carlos V, de crear una capilla musical para las infantas y otra para Don Felipe en tan tierna edad. La documentación que hasta hoy conocemos no nos permite precisar si Antonio de Cabezón y Francisco de Soto hicieron del príncipe Don Felipe y de las infantas Doña María y Doña Juana grandes clavicordistas; en cambio, podemos afirmar que, gracias a la educación musical recibida en su casa desde joven, Felipe II acabó siendo el rey que mostró más interés por el arte musical en nuestro país, y que, gracias a su protección altísima, la floración artística de España llegó a su apogeo durante su reinado. Por lo que se refiere a la infanta Doña María, basta recordar que, como emperatriz de Austria, secundó el esfuerzo de Maximiliano II en pro del arte musical europeo, y acogía en su capilla imperial a músicos españoles, como Mateo Flecha, el Joven. La infanta Doña Juana, tras su enlace matrimonial con la Casa real portuguesa, fomentó el intercambio del arte musical hispánico con el portugués, como después veremos.

Sin más comentarios, y por lo interesante que son tales documentos, hasta hoy desconocidos, publicamos a continuación íntegramente el texto original:

«*El Rey.*

Mayordomo mayor e contador de la despensa de raciones de la casa de las Ill.^{mas} Ynfantas, doña María e dona Juana, mis muy caras e muy amadas hijas. Sabed que a causa del fallecimiento de la serenísima Emperatriz y Reyna, mi muy cara e muy amada muger, que aya gloria, hemos acordado que por agora fasta que otra cosa proveamos, las dichas Ynfantas, nuestras hijas, ayan a residir fuera desta corte, en la villa de Arévalo, y que en su acompañamiento e servicio ayan a residir el conde de Çifuentes, un mayordomo mayor e gobernador de su casa y dona Guiomar de Melo, su camarera mayor, e la condesa de Faro, para acompañamiento de sus personas, e otras damas e criadas e otras personas, sus oficiales e criados, con las quitaciones e otras cosas que yrán declaradas. Por ende es nuestra voluntad que en el dicho servicio de las dichas ynfantas y en los gastos de su plato y casa y de las dichas damas y otras mugeres y oficiales criados y servidores se faga lo siguiente:»

Ordena aquí en detalle el «plato» que debe prepararse para cada día de la semana a las señoras infantas y todo lo necesario a su buen servicio y educación. En cuanto a la capilla y a sus músicos, ordena lo siguiente:

«Capilla:

El obispo de Osma, capellán mayor que fué de la dicha emperatriz, que aya gloria, es mi merced que de aquí adelante lo sea de las dichas Illustrísimas ynfantas, mis hijas, con cien mill maravedís de ración e quitación en cada un año..... c mill

Alvaro Rrodríguez, deán que fué de la capilla de la dicha Emperatriz, ha de tener cargo de vezar [a] leer y rezar a las dichas ynfantas, con cinquenta mill mrs. de quitación cada un año.»

La plantilla de su capilla contaba, pues, con doce «capellanes», además del mencionado obispo y de los músicos.

«Armesto, cantor que fué de la capilla de la dicha Emperatriz, es mi merced que de aquí adelante sea capellán de las dichas ynfantas, con quinze mill mrs. de quitación e ayuda de costa e con otros quinze mill mrs. de merced en cada un año, que son treynta mill mrs. cada año, los quales se le libren este presente año desde el día de la fecha deste asiento segund que los otros capellanes..... xxx mill

Xpistóbal de Espinosa, cantor que fué de la capilla de la dicha Emperatriz, es mi merced que de aquí adelante ssea capellán de las dichas ynfantas con quinze mill mrs. de quitación.. [todo igual al anterior.]

Juan de Resa, cantor que fué de la capilla de la dicha emperatriz, es mi merced que de aquí adelante lo sea de las dichas ynfantas, para que parte del año aya a rresidir en su servicio y parte en el de dicho illustrísimo príncipe, mi hijo, con los quarenta mill mrs. que antes tenía de quitación en cada un año y otros quarenta mill mrs. de ayuda de costa que se le pagavan por el limosnero, que por todos son ochenta mill mrs., los quales le sean librados este dicho presente año, desde el día e segund que a los otros capellanes e oficiales de las dichas ynfantas..... Lxxx mill

Francisco de Sotto, músico de cámara e capilla de la dicha emperatriz, es mi merced que de aquí adelante lo sea de las dichas ynfantas, para que parte del año aya de residir con ellas y la otra parte con el dicho príncipe, con los quarenta mill mrs. que antes tenía de quitación en cada un año, los quales le sean librados este dicho presente año desde el día e segund que a los otros capellanes y oficiales de las dichas ynfantas; demás e allende de otros dozientos ducados que tiene de asyento de mí el rey cada un año..... xl mill

Antonio de Cabeçón, músico tañedor de órganos que fué de la capilla de la dicha Emperatriz, es mi merced que lo sea de aquí adelante de las dichas ynfantas para que parte del año seya de residir con ellas e la otra parte con el dicho príncipe, con los quarenta mill mrs. que antes tenía de quitación en cada un año y otros quarenta mill mrs. que se le davan por vía del limosnero que son por todos ochenta mill mrs., los quales le sean librados este dicho año desde el día e segund que a los otros capellanes y oficiales de las dichas ynfantas, de más e allende de otros treynta mill maravedís que tiene de asyento de mí el rrey en cada un año... Lxxx mill

Moços de capilla:

Jerónimo Ortiz, moço de capilla que fué de la dicha Emperatriz, que es hijo de Ortiz, es mi merced que de aquí adelante lo sea de las dichas ynfantas con diez mill mrs. de quitación e ayuda de costa cada año, los quales se le libre este presente año desde el día de la fecha deste asyento en adelante lo que oviere de aver prorrata fasta en fin del y dende en adelante en cada un año resydiendo con las dichas ynfantas..... x mill

Hernando de Suero, moço de capilla, criado que fué de la duquesa de Saboya, otros tantos, desde el dicho día en adelante por la dicha razón..... x mill

Gerónimo de Scobar, hijo de Scobar, moço de capilla, otros tantos..... x mil

Amador Pepín, moço de capilla, otros tantos..... x mil

Francisco de Santiago, moço de capilla, otros tantos..... x mil

Jerónimo de Vallejo, moço de capilla, otros tantos..... x mil

Hanse de dar a estos synco moços de capilla dos lobas, quando e como pareciere al conde de Cifuentes que para ellas se pone quinze mill mrs..... xv mill

Fecha en Toledo a quatro días del mes de junyo de mill e quinientos e treynta e nueve años.»¹

1. Simancas, Casa Real, leg. 19.

El alabalá extendido por el emperador a favor del clavicordista Francisco de Soto — *músico de cámara y capilla*, del cual, por desgracia, conservamos pocas obras —, demuestra lo mucho que le distinguía Carlos V : además de los 40 mil maravedís anuales que tenía de su quitación, el monarca le señala 200 ducados por su parte. Se desprende también que el clavicordio tomaba parte activa en la capilla juntamente con los ministriles; por esto se le dice en su asiento «músico de cámara y capilla». Es asimismo digna de notar la retribución asignada al organista Antonio de Cabezón: 40 mil maravedís que tenía ya de su quitación y otros 40 mil que la emperatriz había ordenado le abonara su limosnero mayor en cada año; el emperador le había añadido, por su parte, 30 mil maravedís más, como hemos visto anteriormente. En resumen, Cabezón recibía un sueldo anual de 110 mil maravedís. Y tales sumas, comparadas con las que recibían el capellán mayor de la capilla real y los otros músicos, testimonian que él y Francisco de Soto eran los más considerados y los mejor retribuidos en la corte de España.

El documento siguiente confirma que lo dispuesto por el emperador, en relación con la pequeña corte de las infantas y del príncipe, se cumplió estrictamente al punto de dictarse la orden. La historia demuestra que España y Portugal fueron los países de Europa donde la danza cortesana recibió especial cultivo y estimación en el palacio de los reyes y grandes señores. Así parece confirmado aquí plenamente. Once años tenía la infanta Doña María y sólo cuatro la infanta Doña Juana, cuando entre los oficiales y servicio que se les señala en Arévalo, hay *tres maestros de danza* y, además de ellos, otro que toca el *tanborino* para mejor marcar el ritmo en cada caso. Dice así el documento en cuestión:

«Los Oficiales que se reciben para la casa de las Señoras Ynfantas:

Por maestros de dançar : Lope Fernández y Fernán Díaz y Bárbaro Fernández con xxxvii mil [y] con xxx, y Juan Sánchez, tanborino, con xv mil.

Assiento de capellán de las Señoras Infantes (*sic*) a Armesto, cantor que fué de la Emperatriz y el cumplimiento de xxx mill de ayuda de costa..... XL mil

Idem a Espinosa, otros tantos..... XL mil

A Santiago, el cantor, que se haga assiento de aposentador de las Señoras Infantes con xxx mill de quitación.

Idem a Muñoz [Pedro?]..... XL mil

Idem a Torivio Muñoz..... XL mil

Idem a Villaviçiosa..... XL mil

«A Antonio, el ciego (*sic*) y a Soto y a Rresa, se les dé en casa de las Señoras Infantes el mismo salario que llevaban de la emperatriz, demás del que tiene[n] del Enperador para que rresidan parte del año con sus Altezas y parte vengán a rresidir en servicio del príncipe.»¹

En otra parte aparece la siguiente

«Relación de los cantores y músicos organistas que fueron de la emperatriz, que aya gloria, y agora están asentados en los libros de la Casa del Príncipe n. S. y de su Mag.^t y también de las señoras Ynfantas, algunos en los mysomos oficios y otros en otros, son los siguientes:

Damián de Talavera, que fué antes de la emperatriz, tiene asiento para servir en lo que el contador mayor le mandará, e sirbe de cantor a Su Alteza con xxx mill cada año.

Santiago Pérez, que fué cantor de la Emperatriz, sirve a su Alteza de posentador con xxx mill de quitación cada año.

Juan de Resa, que también fué cantor de la Emperatriz, tiene asyento de capellán e cantor con las Ynfantas con lxxx mill de quitación en cada año para serbir allá de medio año de

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 50, fol. 28.

cada año y acá a su A. el otro medio año, y también tiene asyento de capellán de su Mag.^t con xv mill cada año.

Antonio de Cabeçón, que fué organista de la Emperatriz, tiene su asyento con las Ynfantas con otros LXXX mill como el dicho Resa y con la misma manera cada año a de servir qu'él y también tiene de su Mag.^t otros xxx mill.

Francisco de Soto, *músyco y organista* que fué de la Emperatriz, tiene asyento con las dichas Ynfantas con xl mill de quitación cada año y con la dicha condición de servir allá el medio año y acá el otro medio y también tiene *para músyco de cámara* de su Mag.^t otros LXXV mill.¹

Los documentos transcritos demuestran que según la plantilla señalada por el emperador, las infantas tenían en su capilla, al principio, un obispo, doce capellanes, cuatro cantores, un organista y seis mozos de capilla. Como maestro y músico de cámara se les asigna a Francisco de Soto, el clavicordista más renombrado de España y el amigo fraternal de Antonio de Cabeçón, «el ciego músico y organista». El emperador no les señala ni ministriles, ni trompetas, ni atabaleros, como era muy natural. Es necesario recordar muy bien estos detalles, si se quiere comprender la afición musical de las hermanas de Felipe II y el mecenaje artístico que ejercieron después durante su vida a favor de la música y los artistas españoles.

2. DE LOS MÚSICOS ESPAÑOLES QUE SIRVIERON AL EMPERADOR (1539-1543).

ANTONIO DE CABEZÓN Y FRANCISCO DE SOTO

Los trompetas, atabaleros y ministriles de la corte de Carlos V, eran, a fines del año 1539, los siguientes:²

«El Rey. Luys de Landa. Yo vos mando que de qualesquiera mrs. de vuestro cargo que vos han sido consignados e librados para la paga de los ofiçios e ofiçiales de la casa de la católica Reyna, my Señora e mya, del año pasado de DXXXIX, dedes y paguedes al nuestro sacristán mayor, a predicadores e capellanes e a todos los otros nuestros oficiales que deyuso en esta my nómya serán conthenidos, las quantías de mrs. que en ella dirá que los han de aver de sus raciones e quitaciones del terçio postrero del dicho año pasado de DXXXIX, conforme a sus asyentos d'esta guisa:

Trompetas:

Antonyo Fernández, trompeta, ocho myll e tres cientos treynta e tres mrs. de su quitación del dicho terçio postrero a razón de xxv mill por año.....	VIII mill CCCXXXIII
A Bernabé Gascón, otros tantos.....	» » »
A Cebrián del Castillo, otros tantos.....	» » »
A Diego de Villasus, otros tantos.....	» » »
A Diego Gascón, otros tantos.....	» » »
A Diego de Sant Estevan, otros tantos.....	» » »
A Gaspar de Sant Estevan, otros tantos.....	» » »
A Juan Fernández de Peçuela, otros tantos.....	» » »
A Juan de Quirós, otros tantos.....	» » »

Menestriles:

A Antonio de Cáçeres de la Sala, diez mil mrs. de su quitación del dicho terçio postrero a razón de xxx mil por año.....	x mil
A Antonio Lucas, otros tantos del dicho terçio.....	x mil
A Graçían de la Sala, otros tantos.....	x mil

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 50, fol. 20.

2. Simancas, Casa Real, leg. 11-1.

A Pedro Trugillo, otros tantos.....	x mil
A Savastián de Mendieta, otros tantos.....	x mil
A Miguel Calvo, quinze mill mrs. de quitación de seys meses para cumplimiento de dicho año.....	xv mil
A Pero Calvo, doze mill e quinientos mrs. de su quitación de cinco meses para cumplimiento de dicho año.....	xii mil D
A los herederos de Francisco Lucas, menestril defunto, nueve mil e ciento e sesenta y seys mrs., que ovo de aver de su quitación desde primer de setembre del dicho año fasta xx de diziembre de que falleció.....	ix mil CLXVI
A Juan de Garamendi, menestril de flauta, quatro mill mrs. de su quitación del dicho tercio postrero a razón de xii mill por año.....	iiii mil
A Francisco de Soto, músico de cámara, veynte mill mrs. de su quitación de seys meses para cumplimiento del dicho año a razón de xl mil por año y los otros mrs. de su ayuda de costa, se le libran en otra nómina a rrazón de xxxv mill por año.....	xx mill
Antonio de Caveçón, el ciego músico y organista, diez mill mrs. de su quitación del dicho tercio postrero a rrazón de xxx mill por año que tiene de merced.....	x mill

Atavaleros:

A Juan de la Parra, atabalero, cinco mill mrs. de su quitación del dicho tercio postrero a rrazón de xv mill por año.....	v mill
A Juan Muñoz, otros tantos del dicho tercio.....	v mill
A Xpistobal de Negreda, otros tantos, del dicho tercio.....	v mill
A Diego de Laguna, otros tantos del dicho tercio.....	v mill
A Pº de Vallejo, en cuyo lugar sirve Francisco de la Ponza, otros tantos, del dicho tercio.....	v mill.»

Fué Antonio de Cabezón el más interesante organista y compositor de música para órgano que hubo en la Europa del siglo XVI, como lo demuestran sus obras musicales contenidas en el libro de Venegas que hoy publicamos. Como se conoce muy poco sobre su vida, conviene anotar aquí todo cuanto sobre él hemos encontrado en Simancas, y así lo haremos con la esperanza de que tales noticias sean ampliadas con el tiempo por otros investigadores, y que el mundo culto deje de repetir que España haya olvidado por sistema a sus genios musicales tan preclaros como lo es Cabezón.

En el legajo 19 de la Casa real de Castilla aparece el *Libro de Veeduría*, donde se consignan las ausencias y presencias de cada uno de los servidores de palacio, y con la firma autógrafa de cada uno de ellos. En la sección de «Menestriales» aparece el nombre de Francisco de Soto, y a continuación el de Cabezón, en esta forma:

«Antonio de Cabeçón, ciego, músico y organista. En Madrid, a xxix de agosto de mill quinientos y treynta e nueve, se dieron y pagaron a Antonio de Cabeçón, el ciego, músico y organista, y en su nombre, por virtud de su poder, a Francisco de Barrio, nuebo capellán del Príncipe nuestro Señor, los diez mill mrs. que le fueron librados de su ración y quitación del tercio primero deste presente año, los quales les pagó el pagador Luis de Landa...»

«En la dicha de Madrid, a xxiiii de henero de dxi años se dieron e pagaron al dicho Antonio de Cabeçón y por virtud de su poder a Pedro de Arze, cantor del cardenal de Toledo, los diez mill mrs. que le fueron librados de su ración del tercio segundo del año presente de xxxix...»

«En la dicha ciudad de Madrid, a veynte de abril de quinientos e quarenta años se dieron e pagaron al dicho Antonio de Cabeçón los diez mill mrs. que le fueron librados de su quitación del tercio postrero del año pasado de xxxix, los quales le pagó el dicho Luis de Landa, pagador, e *porquè dixo que no sabía screvir, lo firmó por él*, a su ruego, Juan Gómez Saravia..... x mill.»

El año 1540 lo pasó el emperador en Francia y Flandes, acompañado siempre de los músicos y cantores de su capilla flamenca. A la sazón ya no formaba parte de

su capilla el célebre maestro Nicolás Gombert, por cuanto ha desaparecido su nombre en las listas de beneficios de 28 de diciembre. En Simancas se conservan los nombres de cada uno de los criados y oficiales que tenía en su casa de Castilla para dicho año. Entre este personal figuran en las nóminas del tercio segundo los siguientes nombres:

«El Rey:

Luys de Landa, yo vos mando que de los mrs. de vuestro cargo que vos han sido consignados e librados para la paga de los oficios e oficiales de la casa de la catholica Reyna mi señora e mía, paguedes...

Menestriales:

A Antonio de Cáceres de la Sala, menestril, x mill de su quitación del dicho tercio segundo a rrazón de xxx mill por año..... x mill
 A Antonio Lucas, otros tantos..... x mill
 A Gracián de la Sala, otros tantos..... x mill
 A Pedro de Trugillo, otros tantos..... x mill
 A Miguel Calvo, otros tantos..... x mill
 A Pedro Calvo, otros tantos..... x mill
 A Sabastián de Mendieta, otros tantos..... x mill
 A los herederos de Juan de Garamendi, menestril de flauta, *que es difunto*, mill y trescientos y treynta y tres mrs. de su quitación... fasta diez de junio del que fallestió, a rrazón de xii mill por año..... i mill CCCXXXIII
 A Francisco de Sotto, músyco de cámara, xiii mill CCCIII de su quitación de dicho tercio segundo, a rrazón de xl mill por año, de más de su ayuda de costa que se le libran por la otra nómina de las ayudas de costa del dicho tercio, a rrazón de otros xxxv mill por año..... xiii mill CCCIII
 A Antonio de Cabeçón, el ciego músyco y organista, xv mill por su quitación del dicho tercio segundo, a rrazón de xxx mill que tiene de mrs. por año xv mill

Oficios:

A Martín Sánchez, tañedor, otros tantos..... ii mill
 A Francisco de Soto, músyco de cámara, xl mill DCLVIII en ayuda de costa del dicho tercio postrero, a rrazón de xxxv mill..... xi mill DCLXVIII.¹

El *Libro de la Veeduría* de la Casa real de Castilla tiene una importancia especial para el investigador de la cultura española, por cuanto sus páginas anotan los días que cada oficial residió en la corte o se ausentó de ella cada año; y por si aun esto fuese poco, se da, además, el caso — como ya hemos insinuado — de que en este libro firmó siempre de su puño y letra todo el personal de palacio. Esta información ayuda a reconstruir la vida de Antonio de Cabeçón. Extractamos, pues, del mencionado *Libro de la Veeduría*, correspondiente al referido año:

«Menestriales:

Juan de Garamendi, menestril de flauta, henero servió... junio servió fasta x del dicho mes que fallestió.

Francisco de Soto, músico de cámara. Resyde en Arévalo, en servicio de las Ynfantas.

Antonio de Cabeçón, organista..., reside en Arévalo en servicio de las Ynfantas... março servió [no dice nada de los meses enero y febrero, señal que estuvo ausente de la corte], abril servió asimismo, mayo servió fasta xx del dicho mes que se partió con licencia fasta mediado agosto del dicho año, de la qual no gozó sino fasta mediado julio que volvió e servió el cumplimiento del dicho mes; agosto servió el cumplimiento del dicho mes; agosto servió fasta xvi del dicho mes que se tornó a partir con licencia...; volvió allá a xxv de setiembre del dicho año e servió el cumplimiento del; octubre servió, noviembre servió, diziembre servió.²

1. Simancas, Casa Real, leg. 19.

2. Simancas, Casa Real, leg. 20.

He aquí otro documento sobre Cabezón:

«En Madrid a xxv de agosto de dxi años se dieron e pagaron a Antonio de Cabezón el ciego, músyco y organista de su Mag.^t, y por virtud de su poder a Pedro de Arze, *cantor del cardenal de Toledo*, los diez mill mrs. que le fueron librados de su quitación del terçio primero deste año.»

A continuación firma el mencionado Arze. Cabezón recibe personalmente su salario del segundo tercio, aunque no se lee bien quien firma por él; lo mismo debemos decir del tercer tercio.¹ Pedro de Arze, cantor de la emperatriz, a lo menos desde el año 1538, como hemos visto en la página 54, desde 1539 formó parte de la capilla de las infantas y figuraba como cantor del cardenal Tabera de Toledo; él fué siempre uno de los buenos amigos de nuestro ciego organista.

En 1541 continúa el emperador viajando por Europa. Desde Flandes pasa a Alemania por Innsbruck; en agosto le encontramos en Italia; de regreso pasa por Mallorca y Cartagena, y el 31 de diciembre está en Toledo. El príncipe tiene ya catorce años; la infanta María, trece, y su hermana, seis. Su padre quiere ahora, durante una temporada, educar personalmente a sus hijos, después de tan larga ausencia de España, y contando como cuenta con tanta experiencia de la vida. Los músicos que encontramos en los libros de su casa son los siguientes:

«*Capellanes:*

Juan de Resa, que fué cantor de la emperatriz.

Pedro de Pastrana.

Sabastián de Çorita, que fué cantor de la emperatriz.

Menestriles:

Antonio de Cáçeres de la Sala.

Antonio Lucas.

Gracián de la Sala.

Pedro de Trugillo.

Sabastián de Mendieta.

Miguel Calvo.

Pero Calvo.

Francisco de Sotto, músico de cámara.

Antonio de Cabezón, organista.»²

En el *Libro de la Veeduría* del mismo año 1541 aparecen, entre los capellanes del emperador:

«Lope de Armesto, que fué cantor de la emperatriz, tiene cédula para que rresydiendo en servicio de las ynfantas, sea librado.

Mateo Fernández, que fué maestro de capilla de la emperatriz.³

Pedro de Pastrana.

Xpistoval de Spinosa, que fué cantor de la emperatriz, tiene cédula de su Mag.^t para que rresydiendo en servicio de las ynfantas sea librado.

Menestriles:

[De entre ellos citamos únicamente:]

Francisco de Soto, músico de cámara, resyde con licencia en servivio de las ynfantas.

Antonio de Cabezón, organista, henero sirvió... [hasta] diziembre sirvió.»⁴

1. Simancas, Casa Real, leg. 50.

2. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 35.

3. Una nota escrita al margen, no muy legible,

parece indicar que murió «a dos de henero deste año».

4. Simancas, Casa Real, leg. 20, y Casa Real, O.

y B., leg. 40, fol. 1.

En la nómina del «tercio postrero» se repiten los mismos nombres, y entre los ministriles aparecen como siempre en último término:

«Francisco de Soto, músico de cámara..... XIII mill CCCXXXIII
A Antonio de Cabeçón, el ciego, músico y organista, diez mill mrs. de su quitación del dicho tercio postrero a razón de treynta mill mrs. que tiene de merced por año, conforme a su asiento..... X mill.¹

El emperador permanece en España todo el año siguiente de 1542. Pasa los primeros meses en Toledo, Madrid, Tordesillas y Valladolid, donde celebra las cortes de Castilla. A fines de mayo visita el monasterio del Cister de Las Huelgas de Burgos; desde el 22 de junio hasta 10 de octubre celebra cortes en Monzón, acompañado esta vez del príncipe Felipe. Desde el 16 de octubre hasta el 20 de noviembre permanece en Barcelona; el mes de diciembre lo reparte entre Valencia y Madrid. Los músicos citados en las nóminas de palacio para servicio del emperador son los susodichos. Entre los ministriles del *Libro de la Veeduría* anotamos:

«Francisco de Soto, músico de cámara, que sirve a las ynfantas, y todo el dicho año resy-dió en servicio.

Antonio de Cabeçón, el ciego organista, henero sirvió... [hasta] mayo sirvió fasta xxii del dicho mes *que quedó en Valladolid.*»²

Hasta 1.º de marzo de 1543 reside el emperador en Madrid; va después a Zaragoza. De paso para Barcelona, visita otra vez Montserrat; permanece en Barcelona desde el 11 de abril hasta 1.º de mayo, y se embarca para Italia, Alemania y Flandes. Los músicos instrumentistas que sirven en su casa durante este año, son los siguientes, conocidos casi todos por las listas anteriormente citadas:

«Menestriles:

Antonio Lucas.
Grazián de la Sala.
Pedro de Trugillo.
Sabastián de Mendieta.
Bernaldino de Caleruega.
Francisco de la Sala.
Francisco Gonçález.
Miguel Calvo.
Pedro Calvo.
Gregorio de Ortega.
Francisco de Sotto, músico de cámara.
Antonio de Cabeçón, el ciego músico y organista.³

3. DE LOS MÚSICOS QUE SIRVIERON A LAS INFANTAS (1543-1548). MATEO FLECHA

Por desgracia, no hemos podido completar las lagunas que nos faltan sobre la vida musical en la corte de las infantas en su castillo de Arévalo. Confiamos que en otra ocasión algún investigador más afortunado podrá completar el presente estudio. En esta ocasión nada de nuevo podemos ofrecer sobre la constitución de su capilla durante los años 1540-1542. Por una carta escrita por el conde de Cifuentes — encargado de

1. Simancas, Casa Real, leg. 20.

2. Simancas, Casa Real, leg. 20, y Casa Real, O. y B.,

leg. 40, fol. 2. Esto indica que Cabeçón no fué a Monzón.

3. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 40, fol. 3.

las infantas en el castillo de Arévalo — y dirigida al emperador en 1541, sabemos que don Alvaro Rodríguez, deán que había sido de la emperatriz, al cual el emperador había confiado la educación de sus hijas, era ya difunto. El Conde de Cifuentes se preocupa de buscarles un sucesor digno, y escribe a Carlos V en estos términos:

«... En buscar al maestro *para avezar a las Sas. Infantas a leer y a escribir y ha rezar y un moderado latín para que entiendan lo de la misa*, he hecho diligencia entre los capellanes de la casa del Príncipe y de las Sas. Infantas, y no he hallado ningún capellán sin ynconveniente ... [Le insinúa:] ... que sería al propósito para maestro de Sus Altezas un comendador de la orden de Santiago que algunos días a que sirve a Vra. Mag.^t, que se llama el bachiller de la Quadra, hombre de hedad y virtuoso y onesto y de muy buena vida y enxemplo y idalgo, según soy informado...»¹

Se conservan una serie de cartas dirigidas al emperador por el mencionado Conde de Cifuentes, en las cuales se trata de cosas relacionadas con las infantas.² En la nómina de 1543 y siguientes aparece el nombre del bachiller Juan López de la Quadra, como «maestro de las dichas Infantas para las enseñar de leer y escribir y rezar». Hemos encontrado las nóminas del personal de la casa de las infantas para el año 1543, con el siguiente resultado para nuestro caso:

«Capilla de las Ynfantas:

[En el primer tercio de 1543, figuran los mismos nombres que mencionaremos después para el 1544, menos Mateo Flecha como maestro de capilla.]

Moços de capilla:

[Entre ellos:] «A Mateo de Fletes (sic)..... III mil cccc xxxiii.

Oficiales de mano:

A Sabastián Sánchez, *maestro de abezar a dançar, que tañe el arrebalico*, del dicho tercio a rrazón de quinze mill mrs. por año de ración y quitación..... v mill.»

Por primera vez aparece el nombre de Mateo de Fletes, igual a Mateo Flecha el Joven, del cual hablaremos después. Es curioso que las infantas, en tan temprana edad — quince y ocho años, respectivamente —, tuviesen ya sus maestros de danza; sin embargo, de los documentos referidos sobre los maestros de danza en la corte de la emperatriz, y de otras noticias que conocemos, se deduce que al príncipe Don Felipe y a sus hermanas, ya en vida de su madre, se les enseñaba a danzar los bailes cortesanos de uso más frecuente en España. Las relaciones de fiestas y jornadas reales confirman el papel importantísimo que tenía el baile de sociedad en los palacios y casas señoriales en la época imperial; por tal causa, la danza cortesana formaba parte obligada de la educación de los príncipes e infantas en la Europa coetánea.

Los nombres que se presentan en las nóminas del tercio segundo son los mismos que veremos en 1544; entre los «moços de capilla» figura también Mateo de Fletes, y en

«Oficiales de mano:

Lope Fernández, *tañedor de la morisa*.³

Sabastián Sánchez, *maestro de avezar a dançar, que tañe el rabelico*.»

1. Véase J. M. MARCH, loc. cit., I, página 132, carta 23.

2. Véase MARCH, l. c., tomo I, pág. 115 ss.

3. Suponemos se trata aquí de la «morisca», en el sentido de «guitarra morisca», tocada generalmente por

un músico con fisonomía y vestidos a la morisca. En las miniaturas de las Cantigas de Santa María, del rey Alfonso el Sabio, aparece la *guitarra latina* y la *morisca*, que menciona después el arcipreste de Hita, Juan Ruíz, en el *Libro de amor*.

En las nóminas para el tercio postrero aparecen los mismos nombres.¹

El año 1544 lo pasó Carlos V en Flandes, su patria amada. Las frecuentes estancias del emperador y sus músicos de Flandes, explican muy bien que los instrumentistas españoles conocieran pronto el repertorio francoflamenco de la música neerlandesa de la primera mitad del siglo XVI. Como veremos después, apenas existe un libro español con música de vihuela sin transcripciones de obras polifónicas sagradas y profanas compuestas por maestros flamencos y adaptadas para ese instrumento. En la misma colección de Venegas que hoy editamos, se presentan diversas *chansons* francesas a cuatro voces, de Thomas Crecquillon, transcritas para tecla, y sin cambiar ni una sola nota. Se trata nada menos que del maestro de capilla que tuvo la corte de Carlos V en Bruselas hacia el año 1544, y que murió en 1557. Tal hecho prueba, una vez más, que los músicos instrumentistas, o sea los ministriles adscritos a la corte española de Carlos V y que le acompañaban algunas veces en sus correrías por el extranjero, habían tocado con frecuencia estas composiciones en presencia del emperador. Crecquillon es uno de los maestros más ilustres de la época que medió entre Josquin des Prés y Orlando de Lassus, y obtuvo celebridad como compositor sagrado y como autor de la nueva *chanson* francesa escrita siguiendo el estilo descriptivo y programático de Janequin. La composición número XV de nuestra colección es un «Fabordón lleno», de Nicolás Gombert, aquel otro maestro de la capilla flamenca de Carlos V que tantas veces visitó y recorrió nuestro país. Asimismo, hay obras de los famosos maestros flamencos Josquin, Verdelot y Mouton. De haberse conservado los demás libros que Venegas tenía preparados para la imprenta, veríamos ¡cuántas obras de autores neerlandeses se contendrían en ellos!

Al afirmar esto, no crea el lector, sin embargo, que la presencia de los músicos flamencos de la corte de Carlos V en España y su irradiación e influencia hubieran producido una absorción absoluta del genio español. ¡No, mil veces no! Si en el siglo XVIII, nuestros compositores españoles hubieran sabido aprender de la nueva música italiana — que en aquella época tuvo fuerza bastante para renovar toda la música de Europa — sus antepasados habían sabido utilizar la presencia de los neerlandeses en el siglo XVI, bien distinta hubiera sido nuestra música sagrada y profana e instrumental del siglo XVIII. Y es que nuestros compositores españoles del siglo XVI, aunque aprendieran de la técnica de los músicos flamencos, en cuanto al espíritu y al expresivismo emotivo, apenas se dejaron influir por ellos. No obstante el intercambio y el contacto continuados durante tantos años de nuestros maestros con la música de Flandes, supieron mantener su tradición autóctona tan característica por la simplicidad en la técnica contrapuntística, por la sensibilidad emotiva y por la influencia del canto popular que se adentra hasta lo más íntimo de la música hispánica del siglo XVI.

Una prueba de cuanto venimos diciendo nos la ofrece el maestro Mateo Flecha el Viejo, del cual hablaremos brevemente aquí. Flecha alternó y conoció muy de cerca a los músicos y a la música flamenca de su tiempo; mas, por otra parte, supo escribir una música figurada a «cappella» y supo enriquecer con una forma nueva aquel repertorio de música descriptiva del siglo XVI, de la cual hablábamos, por lo que no tiene nada que envidiar, ni en la técnica ni en la expresión, ni en la grandiosidad, a los maestros francoflamencos de su época.

Otro caso de lo que venimos diciendo lo tenemos en Cristóbal de Morales (1500-1553). Este genio musical de la escuela andaluza fué cantor en Roma desde 1535;

1. Simancas, Casa Real, leg. 21.

en 1545 pidió permiso para regresar a su patria, y retornó a España acompañado de su amigo, también cantor en la capilla pontificia, Bartolomé de Escobedo. Éste fué después maestro de la capilla de la infanta Doña Juana, como sucesor de Flecha el Viejo. Morales, maestro un tiempo de la catedral de Toledo y después al servicio del duque de Arcos en Marchena, quiso rendir un tributo de homenaje al emperador escribiendo una misa sobre el tema *L'homme armé*. Esta era, según se dice, la canción predilecta de Carlos V y que obtuvo gran boga desde que Josquin la utilizó como tema para una de sus misas. Los años 1542-1546 son célebres en los anales de la historia musical española, por haber editado nuestro Morales sus colecciones de *Magnificat* a cuatro (Venecia, 1542); sus *Liber I* y *II* de motetes, a cuatro (Venecia, 1543 y 1546), y su *Liber I* a cinco voces (Venecia, 1543); así como sus dos libros de misas (Roma, 1544). Estudiando las obras de Morales, puede uno vislumbrar ciertamente algo o mucho de la técnica de los neerlandeses; ello no debe extrañar, pues el ilustre maestro había sostenido intercambio artístico con los músicos flamencos, lo mismo en España que durante su estancia en Roma; pero analizando un poco sus procedimientos técnicos y especialmente la estética emotiva de su música, nadie podrá negar que el arte de Morales era típicamente español. En la capilla del emperador aparece, desde 1 de septiembre de 1552, el nombre de «Xpistóbal de Morales, capellán»; su nombre figura después muchos años en la capilla real; no sabemos qué relación puede tener con el susodicho compositor.

Sobre la vida de los dos compositores catalanes llamados Mateo Flecha, el Viejo y el Joven, el tío y el sobrino, se había escrito mucho, y siempre a base de repeticiones, sin aducir noticias nuevas ni documentos auténticos salidos de los archivos españoles. En 1926 resumimos todo lo que hasta entonces se conocía sobre su vida y sobre su obra musical, añadiendo algunos datos desconocidos de grandísimo interés para nuestra historia musical.¹ Se sabía que Mateo Flecha el Viejo, el inventor de la forma musical polifónica conocida con el nombre de *Ensalada*, había sido maestro de capilla de las infantas de Castilla, hermanas de Felipe II, por cuanto así lo afirmaba su sobrino fray Matheo Flecha, en la edición de *Las Ensaladas de Flecha, Maestro de capilla que fué de las Serenísimas Infantas de Castilla. Recogidas por F. Matheo Flecha, su sobrino... Dedicadas al Ilustrísimo Señor Don Juan de Borja del consejo de la Magestad Cathólica y su Embaxador acerca de la Caesarea...* (Praga, 1581).² Nosotros mismos habíamos buscado repetidas veces, en los archivos de Barcelona y Simancas, noticias sobre ambos músicos, a fin de poder comprobar la afirmación de Flecha el Joven, y siempre con resultado negativo. Por primera vez podemos, pues, hoy aducir documentos de la época hallados en los registros de la real Casa de Castilla, los cuales nos aclaran este aserto y confirman las palabras de su sobrino.

En las nóminas de la capilla de las susodichas infantas del año 1543 no figura aún el nombre de Mateo Flecha el Viejo; durante los años 1544-1546, desde el segundo tercio de 1544, aparece como maestro de capilla. Por desgracia, no hemos encontrado las nóminas de los años 1547-1548. En 1548 se ausenta definitivamente de España la infanta Doña María, como después veremos. En la plantilla del personal de la casa de la infanta Doña Juana para 1549, ya no aparece el nombre de nuestro Flecha.

El nombre de Flecha el Viejo debió ser muy conocido incluso en el extranjero, ya que una de sus obras, titulada *La Bataille*, «Oyd los vivientes», figura en una co-

1. H. ANGLÉS, *Estudis Universitaris Catalans*, XI (1926).

2. Es necesario recordar que, según la afirmación del teórico italiano-hispanizante Cerone (véase pági-

na 45 de la presente obra), Don Juan de Borja, al cual Flecha dedica *Las Ensaladas* editadas en Praga, era muy conocido en España como mecenas de la música a fines del siglo XVI.

lección con obras de varios autores francoflamencos, editada en Lyon el 1544. Esto indica que al venir a servir a las infantas de Castilla, su personalidad era ya bien definida y muy reputada. Sobre su vida sabemos poca cosa. Se afirma que nació en Prades (Tarragona), acaso en 1481, y que fué discípulo de Juan Castelló en Barcelona. El año 1925 hallamos su nombre en las Actas Capitulares de Lérida, como cantor en 1523 y después como maestro de capilla de aquella catedral. Murió, según se dice, monje en el monasterio de Poblet en 1553. La forma musical *ensalada* que él inventó, consiste en una especie de madrigal a cuatro voces, con texto latín, italiano, catalán y castellano; unas veces humorístico y muy satírico, otras profano alternando con el religioso.

Por desgracia, la documentación que hemos podido consultar hasta hoy en Simancas sobre la casa de las infantas y su servicio, no es mucha; ya hemos indicado que dicha documentación es muy incompleta. Por tal motivo no hemos podido aclarar aún cuándo empezó Mateo Flecha el Viejo a ser el maestro de capilla de las mencionadas infantas Doña María y Doña Juana, ni cuándo cesó en ese puesto, ni a dónde se dirigió una vez cesadas sus funciones en aquella pequeña corte, musicalmente tan rica para nosotros. Pero, por lo menos, hemos encontrado ya documentos inequívocos sobre la época de su estancia en aquella corte.

Lo mismo pasa con Flecha el Joven. Se venía afirmando que había servido también en la corte de las infantas de España; se le encontraba más tarde sirviendo en la corte imperial de Viena y de Praga, gracias a los estudios de los amigos Otto Ursprung, de Munich, y Albert Smijers, de Amsterdam; pero nadie podía aclararse por qué motivo, siendo Flecha un simple fraile carmelita español y más tarde benedictino, llegara a figurar como capellán y cantor de la capilla imperial de Viena y de Praga durante los años 1568-1598, nombrado abad de Tihany (Hungría) el 15 de diciembre de 1579. Los documentos siguientes nos aclaran, pues, también este problema.

Flecha el Joven aparece en la corte de las infantas como «moço de capilla», con el nombre de «Mateo de Fletes», desde el año 1543, hasta el momento en que la infanta Doña Juana fué princesa de Portugal, por su casamiento con aquel príncipe en 1552. Al dejar esta dama nuestro país, toma para su servicio en Portugal a todo el personal que quiere ir con ella; y el documento en cuestión anota quiénes aceptaron la invitación y quiénes prefirieron quedarse en España. Acerca de nuestro Flecha, el mayordomo de palacio anota simplemente: «metióse frayle», y añade que «quedó *frayle francisco (sic!) en Castilla*». Que Flecha el Joven ingresó en un convento por aquella época, es verdad; pero, según se dice, entró de fraile *carmelita en Valencia*, desde donde pasó a Italia, y allí residió algún tiempo como fraile carmelita. Al casarse la infanta Doña María con Maximiliano II de Austria, en 1548, Flecha guardaría buena relación con la mencionada infanta, la cual, al ser emperatriz de Austria-Hungría, dejaría el camino abierto para Flecha en la corte de Viena y de Praga. Consta por documentos que habíamos visto en el palacio episcopal de Solsona, que Felipe III le nombró abad del monasterio benedictino de la Portella (Lérida) en 1599, cumpliéndose así su deseo ardiente de poder acabar sus días en su tierra de origen, donde murió el 20 de febrero de 1604.

Sin más comentarios para no alargar este estudio, transcribimos a continuación varios documentos. El primero hace referencia a la paga de la nómina de los oficiales y criados que servían a las infantas en el castillo de Arévalo durante el tercio segundo de 1544. Debe observarse que en la nómina del *primer* tercio de este año, aun no figuraba Flecha el Viejo, como maestro de capilla.

«El Príncipe:

Francisco Presoa, mi thesorero y de la casa de las Yll.^{mas} Ynfantas Doña María e Doña Juana, mis muy caras e muy amadas hermanas. Yo vos mando que... deis y paguéis a las personas, criados de la casa de las dichas ynfantas que deyuso en esta nómina serán contenidos:

«Capilla:

Al Reberendo in Xto. Padre Obispo de Osma, capellán mayor de las dichas ynfantas, del dicho tercio segundo del dicho año de quinientos e quarenta y quatro, a rrazón de c mill por año de ración que... a de aver..... XXXIII mil CCCIII

Al bachiller Juan López de la Quadra, *maestro de las dichas Ynfantas para las enseñar de leer y escribir y rezar*, del dicho tercio a rrazón de L mil por año de ración. XVI mil DCLXVI

Al Padre fray Hernando Cano, confesor de las dichas ynfantas, del dicho tercio, a rrazón de xxx mil por año para su entretenimiento..... X mil

Alfonso Fernández, capellán y thesorero de las dichas ynfantas, del dicho tercio, a rrazón de xx mil por año..... VI mil DCLXVI

A Antonio de Robles, capellán, del dicho tercio, a rrazón de XXVIII mil CCCLXVII por año..... IX mil CCCCLV

A Francisco Marqués, capellán del dicho tercio, a rrazón de xxv mil por año. VI mil DCLXVI

A Melchior de Robles, de la mesma manera..... VI mil DCLXVI

A Francisco de Morales, de la mesma manera..... VI mil DCLXVI

A Xpistobal de Spinosa, del dicho tercio, a rrazón de xxxv mil por año..... X mill

Amando de Hoyos, del dicho tercio, a rrazón de xxv mil por año..... V mill

A Francisco de Sotto, músico de cámara y capilla, del dicho tercio, a rrazón de XL mill por año de ración..... XIII mill CCCXXXIII

Antonio de Cabeçón, músico tañedor de tecla, del dicho tercio, a rrazón de LXXX mill por año, los XL mil de ración y quitación, y los otros XL mil de ayuda de costa XXVI mill DCLXVI

A Juan de Resa, cantor, de la misma manera, otros tantos..... XXVI mill DCLXVI

A Matteo de Frecha (*sic!*), maestro de la capilla, del dicho tercio a rrazón de XL mil por año de ración y quitación, a de aver XIII mil CCC XXXIII..... XIII mil CCCXXXIII

Moços de capilla:

A Gerónimo Ortiz.

Hernando de Suero.

Francisco de Santiago.

Jerónimo de Vallejo.

Juan Muñoz.

A Mateo de Fletes (*sic*) de la mesma manera [a rrazón de x mil mrs. por año]. III mil CCCXXXIII

Otras veces se anota : «Para los seys moços de capilla... para lobas..... XV mill.»¹

La nómina transcrita declara la forma en que se hallaba constituida la capilla de las infantas en 1544, cuando Mateo Flecha el Viejo dirigía su música : Un obispo, su maestro educador, su confesor, su tesorero, otros cinco capellanes, cuatro (?) cantores, el organista Antonio de Cabeçón, Francisco de Soto, «músico de cámara y capilla», Mateo Flecha, «maestro de la capilla» y seis «moços de capilla».

Estando ausente de España el emperador durante este mismo año, la infanta Doña María cayó enferma de cuidado. Esta su dolencia fué la preocupación constante que tenía el príncipe Don Felipe, su hermano, entonces de diecisiete años de edad. Los médicos dictaminan que ni el clima de Arévalo ni el de Ocaña eran muy a propósito para ella. Se piensa trasladar las infantas a Tordelaguna o a Chinchón; y las llevan por fin a Guadalajara. El 9 de octubre del mismo año, de acuerdo con los médicos y el príncipe, pasaron a Alcalá de Henares. Más tarde vemos como en 1546

1. Simancas, Casa Real, leg. 21.

Doña Juana está enferma en Guadalajara. No sabemos si en esta ocasión se trasladó toda su corte y si los músicos siguieron o no el camino de aquellas señoras.¹

En este mismo año aparece la «Paga de los oficiales y mugeres de la casa de la Reyna N. S.» (se refiere a Doña Juana), sin que figure ninguna partida referente a música. En su capilla hay siempre cuatro «moços de capilla». En la capilla del emperador figuran una infinidad de «capellanes», entre los cuales «Juan Miguel de Sotto, hijo de Francisco de Sotto, músico de cámara» y un tal «Marlés de Barcelona» que continuó muchos años en esta misma capilla. Los «menestriales del emperador» son los mismos que hemos mencionado para el año 1543.

El año 1545 permaneció el emperador en Flandes y Alemania. En las nóminas del «Servicio de las Ynfantas» para el tercio primero de este año, figuran los mismos nombres que anotamos para 1544. Recordamos los siguientes:

«Capilla:

Xpistóval de Spinosa.
Francisco de Sotto, músico de cámara y capilla.
Mateo Flecha, maestro de la capilla.
Juan de Resa, cantor.
Antonio de Cabeçón, músico y tañedor de tecla.

Moços de capilla:

[Menciona al susodicho Mateo Fletes (*sic*), y añade:] Para seys moços de capilla, una loba a cada uno, a los que pareciere al dicho conde Melchior de Montemayor que se deven dar y para ellas se ponen aquí xv mill...»²

Entre los capellanes del emperador figura siempre : «A Xpistobal de Spinosa, reside con las ynfantas...» Los menestriales son los mismos.

En el «Servicio de las Ynfantas», tercio segundo 1545:

«Capilla:

[Copiamos solamente :] A Francisco de Sotto, músico de cámara y capilla. XIII mil CCCXXXIII
A Matheo Flecha (*sic*), maestro de capilla, de la mesma manera, otro tanto. XIII mil CCCXXXIII
A Juan de Resa, cantor..... XIII mil CCCXXXIII
A Antonio de Cabeçón, músico y tañedor de tecla..... XXVI mil DCLXVI

Moços de capilla:

[Se anota el susodicho :] «Mateo de Fleytes (*sic*).»³

En el mismo legajo 22 de la Casa real aparecen las nóminas para el «tercio postrero» del presente año del servicio de las infantas; del personal que allí figura seleccionamos los siguientes nombres:

«Capilla:

Xpistóbal de Spinosa.
Francisco de Morales, capellán.
Juan de Resa, cantor.
Francisco de Soto, músico de cámara..... x mill
Antonyo de Cabeçón, músyco de tecla, del dicho tercio, a razón de ochenta mill mrs. por

1. Sobre esta cuestión véase la documentación que por primera vez publica el P. MARCH, l. c., I, pág. 162 ss., 210 ss., etc., donde transcribe una serie de cartas del príncipe Don Felipe preocupado y cuidadoso de la

enfermedad de sus hermanas las infantas doña María y doña Juana.

2. Simancas, Casa Real, leg. 22.

3. Simancas, Casa Real, leg. 22.

año. Los quarenta mill mrs. de ración y los otros XL mill de ayuda de costa, a de aver..... XXVI mil DCLXVI
 A Mateo de Flecha (*sic*), maestro de capilla, del dicho tercio, a rrazón de quarenta mill mrs. por año de ración y quitación, a de aver..... XIII mil CCCXXXIII

Moços de capilla:

[Mencionamos a :] Mateo de Fleytes (*sic*)..... III mill CCXXXIII

Oficiales de manos:

Lope Hernández, *tañedor de la morisca*, del dicho tercio..... V mill
 Sebastián Sánchez, *maestro de dançar*, del dicho tercio..... V mill.»

Debemos recordar que este Lope Hernández figuraba en 1539 como «maestro de dançar»; en aquella ocasión, según había ordenado el emperador, aparecían tres maestros «de dançar» y Juan Sánchez como «tanborino». En 1545 sólo figuran un maestro de danza y un «tañedor de la morisca», que suponemos sería la guitarra morisca según hemos indicado.

La plantilla de los músicos al servicio de las señoras infantas durante el año 1546, es la señalada anteriormente. Mateo Flecha continúa como maestro de capilla. Una hoja, que encontramos en el legajo 50 de Casa real, O. y B., fol. 30, tiene especial interés para aclarar algo más la biografía de Flecha el Viejo. Se trata de un borrador que el mayordomo de la casa de las infantas tenía escrito, anotando las consultas que debía hacer. Entresacamos lo siguiente de esta hoja sin fecha:

«Flecha, maestro de capilla, suplica se le dé el título del dicho oficio o de capellán.»
 [Al margen se contesta :] «... que por agora sea maestro de capilla con el salario que tiene.»
 «Galiçia y otros dos cantores suplican se les acreçiente sus quitaciones y salarios, porque lo que aora se les da, no se pueden sustentar.»

A continuación, en el mismo legajo, aparece otra hoja, que dice:

«Los despachos que se han de hazer para la casa de las Señoras Ynfantas:»
 «*Título de maestro de Cap.^a para Matheo Flecha que sirve de cantor*, con el mesmo salario que tiene.» [Al lado se escribe :] «ha de dezir que por agora hasta que Su Mag.^t otra cosa mande, *sea maestro de capilla.*»
 «... que hable con el S.^{or} conde de Çifuentes que quiera que los gastos extrahordinarios se den, cada año, por el tiempo, a Melchior de Valdés, *contralto*, v mill demás de los que tiene.»

Todas estas notas prueban que es muy incompleta la documentación conservada en Simancas sobre el servicio de las infantas; o por lo menos la que hemos logrado encontrar nosotros. Por una parte resulta que tales observaciones consignan nombres de músicos cantores de la capilla de Doña María y Doña Juana que no han salido en las nóminas transcritas por nosotros, como acontece con el citado Melchior de Valdés, *contralto*, Galiçia y el Xerica (Jerica) que a continuación mencionamos. Por lo concerniente a Flecha el Viejo, son estas notas algo confusas. De la transcrita en último lugar, parece deducirse que el inventor de las *Ensaladas* fué primeramente admitido como maestro de la capilla de las señoras infantas, sin habérsele extendido oficialmente el tal asiento. Lo que no hemos podido tampoco aclarar es de si fué nombrado o no capellán de las infantas; tampoco figura nunca su nombre como capellán de la capilla de Carlos V. Hemos revisado una infinidad de nóminas con centenares de nombres de los «capellanes de su capilla», siempre con resultado negativo. En el Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona hemos visto, con igual resultado negativo,

algunos registros de los primeros tiempos del reinado del emperador, con los nombres de los sacerdotes que componían la capilla real sucesora de la antigua Capilla de los Reyes de Aragón.

Otros papeles que hacen referencia a la capilla de las infantas y que se guardan en el mencionado legajo 50 de la Casa real, O. y B., fol. 28, son los siguientes:

«Maestro Fernández [el Maestro de Capilla de la emperatriz] dize que un sobrino suyo que se llama Alonso de Almaraz, a que sirve a la emperatriz, que en gloria sea, más de siete años de *moço de capilla al facistol* y, los más destos, sólo sin hazer falta ninguna. Suplica a Vra. Magestad, en rrecompensa de su serviçio, se haga con él lo que con los demás, que se quedan con el príncipe o con las Ynfantes, porque demás de hazelle del muy gran merçed, hará muy gran servicio a ellos, por ser huérfano y pobre.»

Otro documento dice:

«Xpistóbal de Espinosa, que fué capellán de su Mag.^d; que sea en gloria, agora lo es de sus Altezas, dize que él tiene una sobrina, la qual la señora Ynfanta doña María la tiene reçibida para su cámara para quando se casare, y porque ella es muy muger...» [En resumen, pide dinero para que pueda casarse.]

Otro documento:

«Pero Muñoz, *cantor y aposentador de las Ynfantes*.» [Pide que le den el sueldo íntegro cada año.]

Otro, escribe:

«Xerita (*sic*), *cantor* de las Señoras Ynfantes, dize que a causa de su poco partido, él no se puede sustentar...» [Pide que se le aumente el sueldo.]

La siguiente «Relación» que aparece en el legajo 22 de la Casa real, del año 1547, nos aclara algo más la constitución de la capilla de las Infantas, por lo que se refiere a la música durante los años que regía aquella capilla Mateo Flecha. Según ella, en la capilla de las infantas había tres cantores tiples, dos contraltos, dos tenores, un contrabajo y «tres mozos que sirben de cantar en el facistol». Esta expresión no es muy clara; puede significar que cantaban polifonía y también que eran los destinados a cantar los versículos, responsorios, etc., gregorianos en el facistol. Al hablar de Andrés de Cabrera, se anota: *cantor tiple que sirbe de capellán*; eso indica que esta capilla poseía también cantores con voz de *tiple*, en el sentido de *falsete*. Es curioso que en la siguiente relación se citen, además, a Francisco Martínez y Melchor Cançer como *músicos de cámara*. Por ahora no podemos precisar qué instrumentos tocaría Francisco Martínez; al parecer no sería el órgano, ni el clavicémbalo, ni el clavicordio, puesto que, como músicos de tecla, hubo siempre los mencionados Francisco de Soto y Antonio de Cabezón. Estos últimos no figuran en esta lista, como tampoco figura el nombre de Matheo Flecha, el maestro de capilla. Por el documento que publicamos en la página 82 vemos que Melchor Cançer servía a las infantas como «músico de bihuela de arco y menestril», después que Doña Juana se fué a Portugal fué adscrito a la corte de Carlos V.

Hasta aquí no conocemos otra corte de infantas que en el siglo XVI contara con una capilla musical tan completa y distinguida como la tuvieron las hijas de Carlos V en España. Es sabido que el emperador no siempre fué muy generoso y muy espléndido para sufragar tan crecidos gastos como le imponían las cortes del príncipe Don

Felipe y sus dos hermanas. Ello no obstante, la relación que a continuación publicamos, demuestra que las infantas no querían ahorrar nada, cuando se trataba de música. Señálase allí, además, que las hermanas de Felipe II amaban y cultivaban la música en su casa desde su infancia hasta que se ausentaron de España. Esto explica que al pasar Doña María a la corte de Austria en 1548 y Doña Juana a la de Portugal en 1552, poseyeran una cultura musical más que suficiente para poder alternar con el arte de las Casas reales de Europa. De lo expuesto puede deducirse que las hermanas de Felipe II — educadas celosamente por su madre ya desde pequeñas — sabían tocar muy bien el clavicordio, la vihuela y acaso el órgano y otros instrumentos.

«Relación de los cantores que se pagan en la cámara y despensa de sus Altezas que son los siguientes:

Primeramente a Francisco Martínez, *músico de cámara*, veynte mill mrs. cada año y quatro mill mrs. para un vestido cada año..... xx mill
 A Melchor Cançer, *músico de cámara*, veynte mill mrs. cada año..... xx mill
 Xpistóbal de Jerica, *cantor tenor*, doze mill mrs. cada año y un bestido que monta cinco mil e seys cientos mrs..... xvii mil dxx
 A Jerónimo de Talamantes, *cantor tiple*, veynte mill cada año..... xx mill
 A Antonyo de Villadiego, *cantor tiple*, treynta mill mrs. cada año..... xx mill
 A Rretería, *cantor contralto*, veynte mill mrs. cada año..... xx mill
 A tres mozos... *que sirben de cantar en el facistol*, se les da de bestir y calçar en la cámara, que monta cada bestido dellos cinco mil mrs., que son todos los que se pagan en la despensa..... xv mill
 A Andrés de Cabrera, *cantor tiple*, que sirbe de capellán, doze mill mrs. cada un año y de ayuda de costa tres mill mrs. en cada un año, que son todos..... xv mill
 A Miguel Francés de Cariñena, *cantor tenor*, quinze mill mrs. que se le dava el que de Çi-fuentes, gobernador y mayordomo mayor de su casa, de ayuda de costa, seys mill mrs. que son todos veynte e un mill..... xxi mill
 A Láçaro Belázquez, *cantor contrabajo*, veynte e cinco mill mrs. en cada un año. xxv mill
 A Melchor de Valdés, *cantor contralto*, treynta mill mrs. en cada un año.... xxxiii mill
 De los tres dichos moços destante que son Alonso Moreno, Francisco de Buenalma y Juan Barica, para su mantenimiento de todos tres, dos reales para cada día, que son en un año..... xxiii mill dccccxx

Todos los susodichos an resi[di]do en el servicio de sus Altezas, desde el primero día del mes de henero deste año de quinientos e quarenta e siete, fasta en fin del mes de abril del dicho año, por la qual razón les a de ser librado el tercio primero del dicho año conforme a lo susodicho. Fecha a quatro de junio del dicho año.» [Signatura ilegible.]

4. LA MÚSICA AL SERVICIO DE DOÑA MARÍA, CASADA CON MAXIMILIANO DE AUSTRIA

El 31 de marzo de 1547 muere el enemigo del emperador : Francisco I de Francia. El príncipe Felipe recibe noticias de que su padre está muy enfermo en Augsburg, y se apresura a mandarle a su fiel amigo, el portugués Ruy Gómez da Silva, por si algo le faltase. Al regresar de Alemania este mensajero, trae varios encargos para el príncipe Don Felipe, y entre ellos hay uno que se relaciona íntimamente con su hermana, la infanta Doña María. El emperador, por conveniencias de estado, había decidido casarla con su sobrino Maximiliano, hijo mayor de Don Fernando, emperador de Austria. Maximiliano nació en 1.º de agosto de 1527 y se educó en la corte de Innsbruck, hablaba correctamente el alemán, el francés, el español y el italiano. Carlos V lo tuvo a su lado desde marzo de 1544, y quiso incluso que le acompañase a los Países Bajos. El pacto matrimonial entre Maximiliano y Doña María se firmó el 24 de abril

de 1548. Don Felipe se apresura a visitar a sus hermanas — que vivían en Alcalá de Henares con el pequeño infante Don Carlos —, a fin de comunicar a Doña María la fausta noticia. La infanta María había cumplido diecinueve años y urgía se preparase para sus desposorios.

Maximiliano emprende el viaje el 11 de julio del mismo año, siguiendo el itinerario que le habían señalado : Alemania-Austria-Italia-Génova-Barcelona-Zaragoza-Valladolid. El 13 de septiembre llega a esta última ciudad, acompañado del cardenal arzobispo de Trento, Cristóbal de Madruzzo. Valladolid vive de nuevo una de sus grandes jornadas, y todo el mundo se regocija con tanta fiesta. El mencionado cardenal bendice la unión sacramental entre música y cantos. Para conmemorar con más brillantez la fiesta, se representa allí un drama cómico de Ludovico Ariosto, en italiano, detalle interesante para la historia del teatro español.¹

Acatando la voluntad de Carlos V, Don Felipe tiene que emprender su primer viaje para Flandes, y en Valladolid prepara su salida el día 2 de octubre del citado año. Durante su ausencia de dos años, el príncipe Maximiliano y su esposa serán los regentes de España.

La infanta Doña María (1529-1603) casó, pues, con Maximiliano II de Austria y al quedar sola su hermana en España, Doña Juana continuó favoreciendo la música en su palacio. La corte de Austria tuvo desde el reinado del emperador Carlos V relación íntima con la corte real de España. En 28 de abril de 1521 el emperador renunció la regencia de aquel país en favor de su hermano Fernando. Éste fué después rey de Bohemia y Hungría en 1527, y emperador de Alemania desde 1556. El emperador Fernando murió en 25 de julio de 1564, sucediéndole su hijo Maximiliano II hasta 12 de octubre de 1576, en que murió. Ludwig Karl, en su estudio *Der Bendiktinerabt Matthias (sic!) Flecha und seine Werke*, en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 18 Jahrg., 150. Band. (1926), págs. 209-219, estudia las relaciones culturales de España y Austria, principalmente desde Carlos V hasta Leopoldo I (1657-1705), casado con la infanta Margarita Teresa, hija de Felipe IV de España, y supone que muchas fiestas, danzas y juegos españoles habían sido introducidos en la corte austríaca desde el siglo XVI con Maximiliano II, quien, como hemos visto, había residido casi dos años en España.

Mateo Flecha el Joven fué nombrado «Hofkaplan» del emperador Maximiliano II en 1.º de octubre de 1568; en 1570 obtuvo permiso para visitar España, y en 1576 recibió 25 florines por una misa que había compuesto y dedicado al emperador. La presencia de Flecha en aquella corte hizo que poco a poco varios músicos cantores españoles frecuentaran la corte de Viena y de Praga. Soriano Fuertes y Fetis suponen que este Flecha había escrito una *ópera* (¡sic!), *El Parnasso*, ópera que había sido repre-

1. El cronista JUAN CRISTÓBAL CALVETE DE ESTRELLA, en su *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe Don Felipe* (Anvers, 1552), edición moderna por *La Sociedad de Bibliófilos Españoles*, 1 (Madrid, 1930), págs. 4 s., escribe: «Ya en este tiempo (mediados agosto) se sabía cómo el Príncipe Maximiliano venía enfermo de quartana, que fué causa que cesasen las justas, torneos y fiestas que estaba ordenado que se hiciesen; y también por ser ya mediado Setiembre cuando llegó a Valladolid, que pudiera causar mucha dilación en la partida de su Alteza... Tornóse el Príncipe a Valladolid para recibirle públicamente el día siguiente, que fué su entrada, la cual y el reci-

bimiento que se le hizo fué con tan gran fiesta y solemnidad cual a un tal Príncipe se debía. Llegado a palacio se desposó aquella noche con la Infanta doña María por mano del Reverendísimo Cristóforo Madruccio, Cardenal y Obispo de Trento... El día siguiente a la mañana, el Cardenal dijo la misa y los veló con la solenidad que convenía; y a cabo de tres o cuatro días que fueron casados, se representó en palacio una comedia de Ludovico Ariosto, poeta excelentísimo, con todo aquel aparato de teatro y escenas que los Romanos las solían representar, que fué cosa muy real y sumtuosa.» Esta representación obedecía acaso a la presencia de los extranjeros que acompañaban a Maximiliano.

sentada en el palacio real de Madrid el 6 de diciembre de 1561. Nada en concreto hemos podido averiguar sobre el fundamento de tal afirmación, la cual es inverosímil.

Cuando pasa el príncipe a Flandes, en 1548, dispone, con respecto a los cantores cuya edad o enfermedades impedía acompañarle en un viaje tan largo y penoso, que residieran en la corte de las señoras infantas, donde, desde el año 1545, vivía también el pequeño infante Don Carlos. La siguiente relación nos aclara este punto. Dice así:

«Los que con mi licencia y mando quedan en estas partes con las serenísimas Ynfantas, mis muy caras e muy amadas hermanas, y con el Ynfante, mi hijo, son los siguientes:

A Pedro de Arze, cantor contrabaxo.

Xpistóval de Santiago, cantor contrabaxo.

Damián de Talavera, cantor que está asy para servyr en lo que se le fuere mandado.

Juan de Villadiego, cantorico tiple.

Cipriano de Soto, otro cantorico tiple que también ha de residir en la dicha capilla.

Agustín de Cabeçón, otro cantorico tiple que es hijo de Antonio de Cabeçón.»¹

En el mismo legajo 23 de la Casa real de Castilla se conserva la «Nómina de la paga de los ofiçiales y mugeres de la casa de la Señora Ynfanta doña Juana», para el tercio postrero del año 1549. Extractamos de ella lo siguiente:

«Capilla:

Xpistóval de Spinosa, capellán.

Francisco de Morales, capellán.

Melchor Robles, capellán.

Cantores:

Miguel Francés de Cariñena.

Alonso de Rentería.

Jorge de Montemayor.

Francisco Martínez, músico.

Melchor Cançer, músico.

Francisco de Soto, músico tañedor de tecla.

Alonso Moreno, cantor.

Moços de capilla:

[Figura entre otros:] Mateo de Fletes.

Ofiçiales de manos:

Sebastián Sánchez, *maestro de avezar a dançar, y tamborino.*

Lope Fernández, *tañedor de la morysa.*»

En la nómina del tercio segundo de este año figuran los mismos cantores; Mateo Flecha ya no aparece.

En el mismo legajo aparece una «Ynformación de otros ciertos ofiçiales y criados de la S^a Ynfanta doña Juana *que residen en esta corte en servicio de la princesa doña María*». Se encuentran los siguientes:

«Miguel Francés de Cariñena, cantor, henero residió [hasta julio].

A.^o de Rentería, cantor, henero sirvió [hasta julio].

Jorge de Montemayor, cantor, henero sirvió [hasta julio].

Francisco de Soto, tañedor de tecla, henero sirvió [hasta noviembre inclusive].

Francisco Martínez, músico, henero sirvió [hasta octubre].

Melchor Cançer, músico, henero sirvió [hasta julio inclusive].

A.^o Moreno, cantor, henero sirvió [hasta julio inclusive].»

1. Simancas, Casa Real, leg. 23.

Para comprender mejor la actuación de estos músicos, precisa recordar que Doña María y su esposo residieron en Valladolid como regentes del reino durante la prolongada ausencia del príncipe Don Felipe. En 2 de noviembre de 1549 nació su primer hijo, de nombre Ana. A fines de septiembre de 1550, Maximiliano salió de Valladolid, llamado por el emperador desde Augsburgo, de donde no regresará hasta el mes de julio de 1551. Durante la ausencia del príncipe Don Felipe, los músicos y cantores que, no pudiendo acompañarle en su jornada de Flandes y Alemania, se quedaron en España, sirvieron en la capilla y en la casa de Doña María. Entre los músicos de Felipe II que se hallaban en este caso, mencionaremos a Pedro de Pastrana — su maestro de capilla y cantor —, Pedro de Arze, contrabajo; Cristóbal de Santiago, contrabajo, y Damián de Talavera, contralto. Éste y Arze habían sido ya cantores de la capilla de la emperatriz Doña Isabel.

Según la información que antecede, a estos nombres se añadieron los cantores Miguel Francés de Cariñena, Jorge de Montemayor, Alonso de Rentería y Alonso Moreno. La capilla musical que sirvió a los regentes de España en Valladolid durante la ausencia del príncipe, estaba formada por ocho cantores y varios músicos de cámara, entre los cuales citaremos a Francisco de Soto, «músico de tecla», Francisco Martínez y Melchor Cançer, «músico de vihuela de arco y menestril».

A fines de octubre de 1551, Maximiliano dejó España y desembarcó con su mujer e hija en Génova el 13 de noviembre. Por ser opuesto Maximiliano a la idiosincrasia de los españoles, no pudo o no quiso amar el carácter y costumbres de nuestro país, jamás volvió a pisar tierra española; Doña María, en cambio, una vez viuda en 1576, determinó regresar acá para morir en su patria y al lado de sus hermanos Don Felipe y Doña Juana.

Es necesario recordar que esta Doña María fué más tarde la protectora de nuestro excelso Tomás Luis de Victoria. Éste renunció en 1578 los cargos que desempeñaba en Roma para entrar en el séquito de la emperatriz Doña María, viuda de Maximiliano de Austria. Victoria acompañó a la citada señora a Madrid, en donde se retiró con su hija Doña Margarita, en 1584, refugiándose en el monasterio de las Descalzas Reales, donde la música sagrada tuvo una floración portentosa, gracias a la munificencia de su fundadora la infanta Doña Juana. Victoria desempeñó el cargo de maestro de capilla durante los años 1586-1603. En ocasión del fallecimiento de su protectora, escribió Victoria su célebre *Officium Defunctorum* impreso en Madrid el año 1605 y dedicado a la mencionada Doña Margarita, religiosa franciscana en las Descalzas Reales. Muerta la reina María en 1603, Victoria fué nombrado organista de la susodicha iglesia hasta el día 7 de agosto de 1611, en que murió.

5. DE LOS MÚSICOS QUE SERVÍAN A DOÑA JUANA CUANDO PASÓ A PORTUGAL COMO PRINCESA

Las noticias que hemos hallado sobre la casa de las susodichas infantas quedan truncadas desde el momento que Doña María se ausenta de España. Por esta causa únicamente podemos ofrecer los documentos siguientes que hacen referencia a Doña Juana (1535-1575) y se refieren al año 1552, precisamente cuando ella casó con el príncipe de Portugal João Manoel († 1554).

Por el extracto de la nómina de los salarios que percibían los oficiales de la casa de Doña Juana que a continuación transcribimos, aparece claramente que al contraer nupcias con el príncipe de Portugal, le acompañaron muchos de sus oficiales, mujeres

y criados. Unos permanecieron en Portugal para su servicio, y otros regresaron después a España. De los cantores que residieron después en Portugal, citaremos a Alonso Moreno, y de los músicos recordaremos a Francisco Martínez y Cipriano de Soto, *organista*. El padre de éste, el clavicordista Francisco de Soto, sólo residió en Portugal varios meses, y regresó después a España para servir al príncipe Don Felipe.

De los «moços de capilla» continuaron cuatro en Portugal; Mateo de Fleytes (Flecha) se quedó en España y «metióse frayle franciscano en Castilla». Este último punto será muy interesante el poderlo aclarar con el tiempo. Hasta hoy sabíamos únicamente que Flecha el Joven, después de haber servido a las infantas de Castilla, había entrado en la orden Carmelitana de la Provincia de Valencia; siendo carmelita, aparece más tarde en Italia, donde edita su libro de madrigales, en 1568. Es posible que Flecha, sintiéndose con vocación religiosa, hubiera entrado en la orden de San Francisco, en la cual se había ya hecho célebre por entonces fray Juan Bermudo, y que por causas hoy desconocidas prefiriera después trocar el hábito de franciscano por el de carmelita. Esta explicación es muy compatible con la observación que en la nómina susodicha hace el veedor de palacio y con el hecho indudable de que Flecha fué carmelita.

Otro hecho desconocido hasta hoy aparece en la nómina que a continuación juntamos, y se refiere a Bartolomé de Escobedo. Según dicho documento, este músico sucedió a Mateo Flecha el Viejo en la dirección de la capilla de las infantas. Tal detalle tiene su importancia en la historia de la música en España.

Bartolomé Escobedo, natural de Zamora, fué primeramente cantor de Salamanca, y en 1536 le encontramos en la Capilla Sixtina, al lado de Morales; regresó a España en 1545, pasó después nuevamente a Roma y unos años más tarde se volvió a su patria para servir a las infantas. Habiendo rehusado trasladarse a Portugal con la princesa Juana en 1552, se estableció después en Segovia. Escobedo celebró el advenimiento al trono de Felipe II escribiendo una misa a seis voces titulada *Missa Philippus rex*. Algunas obras suyas se conservan manuscritas en Roma. Escobedo fué uno de los primeros maestros que tuvo el mencionado Tomás Luis de Victoria. Es otro de nuestros compositores que el Instituto Español de Musicología debe rehabilitar.

En el legajo 24 de la Casa real de Castilla se conserva:

«La nómina de los salarios de los oficiales y mugeres y criados de la casa de la Señora Princesa doña Juana, de los dos tercios segundo y postrero. Año de DLII.»

Para nuestro caso interesa lo siguiente:

«Capilla:

«A don Pedro de Acosta, obispo de Osma, capellán mayor. [Al margen escribe:] Vino a servir a V. Al. y a de bolber a Castilla.» [Ya se comprende, pues, que se trata de los oficiales que siguieron a la princesa hasta Portugal.]

«Al bachiller Juan López de la Quadra, mi maestro. [Al margen:] Vino con Vtra. Alteza y buélbese a Castilla.

Al padre Fray Juan de Minatones, mi confesor. [Al margen:] Queda en Castilla.

A Alonso Fernández, deán de mi capilla. [Al margen:] Sirve en Portugal.

A Xpistóbal de Spinosa, mi limosnero y capellán. [Al margen:] Sirve en Portugal.

A Alvar Alfonso, thesorero de mi capilla, que asentó nuebo en ella. [Al margen:] Sirve en Portugal.

Francisco de Morales, capellán. [Al margen:] Sirve en Portugal.

Juanes de Rrentería, capellán. [Al margen:] Sirve en Portugal.»

Estibaliz de Orduña, mi capellán... queda en el serbicio del Ill.^{mo} Diego Brandón Pereira, que es de los nuebamente reescibidos. [Al margen:] Sirbe en Portugal.

Pedro Farina. [Al margen :] No ha benido a servir.

Xpistóbal Serrano, capellán. [Al margen :] Sirbe en Portugal.

Alonso Moreno, capellán. [Al margen :] Sirbe en Portugal.

Al licenciado Diego Abarca Maldonado que es de los nuebamente resçibidos. [Al margen:] Sirbe en Portugal.

A Bartolomé de Escobedo, maestro que jué de mi Capilla. Se libra de los dos terçios postreros de quinientos y çinquenta y dos, a çinquenta mill mrs. por año que tenía de rración y quitación, treynta y tres mill y trezientos y treynta y tres mrs. y no ha de gozar deste asiento por los libros de mi casa desde primero de henero de quinientos y çinquenta y tres en adelante... xxxiiii mil cccxxxiiii. [Al margen :] Queda en Castilla.

Miguel Françés de Cariñena. Queda en Castilla.

Francisco de Soto, músico, se libra del dicho tiempo y preçio, otro tanto y solo el asiento no ha de gozar por la dicha rrazón..... xxvi mill dclxvi. [Al margen :] Vino a Portugal y buélvese a Castilla.

Melchor Cançer, músico. [Al margen :] Queda en Castilla.

Francisco Martínez, músico. [Al margen :] Sirve en Portugal.

Cipriano de Soto, organista. [Al margen :] Sirbe en Portugal.

Antonio de Prado, cantor. [Al margen :] Queda en Castilla.

Moços de Capilla y reposteros della:

Mateo de Fletes, mi moço de capilla. Se libra de los dichos dos tercios postreros de quinientos y çinquenta y dos, a diez mill mrs. por año de rración y quitación; seis mill seçientos y sesenta y seis mrs. y desde primero de henero de quinientos y çinquenta y tres en adelante no ha de gozar deste asiento *puesto (?) que quedó frayle francisco en Castilla.* [Al margen :] *metióse frayle.*

Juan Baza, moço de capilla. [Al margen :] Sirbe en Portugal.

Francisco de Buenalma que es de su calidad. [Al margen :] Sirbe en Portugal.

Juan Muñoz. [Al margen :] Sirbe en Portugal.

Francisco Núñez, moço de capilla. [Al margen :] Sirbe en Portugal.

Gerónimo de Vallejo, moço de capilla. [Al margen :] Queda en Castilla porque es ciego.

Reposteros de capilla:

Juan Gutiérrez. [Al margen :] Sirbe en Portugal.

Diego de Aguilera. [Al margen :] Queda en Castilla.

Francisco de León. [Al margen :] Sirbe en Portugal.

Symón de Torres que es nuebamente rreçibido. [Al margen :] Sirbe en Portugal.

Diego de Brizuela...»

De esta relación se deduce, además, que todos sus pajes, muchos «oficiales de la asa», casi todas las «Dueñas de mi compañía» pasaron a Portugal. En la sección «Oficiales de manos», se anota que «Sebastián Sánchez, *tanborino...*, Sirbe en Portugal».

Sobre la estancia de Francisco de Soto en Portugal, en otra parte del mismo legajo 24 de la Casa real de Castilla se advierte:

«Francisco de Soto, músico de cámara. Ressidió entero en servicio de la señora princesa doña Juana el dicho año [1552] fasta que por octubre del dicho año se partió para Portugal segund paresçe por una ynformación... que está adelante.»

Para complementar las notas que hemos encontrado en Simancas sobre la música en casa de las infantas, añadiremos aquí los siguientes documentos del 1553. El primero se refiere al ya citado Melchor Cançer, que «sirvió de músico de bihuela de arco y menestrel de las Sereníssimas Infantas», al cual recibió después Carlos V como *músico añedor de bihuela de arco y otros instrumentos*. El documento que sólo extractamos, lize así:

«Nos el emperador de los Romanos... fazemos saber a vos el mayordomo mayor... que nuestra merced y voluntad es de tomar y rezebir por menestril, *músico tañedor de biuela de arco y otros instrumentos*, a Melchor Cançer que ha servido en lo mismo a las serenísimas Reyna de Bohemia y princesa de Portugal nuestras muy caras e muy amadas hijas. xxx mill ración.»

Del segundo documento se deduce que, al pasar Doña Juana a Portugal y levantar en consecuencia su casa de Castilla, el infante Don Carlos, hijo de Felipe II, que residía con las infantas desde el año 1545 y que en 1552 contaría ya unos ocho años, continuó teniendo casa aparte con sus correspondientes músicos, entre ellos el suscdicho Melchor Cançer siguió allí hasta que pasó a formar parte de la orquesta de ministriles del emperador. Que el infante Don Carlos tuvo una pequeña capilla de música se desprende también por algunos documentos cuyo contenido transcribimos después, al hablar de Felipe II. La instancia del ministril Cançer dirigida a Carlos V, dice así:

«Muy Magnífico Señor:

Melchor Cançer *sirvió de músico de biuela de arco y menestril* a las Serenísimas Ynfantas y después que la princesa se fué a Portugal, quedó con el Ynfante hasta que bino a questa corte y sienpre a resido en ella sirviendo sin faltar un día. Suplica y pide de merced le sea librado desde principio deste presente año de mill y quinientos y çinquenta y tres años. El partido que ganó con sus Altezas, con las ayudas de costa ordinarias, nunca le balió menos de çien ducados y algunas bezes más.»

Habiendo fallecido el príncipe de Portugal en 1554, dos años después de su enlace matrimonial con Doña Juana, continuó ésta en Lisboa hasta mayo de 1554. Habiendo sido nombrada Gobernadora de Castilla por su padre el emperador, mientras el príncipe Don Felipe se hallara ausente del reino, pasó a España en la fecha mencionada. Se estableció en Valladolid e introdujo mucha severidad y austeridad en su palacio.

En la página 19 hemos hablado de la rica e incomparable colección de libros de música e instrumentos musicales que la reina María de Hungría, gobernadora de los Países Bajos, trajo consigo a España al retirarse en nuestro país tras la abdicación del emperador Carlos V, su hermano. Doña María se retiró en Cigales, donde guardó sus colecciones de joyas, vestidos, libros e instrumentos, falleciendo allí el 28 de octubre de 1558. Como hemos indicado, por una cláusula de su testamento, la princesa Doña Juana quedó usufructuaria de una gran parte del tesoro de su difunta tía. Los instrumentos y libros de música mencionados pasaron a manos de Doña Juana cuando ella residía aún en Valladolid, desde donde pasarían, un tiempo después, a Portugal. La cláusula del testamento de la reina de Hungría demuestra que Doña Juana tendría una cultura musical profundísima que la hizo acreedora de la confianza de su tía y digna heredera del tesoro artístico de aquella nobilísima melómana tan venerada de los músicos flamencos y alemanes de su época.

El mecenaje musical de Doña Juana no desapareció con su muerte. En 1559 fundó el convento de monjas Clarisas en Madrid — conocido con el nombre de las Descalzas Reales — habilitando para ello la casa donde había nacido. Gracias a la munificencia de su fundadora, aquella capilla fué pronto célebre en los anales de la música española, por los maestros y organistas que por allí pasaron desde su fundación hasta el siglo XVIII. Doña Juana murió en 1575. En el mencionado templo, a la izquierda del altar mayor, está su sepulcro con magnífica estatua orante de Pompeyo Leoni.

Capítulo IV

LA MÚSICA EN LA CORTE DEL EMPERADOR Y EN LA DEL PRÍNCIPE DON FELIPE

I. FELIPE II FUÉ EL VERDADERO MECENAS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

De todas las notas y documentos conocidos hasta ahora, se deduce que Felipe II, siendo niño, no tuvo, al parecer, una educación musical muy sólida, ni tampoco una afición precoz para el arte musical. Hasta la edad de doce años, en que murió su madre, se formó al lado de la emperatriz y de sus hermanas las infantas doña María y doña Juana; y si bien a los seis años le pusieron casa, nada especial hemos hallado sobre su formación artística. La emperatriz, siguiendo la moda de las cortes reales de Europa y en particular de la portuguesa, procuró celosamente que sus hijos contaran con buenos maestros de música y de danza desde su infancia. Doña Isabel tenía en su casa al ilustre clavicordista Francisco de Soto, el cual, siguiendo la costumbre de su época, daba lecciones a las infantas y acaso al mismo Don Felipe. Allí tenía también al vihuelista Santiago Pérez, quien posiblemente daba lecciones a sus hijos. El príncipe Felipe tenía en su casa a Diego Hernández, maestro de «bezar a dançar», según testimonia la documentación que ofrecemos ahora. Los documentos existentes en los archivos y las descripciones de fiestas reales demuestran que el príncipe Don Felipe acabó siendo un artista consumado en el arte de la danza.¹

1. Doña Estefanía de Recasens, esposa de don Juan de Zúñiga y Avellaneda, ayo del Príncipe Don Felipe, escribiendo a su madre, la condesa de Palamós, el 19 de marzo de 1537, desde Valladolid, le explica, entre otras cosas, que el día 18 se celebró allí una *justa* muy hermosa «y al vespre un sarau, lo millor que jo e vist, de moltes dames y molt ben adreçades y de molts grandes y cavallers. Dansaren lo Princep y la Infanta per maravella; la Emperatriz no dansà per amor del seu prenyat». Véase J. M. MARCH, S. J., *Niñez y juventud de Felipe II*, vol. II, ya citada, página 327. En otra carta dirigida a la misma señora, escrita en Valladolid, 5 de mayo del mismo año, le comunica lo siguiente: «Lloyset no a escrit estos dies porque des que estudia amb lo Princep no té tant de temps com abans... Està molt bo, y ayr feu lo Princep una festa de un torneig de minyons y agué sarau de minines, y don Lluis dansà la pavana y la gallarda amb donya Anna de Çuñiga, la filla del conte que aja gloria, que està en palacio après que son pare morí. Te treze

anys y és molt jentil. Peren molt bonico los dos cosins, y ell estava molt ben vestit...» Cf. MARCH, I. c., II, pág. 334 s. Se trata de don Luis de Requesens, nacido en Barcelona, el 25 de agosto de 1528, en 1537 paje del Príncipe Don Felipe y uno de los cuatro niños que con él estudiaban, más tarde Comendador Mayor de Castilla. Fué sucesor del Duque de Alba como Gobernador de los Países Bajos y murió en Bruselas, el 5 de marzo de 1576. Hizo testamento en Milán, el 3 de octubre de 1573. El 6 del mismo mes y año escribió a doña Jerónima, su mujer, desde San Germán, en los siguientes términos: «Yo he hecho mi testamento de nuevo... A doña Mencia (de Requesens) me encomiendo, y Juan Antonio (Espinola) le lleva el clavicordio que me invió a pedir, y otro pequeño dentro de un libro [sic?] que acá llaman spinetta, que son buenos para aprender» (Cf. JOSÉ M.^a MARCH, S. J., *El Comendador Mayor de Castilla Don Luis de Requesens en el Gobierno de Milán, 1571-1573* (Madrid, 1943), página 26, nota.

Sobre la música en la corte de Felipe II no existe ni en España ni en el extranjero una monografía digna de tal mecenazgo.¹ Así como Carlos V sintió una profunda inclinación hacia el arte y desde pequeño aprendió a tocar el clavicordio, no podemos decir lo mismo acerca de aquel hijo suyo, pues hasta hoy no sabemos si llegó a tocar el clavicordio o la vihuela u otro instrumento musical. En cambio, debemos observar que Felipe II, históricamente hablando, es, conjuntamente con Alfonso X el Sabio, el monarca español que más impulso dió al canto sagrado y a la música profana en España. Carlos V, artista por naturaleza, había sido educado con refinamiento musical desde su infancia; estimaba la música en su capilla, primeramente como medio el más eficaz para glorificar a Dios, y después, para alegrarse y divertir espiritualmente su alma; ahora bien, estudiando globalmente su mecenazgo sobre este punto en España, vemos que se esforzó muy poco en favorecer a nuestros artistas y compositores y en fomentar la imprenta y el arte musical en nuestra patria. Como buen conocedor de las nuevas corrientes imperantes en la música religiosa y profana en Europa, parecía destinado a ser el prototipo ideal del mecenas musical de los compositores españoles; y no obstante, los documentos hallados en los archivos y las obras impresas de música demuestran que *el monarca por antonomasia mecenas de la música en España* no fué Carlos V, sino Felipe II.

Esperando otra ocasión para aclarar este punto con la mayor amplitud, nos limitaremos por hoy a examinar la música en la corte de Felipe II, cuando éste era príncipe, es decir, hasta el año 1556, en que sucedió a su padre. Los datos que ofrecemos bastan para demostrar que Felipe II, sin ser personalmente un grande artista, dió a la música religiosa y profana el papel que ella merece y la fomentó en todos sus aspectos, con lo cual dotó a España de una privilegiada escuela musical completamente a tono con la elevación espiritual que a la sazón tuvieron las letras y el arte en nuestro país.

Nuestras investigaciones en torno a la documentación que sobre Felipe II se conserva en Simancas, nos han convencido, una vez más, de que no existe todavía una biografía ideal del Rey Prudente. Algunas de las escritas hasta aquí nos lo pintan como soberano exigente y severo, altivo y apasionado, taciturno, frío y casi insensible para con el arte y para con el prójimo. Tales autores no han advertido el ambiente artístico que se respiró siempre en su corte, ni la paternal solicitud de nuestro monarca a favor de la cultura y de los artistas.

Las notas que a continuación ofrecemos cambiarán radicalmente el concepto que de Felipe II tuvieron hasta aquí algunos de sus biógrafos. Cuando alguien emprenda la magna tarea de rehabilitar la gran figura del hijo de Carlos V, deberá tener presente de un modo absoluto la persona de Felipe II como amante de las letras, como protector de las artes y de la cultura hispánica, y como mecenas de músicos, pintores, escultores y de los hombres cultos de la España de su tiempo. Quien, siendo aún príncipe, supo rodearse de tanta pléyade de artistas y hombres sabios, y faltado de su madre ya a los doce años y ausente del reino su padre, supo tratar con tanto cariño a sus hermanas y obedecer con respeto tan filial a su padre, mal podía ser aquel monarca cuya pintura nos hicieron hasta hoy muchos biógrafos suyos.

1. Sobre la infancia de Felipe II existe desde hace poco la hermosa obra del P. MARCH, citada anteriormente, *Niñez y juventud de Felipe II*, en dos volúmenes, que aunque nada diga sobre su educación musical, nos ha proporcionado datos preciosos sobre el ambiente de su vida familiar. Sobre el amor de Fe-

lipo II al arte en general, véase CARLOS JUSTI, *Felipe II como amante de las Bellas Artes*, traducido por HINOJOSA y editado en sus estudios sobre el mencionado monarca; también JUAN FERNÁNDEZ MONTAÑA, *Felipe II, el Prudente, en relación con artes y artistas* (Madrid, 1912).

Sobre la educación literaria y cortesana de Felipe II poseemos numerosos detalles. El primero que aparece haciendo las veces de ayo del príncipe en su niñez, fué Pedro González de Mendoza, mayordomo de la casa de la reina y fiel amigo del emperador, que obtuvo después la mitra de Salamanca y asistió al Concilio de Trento († 1570). Este prócer era hijo del cuarto duque del Infantado y hermano de Diego Hurtado de Mendoza, en cuya casa servía de vihuelista Alonso de Mudarra, el célebre autor de los *Tres libros de música en cifras para vihuela...* (Sevilla, 1546). Al regresar el emperador a España en la primavera de 1533, Don Felipe tenía seis años. Entonces sus padres se preocuparon de buscarle buenos educadores y de instituir para él una pequeña corte. La danza, la caza y la equitación fueron sus diversiones predilectas. Tuvo por maestro de letras a don Juan Martínez Guijeño, quien, siguiendo la moda humanista, fué conocido con el nombre de Siliceo. Juan Martínez Siliceo era canónigo magistral de Coria cuando le designó el emperador «para que le enseñase a leer y escribir», el 1.º de julio de 1534. Siliceo, durante los cuatro años que enseñó al príncipe, sólo se preocupó de que su discípulo fuera un buen latinista, sin pensar que las lenguas vivas hubieran sido mucho más necesarias para el príncipe que el mismo latín. En 23 de febrero de 1541 le nombra obispo de Cartagena; en 13 de marzo de 1543, Carlos V le hace merced que «de aquí en adelante sea su Capellán mayor»; en 1546 asciende a arzobispo de Toledo, y en diciembre de 1555 queda revestido con la púrpura cardenalicia.

Entre los restantes maestros del príncipe resaltan don Honorato Juan de Valencia, que le enseña cultura general, matemáticas y arquitectura, y el conocido y cultísimo Juan Ginés de Sepúlveda, de Córdoba, que fué su maestro de historia. Otros maestros cuidan de enseñarle lenguas extranjeras, sin tomarse mucho interés ni lograr mucho éxito. Juan de Zúñiga, hijo del segundo conde de Miranda, fué el hombre de confianza de Carlos V, al cual acompañó en sus viajes a Francia, Bélgica, Alemania, Italia. En 1535 fué nombrado preceptor o ayo del príncipe, y en 1539 mayordomo mayor de su casa. No debemos olvidar que este Zúñiga era hermano de aquel Francisco de Zúñiga al cual Enríquez de Valderrábano dedicó su obra *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547).

Si consideramos que Francisco de Soto fué el maestro de clavicordio de la emperatriz Doña Isabel, es lógico suponer que el compañero de Antonio de Cabezón en la capilla de palacio también hubiera dado lecciones de clave al joven príncipe. En la casa de éste sirvieron asimismo los vihuelistas Miguel de Fuenllana, Diego de Pisador y otros.

Los primeros documentos que hemos encontrado sobre la música en la corte de Felipe II datan del año 1539, como hemos visto también al hablar de las infantas Doña María y Doña Juana. A fines de junio del mismo año ya había fallecido Doña Isabel, y antes de que el emperador partiera de España, quiso ordenar y reorganizar la corte de su hijo Don Felipe. Para ello nombró a los capellanes y cantores que deberían formar parte de la capilla y también a los servidores para la casa del príncipe. El emperador no tenía el menor interés en contar con una capilla musical propia que radicara permanentemente en España; mas por otra parte, para guardar un buen recuerdo de su amada consorte, la difunta Doña Isabel, tampoco quiso disolver súbitamente la capilla y la casa que ella había tenido en vida. Por tanto, ordena que los capellanes y músicos adscritos antes a la capilla de la emperatriz fueran distribuidos ahora, para formar parte de las capillas del príncipe y de las infantas. Aquel obispo de León que había sido el «capellán mayor» de la emperatriz, ocupará desde ahora igual

cargo en la capilla del príncipe. En la de Doña Isabel había seis «capellanes portugueses»; a raíz de su muerte, cuatro quedan adscritos a la capilla del príncipe y dos quisieron volver a Portugal; a uno de estos últimos le da «diez mill mrs. de juro por vida y al otro siete mill y veinte mrs. en dinero para el camino». El bachiller Rodrigo Sánchez fué nombrado «maestro de su Alteza y su limosnero». Además del mencionado obispo, se eligieron «catorce capellanes» para integrar la mencionada capilla del príncipe. Los «moços de capilla» fueron once. Entre los «oficiales de casa» aparecen «Diego Fernández, maestro de bezar a dançar» y «Francisco Candamo, tañedor de violica (= viola o pequeña vihuela) de arco».

Los documentos que reproducimos a continuación testimonian de un modo fehaciente lo que venimos diciendo:

«La nómina del asyento de la casa y gastos de los oficios e oficiales del príncipe Don Felipe n. S.^{or} que se asentó en fin de junio de DXXXIX...

El Rey:

Mayordomo mayor e contador de la despensa e raciones de la casa del Ill.^{mo} Príncipe, don Felipe, nuestro muy caro e muy amado hijo. Sabed que a causa del falescimiento de la Serenísima Emperatriz y Reyna, mi muy cara e muy amada muger, que aya gloria, y por otras justas causas, se ha acordado que demás e allende de la casa, e criados que fasta aquí tenía el dicho príncipe, se aya de acrescentar lo siguiente:

Primeramente el plato sea por agora en esta forma. [Ordena en detalle cómo ha de ser el «asado» y el «cozido» para cada día de la semana, etc.]»¹

Por desgracia, queda truncado este fragmento, y por eso no encontramos en este legajo tantos detalles sobre sus músicos, como hemos visto en el cuaderno igual a éste perteneciente a la ordenación de la casa de las infantas. En cambio, en el legajo 32 de la Casa real de Castilla, hemos hallado la siguiente

«Relación de lo que se a hecho con los criados y criadas de la prinçesa Nuestra Señora que aya gloria:

Reçibiéronse en la capilla del Príncipe quatro capellanes de los portugueses y a dos que se quisieron bolber a Portugal, al uno diez mill mrs. de juro por vida y al otro siete mill y veinte en dinero para el camino.»

Aquí aparece, además, la siguiente noticia, por la cual vemos que el príncipe Felipe, lo mismo que sus hermanas, tenía desde pequeño un maestro de danza:

«A Diego Hernández, maestro de dançar, treynta ds.»

En otra hoja, sin fecha, aparece la lista con

«Las personas, criados y oficiales de la casa de su Alteza que santa gloria aya, son los siguientes:

«Capilla:

El Reverendo in Xto Padre Obispo de León, capellán maior, con cient mill mrs. en cada un año.

El bachiller Rodrigo Sánchez, maestro de su Alteza, y su limosnero con XL mil en cada un año.»

Por lo visto había catorce capellanes y el obispo.

1. Simancas, Casa Real, leg. 19.

«Moços de capilla:

[Había once que detalla con su nombre y honorarios.]

Otros ofiçiales de casa:

Diego Fernández, maestro de bezar (sic) a dançar, con xv mill.

Francisco Candamo, tañedor de violica de arco, con xv mill.»

Esto indica, como ya hemos dicho, que en vida de la emperatriz había ya en su casa un maestro de danza para enseñar al príncipe y a las infantas.

En el legajo 50 de la Casa real de Castilla, O. y B., fol. 28, después de hablar de las infantas, sigue el «Plato del Príncipe» ordenado por el emperador, y a continuación va una lista de «Cosas para consultar al emperador» sobre la casa del príncipe: De cinco capellanes que tiene, se propone tenga seis; de tres moços de capilla, se propone que tenga cuatro; etc., etc.

«Ay tress pajes extranjeros, a que se dan cada [año] cient ducados; en Castilla sólo se les dan 40 mrs.; que se iguale la paga a la manera de Castilla; y que el número de pajes sea de 10, 8 ó 20.»

En el legajo 47 de la Casa real, O. y B., fol. 2, aparece una hoja:

«Suma de todos los ofiçiales de la casa del Príncipe nuestro Señor que están asentados en sus libros e sirven a su Alteza, asy de los que se asentaron por el asyento primero, como de los otros que agora se han asentado por el asyento segundo.

mº Juan Martínez de Siliçeo, maestro de su Alteza.

Capellanes:

[Son unos doce, el último:] Damián de Talavera que fué cantor de la Emperatriz, tiene asyento con xxx mill de quitación cada año para que sirva en lo que le mandare el mayor-domo mayor.

Moços de capilla:

[Hay siete.]

Reposteros de capilla:

[Son tres.]»

No aparece en la capilla ningún cantor, ni en su casa otros oficiales que sean «menestriles».

En el fol. 3 de este legajo hay la «Suma de todos los ofiçiales» para el año 1541; en el fol. 4, «Suma de todos los ofiçiales» para el 1542. Todo es igual a lo que hemos visto en el fol. 2.

Quizá la falta de días disponibles para continuar nuestras búsquedas en el Archivo General de Simancas ha sido causa de que este capítulo presente lagunas muy sensibles, sobre todo en lo relacionado con estudiar la edad juvenil del príncipe, es decir, desde el año 1527 al 1543; mas también es posible el hecho negativo de que no existan allí los correspondientes datos. Resalta la falta de noticias sobre este particular, si pensamos que Carlos V, por el hecho de haber recibido, juntamente con sus hermanas Eleonor de Portugal y María de Hungría, una esmeradísima educación musical, debía tener empeño en que sus hijos la tuvieran también. La familia de los Habsburgo, no hay que olvidarlo, fué una bendición para el arte musical de occidente; por tal razón, contrasta esto mucho más, si consideramos que el hijo de Carlos V es un príncipe del

siglo XVI, cuando los infantes de las casas reales de Europa recibían una educación artística muy intensa.

El príncipe Don Felipe no puede compararse en este punto con aquel príncipe de Gerona del siglo XIV, Don Juan, el primogénito de Pedro IV (III) de Aragón, del cual leemos que mientras viajaba, aun en brazos de su nodriza, a la edad de doce meses escasos, iban los ministriles caminando a su lado tocando sus instrumentos para distraerle. Con tal educación artística consiguió el rey *Ceremonioso* que Juan I, *el de la Gentileza*, fuera el príncipe más instruido en el arte musical de la Europa de su tiempo. Aun menos puede compararse el príncipe Don Felipe en este particular, con Alfonso V (IV) de Aragón († 1458), educado en Castilla, quien residiendo en Barcelona el 1414, a la edad de veinte años, tocaba admirablemente el exaquier (predecesor del clavicordio) y que se rodeó de los más excelentes músicos y artistas flamencos, italianos y españoles.

Al hablar en la página 62 s. de las señoras infantas, hemos transcrito una

«Relación de los cantores y músicos organistas que fueron de la emperatriz, que aya gloria, y agora están asentados en los libros de la casa del Príncipe n. S. y de su Mag.^t y también de las señoras Ynfantas...»

Esta «Relación» sin lugar ni fecha de su redacción, se refiere al año 1539, es decir, al momento en que el emperador, tras la muerte de Doña Isabel, hizo que los mejores músicos y cantores que ella tenía, pasaran a servir medio año al príncipe Don Felipe y medio año a las señoras infantas. Entre los cantores que pasaron a servir todo el año a Don Felipe, se encuentra Damián de Talavera; entre los que pasaron a servir medio año al príncipe y el otro medio año a Doña María y Doña Juana, figura Juan de Resa. Antonio de Cabezón, «que fué organista de la emperatriz», y Francisco de Soto, «músico y organista que fué de la emperatriz», eran los mejores músicos de cámara que doña Isabel tuvo en su casa; ambos quedaron inscritos en las cuentas de la casa del príncipe, con la condición de que sirvieran seis meses en la corte de Don Felipe y otros seis en casa de las infantas.

La presencia de Cabezón en la corte de Felipe II, cuando éste contaba sólo doce años, es cosa digna de ser notada. Desde aquella época, «el ciego músico y organista» será el artista más amado de Felipe II y nunca se separará de su servicio hasta 26 de mayo de 1566, en que muere el ilustre organista. El joven monarca tiene un empeño especial en que, al emprender sus grandes viajes por Italia, Alemania, Flandes e Inglaterra, Antonio de Cabezón figure entre los músicos que le acompañan, no obstante su falta de vista corporal. No es difícil imaginar lo difícil y cansado que para el ciego artista serían estos viajes, pero Felipe II conoce muy bien el valor altísimo del genio de Cabezón y quiere que su arte sea pronto conocido más allá de las fronteras hispánicas. Como correspondencia a tanta distinción del joven príncipe, Cabezón se esfuerza en crear un repertorio orgánico y para tecla digno de la España del siglo XVI y de la figura eximia de Felipe II. Difícilmente hubiera podido crearse en la Europa del siglo XVI un arte orgánico tan adecuado al espíritu de este rey como lo fué el de este artista. Felipe II, familiarmente era afable y cuidadoso; en su interior y delante de Dios, muy humilde; exteriormente, en cambio, era serio y muy rígido, impetuoso y muy autoritario. Para serenar su alma e infundirle optimismo, precisaba, pues, de una música suave, apacible, absolutamente serena e impersonal y profundamente mística. Y esta música fué, precisamente, la creada por Antonio de Cabezón. Viviendo Felipe II en casa de su madre, había aprendido a amar el arte castellano tan típico del ciego de las mon-

tañas de Burgos, y así fué, sin darse cuenta, el propulsor del arte cabezoniano, gloria la más genuina de la música hispánica.

Por lo expuesto, y con la documentación que sigue, se confirman las palabras de Hernando de Cabezón, cuando en el *Proemio* al libro con obras de su padre, escribe: «Y ninguno hubo tan loco, que no rindiese sus fantasías a la grandeza de ingenio que en Antonio de Cabezón se conocía. Lo que se entendió assí no solo en España, pero en Flandes y en Italia por donde anduvo siguiendo y sirviendo al cathólico Rey don Philippe nuestro señor, *de quien fué también querido y estimado, quanto pudo ser hombre de su facultad de Rey ninguno, y aun en demostración desto hizo sacar su retrato y le tiene oy en día [en 1578] en su Real palacio. Estas jornadas y ocupaciones no le dexaron escrevir como lo hiziera, si tuviera quietud y tiempo...*».

Durante el año 1542, el emperador permanece en España, siempre al lado de su hijo Don Felipe. Celebra cortes en Valladolid y Monzón y quiere que el príncipe le acompañe a fin de poderlo educar mejor teniéndolo a su lado. Por vez primera Don Felipe se pone en contacto con el pueblo y aprecia la hermosura de los cantos, danzas y regocijos populares. El joven príncipe se embelesa también con la polifonía sagrada que venía cultivando la capilla flamenca del emperador, y con la típicamente nacional que oye en las catedrales de España. Todo cuanto contempla durante su viaje por España constituye para él una revelación, y poco a poco va concibiendo el pensamiento de crear para el servicio de su casa una capilla musical española que pueda competir con la flamenca que su padre traía consigo. Las cortes de Monzón duran desde 16 de octubre hasta 20 de noviembre; al regresar don Felipe de Monzón, visita Zaragoza, Lérida, Tarragona, Barcelona y Valencia, ciudades donde la música sagrada y la profana se hallaban en su apogeo. Los Zúñiga ofrecieron un espléndido baile en su palacio de Barcelona, «donde hubo baile, y a la noche, en el patio desempeñado, *juego de cañas y alcancía...*»¹

2. LA MÚSICA CORTESANA Y POPULAR EN EL DESPOSORIO DEL PRÍNCIPE DON FELIPE CON MARÍA DE PORTUGAL

Carlos V, por razones políticas, sin parar mientes en la tierna edad de su hijo, propone que éste se case con su prima María, de la rica dinastía dels Avis. Ésta es hija de Juan III de Portugal y de Catalina, la hermana del emperador, y tiene la misma edad que Don Felipe: diecisiete años. En una carta de Sarmiento dirigida a Francisco de los Cobos, secretario de Estado, fechada en Lisboa a 25 de julio de 1542, para contentar a Don Felipe, hablando de la princesa Doña María, le dice: «... *danza muy bien y sabe más del canto que un maestro de capilla.*»² Para comprender mejor el ambiente musical que se respiraba en las casas de los grandes señores que rodeaban a Felipe II, recordamos de paso que Francisco de los Cobos tenía por vihuelista a Luys de Narváez, al cual éste dedicó sus «Seys libros de *Delphin de música de cifras para tañer Vihuela*» (Valladolid, 1538). A 12 de mayo de 1543 se verifica su desposorio en Portugal por medio de un representante del joven príncipe. Salamanca es la ciudad señalada para las ceremonias y la fiesta solemne del casamiento. El 5 de octubre celebra Sevilla grandes fiestas para recibir a la princesa, que iba a Salamanca por etapas, y a la cual obsequian en todas partes con bailes y cantos populares.

1. ALENDA, I. c., pág. 39.

2. Simancas, Estado, leg. 373.

Para dar una clara idea de la música popular y cortesana que se cultivaba en tales ocasiones y de la educación artística que a la sazón había recibido ya Don Felipe, entresacamos los siguientes pasajes de una relación de las fiestas celebradas allí. Esta relación, al parecer, fué escrita por don Juan de Zúñiga, el célebre ayo del príncipe, y se conservó en el Archivo del Palau de Barcelona; recientemente la ha dado a conocer el mencionado P. March en la obra susodicha.¹

Al entrar en Salamanca la princesa,

«poco más de un tiro de arcabuz del lugar, pasado un arroyo, estaban muchas moças que heran más de ciento aldeanas con sarteles y bronchas de plata *baylando con muchas gaitas*; pasadas éstas llegó un escuadrón de ynfantería con diez banderas y con muchos *atambores y pifanos* Un poco más adelante ciento y cincuenta caballeros y escuderos de Salamanca con catorze *trompetas y atabales*...»

Entrando en la catedral,

«Llegó a la capilla mayor y hizo orazió; los cantores de la yglesia le cantaron unos *motetes*.»

El día 13, un martes de noviembre, hacia las nueve de la noche, en el comedor de don Cristóbal Suárez, se celebró el banquete por los desposorios de Felipe II con la princesa doña María:

«Tornáronse a subir bien demudados en el estrado, donde los desposó el cardenal de Toledo, y luego *los menestriales altos comenzaron a tocar y se comenzó el sarao*. Danzaron el conde de Niebla y el Conde de Aguilar, don Antonio de Rojas, don Julio de Fonseca, el marqués de Zerralbo, Ruygómez y don Martín, hijo bastardo del marqués del Balle, don Antonio Sarmiento, hijo de Luis de Sarmiento, y un menino portugués y doña Luisa, hija de Lope de Hurtado. *Danzaron una gallarda y la pabana. Acabados todos de dançar, dançó el Príncipe y la Princesa, baja y alta, sin turbarse y con esto se acabó el sarao.*»

A las cinco y media de la mañana se celebró la misa:

«Dijo la misa el Cardenal de Toledo y con su bendición se fueron a dormir.»

Las fiestas duraron una semana, alternando los regocijos populares con las fiestas cortesanas. Don Felipe, en su visita a la Universidad, asiste y se goza íntimamente en las sesiones académicas.

El jueves «hubo un *juego de cañas*», que la relación describe, y «A la noche hubo *sarao*», que no describe.

Sábado, día 17,

«Este día hubo *justa* y fueron sus Altezas a la plaza Los del bando de Sant Benito llevaban quatro atabaleros y seis trompetas de paño azul, *quatro trompetillas bastardas y seis menestriales de raso falso azul* Los del bando de Santo Thomé sacaron sayetes....., *quatro menestriales y quatro trompetas bastardas de raso falso blanco* Dióse a la noche en el sarao las partidas por buenas, y el precio de mejor justador a...»

«Domingo xviii salió el Príncipe a misa a la yglesia mayor...»

Por la tarde

«vino a la plaza a *ver un juego de cañas* que hizo el conde de Niebla duró un quarto o media hora A la noche *hubo sarao* y después dél *un torneo de pie* delante de palacio, en el qual no entró nadie sino caballeros de Salamanca.»

1. Véase MARCH, *Niñez y juventud de Felipe II*, vol. II, págs. 80 ss.

Después de seis días de fiesta la corte se trasladaba a Valladolid.

Según esta relación, las aldeanas bailaban danzas populares de Castilla, acompañándolas «muchas gaitas». La danza cortesana estaba acompañada por «los menestriales altos». Los nobles danzaron «una *gallarda* y la *pabana*»; Don Felipe y la princesa, en cambio, bailaron la danza conocida en Europa con el nombre de *alta* y la otra conocida con el nombre de *baja*. Tratábase de aquellas danzas cortesanas ya típicas de la corte de Alfonso el Magnánimo en el Castillo Nuevo de Nápoles y tan estimadas después, en la de los Reyes Católicos. El Cancionero de palacio, n.º 321, edición Barbieri, n.º 439, nos ha conservado la deliciosa música de una de ellas, escrita por el sevillano Francisco de la Torre. Anotamos, de paso, que la *Baja danza* se menciona por primera vez en Europa, en la *Danza de la muerte*, con texto castellano del siglo XIV o principios del XV. La *Alta danza* seguía siempre a la *Baja danza*; hacia el 1550 va desapareciendo ya su uso. En la Academia de la Historia, de Madrid, se conserva el manuscrito anónimo del siglo XVI, *Reglas de danzar*, en el cual se describen estas danzas; fué impreso por E. Cotarelo y Mori, *Colección de Entremeses* (Madrid, 1911). En la colección de *Basses Danses*, de Bruselas, editadas por E. Closson, se conservan varias *Basses Danses* de origen español.¹

Los cantores y músicos de cámara del príncipe estuvieron también presentes en Salamanca. Ellos se unieron seguramente a los cantores de aquella catedral con el fin de dar mayor solemnidad a la fiesta. Antonio de Cabezón tocaría los órganos de aquel templo y los músicos de cámara acompañarían la danza *alta* y la *baja* bailadas por el príncipe y la princesa. En la Biblioteca Nacional de Madrid, mss. 4013, fol. 13-58 v., se conserva otra relación sobre el

«Recibimiento que se hizo en Salamanca a la Princesa Doña María de Portugal, viniendo a casarse con el Príncipe Don Felipe II.»

Según ese manuscrito, entre la comitiva que salió de Valladolid, asistieron el arzobispo de esa ciudad, el cronista de S. M. doctor Sepúlveda, y una multitud de personajes. Entre el servicio había «Juan de Rresa, músico y capellán de su Al., fué muy onesto clérigo sin aparato ni librea más de la que usa en corte». «Antonio de Cabezón, organista, le siguió en esto y en el cantar, y no en la gana de haçello, porque ésta pocas veces la tuvo buena en todo el camino.»² «Sábado siguiente llegó a las Vi-

1. Véase E. CLOSSON, *Le Manuscrit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne* (Bruxelles, 1912). Entre otras, aparecen allí: n.º 9, *Basse danse du roy d'Espagne*; n.º 22, *La portingaloise*; n.º 25, *Beauté de Castille*; n.º 36, *La navaroise*; n.º 37, *Barcelonne*. Cf. H. ANGLES, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, pág. 62.

2. A continuación ofrecemos un extracto de la versión de Madrid, B. N., mss. 4013. Expresamos desde aquí nuestro agradecimiento a don José Subirá, por su amabilidad en mandarnos esta copia:

«Recebimiento de la Princesa doña María en Salamanca, viniendo de Portugal a casarse con el Príncipe D. Felipe 2.º

«Miércoles q. se contaron XXVI de setiembre de mil quinientos y quarenta y tres años, salió el obispo de Valladolid a las dos horas después de medio día con la orden y aparato siguiente: Fueron delante dél a buen

trecho ochenta çemillas (sic, por «acémilas») con otros tantos reposteros de sus armas y las ocho en que yban sus Camas y Capilla llevaban reposteros de grano fina...» (Fol. 13 vuelto).

Sigue una lista de personalidades que iban, y se describen los trajes del personal a sus órdenes.

«Juan de Rresa, músico y Capellán de su Al., fué muy onesto clérigo sin aparato ni librea más de la que usa en corte.»

«Antonio Cabezón, organista, le siguió en esto y en el cantar y no en la gana de haçello, porque ésta pocas veces la tuvo buena en todo el camino.» (Fol. 16 vuelto.)

«Sábado siguiente llegó a las Villorias, donde se pasó la noche con la música de Antonio y Rresa.» (Fol. 18.)

«El lunes 15 de octubre llega a Talavera (villeta que dista de Badajoz unas tres leguas) el duque de Medina Sidonia con gran séquito». En él «venían dos maneras de tronpetas, unas ytalianas y otras españolas

llorias, donde se pasó la noche con la música de Antonio y Rresa.» Rresa cantaba de falsestista; por lo visto sería muy amigo de Cabezón y su voz deliciosa, por cuanto vemos que para distraer la comitiva se pasaron gran parte de la noche dando un concierto. Cabezón tocaba el clave ora como solista, ora acompañando las canciones de Rresa.

3. LA CAPILLA MUSICAL DEL PRÍNCIPE DON FELIPE (1543-1545).

GARCÍA DE BASURTO, MAESTRO DE CAPILLA

A partir de 1543 conocemos mejor la constitución de la capilla musical que tenía Felipe II para su servicio. El *Libro de la Veeduría* nos informa que esta capilla estaba formada por un maestro de capilla, siete cantores (un tiple, dos contraltos, dos tenores, dos contrabajos), seis «moços de capilla» y el organista Antonio de Cabezón. Para comprender mejor este cambio en la casa de Don Felipe, no se pierda de vista lo que decimos en el capítulo V al hablar del cardenal Juan de Tavera, al cual Venegas había servido. Tavera formaba parte del Consejo de regencia, era gobernador de Castilla y contaba con músicos inscritos en los libros de su casa. Al ser nombrado regente del reino Don Felipe, estos músicos pasaron a formar parte de su capilla.

García de Basurto, hasta hoy desconocido, era su maestro de capilla. Hasta ahora no podemos señalar la fecha exacta de su entrada en la capilla del príncipe. Según las notas que tomamos en 1922 de las Actas Capitulares de Tarazona, resulta que Juan García de Basurto «cantor muy hábil», ingresó como cantor de aquella catedral el 15 de abril de 1517; en 1518 fué contratado por maestro de capilla como sucesor de Cristóbal de Soria, que había sido admitido en enero de 1516, y «teniendo consideración a la grandísima habilidad del dicho Basurto» le aumentaron el sueldo hasta «100 florines de oro». Basurto continuó dirigiendo la capilla del príncipe hasta 1548, en que murió. En la catedral de Tarazona se conserva una misa de *Requiem* a 4 voces de este maestro.

Pedro de Arze, «cantor de contrabaxo», fué cantor de la emperatriz Doña Isabel. De Arze era un fiel amigo de Cabezón, al cual delegaba con frecuencia para cobrar su sueldo.

Juan de Cariñena, tenor, y Juan del Rincón, falsetista, habían servido también a la emperatriz Doña Isabel. De Juan de Cariñena sabemos que en 1544 obtuvo la ración de tenor en la catedral de Toledo según se anota en el tercero libro de Prebendas de aquella iglesia:

asta en numero de diez y seis. Seguían a éstos asta ocho atabaleros vestidos de la librea del duque tocando todos a bulto. Después vinieron seys ytalianos con sus bigüelas de arco y su librea.» (Fol. 24 vuelto.) «Tras destos venían ocho yndios de la misma librea... éstos traían cherimías (sic) y sacabuches y al dho de todos muy singular y dulçemente tañían (sic, por «tañían»).» (Fol. 24 vuelto.)

«El duque de Béjar traía tres locos, el uno se llamaba Calabaça y el otro Cordobilla y el otro Hernando. El Cordobilla excedía en abilidad de trobar, el otro en decir malicias y ser entremetido.» (Fol. 25 vuelto.)

«A viernes siguiente comió el duque y los demás con el obispo y pasaron todo el día con mucha alegría y regocijo de Rresa y de Antonio y de los locos que el duque traya los quales lo hacían bien.»

Todos esperaron a la Princesa en el puente de

Alçaya, «que es un río pequeño que divide a Portugal y Castilla». Y llegó la Princesa con gran séquito en el que figuraban hidalgos y servidumbre. Allí había «doçe menestres altos y diez y seis trompetas con una librea amarilla y dos faxas de paño azul.» (Fol. 31.) Venía también «una Capilla de Cantores raçonables y muchos menestres altos y baxos.» (Fol. 31 vuelto.)

«El sábado siguiente la Princesa salió de Badajoz y fué a Alburquerque esa noche, bien tarde, por ser la jornada larga q. tubo allí. El domingo siguiente hicieron la fiesta con sus folias y ciertos toros q. se corrieron delante de su posada.» (Fols. 36 y 36 vuelto.)

«El lunes... se hizo el recibimiento en Salamanca de la manera siguiente.» (Fol. 39 vuelto.) Sigue la descripción de la llegada. El séquito se puso en marcha «con muy grande estruendo de Instrumentos Baxos y Altos.» (Fol. 40.) Etc., etc.

«Juan Francés de Cariñena, criado del Príncipe, en 18 de enero de 1544, y su Amo no le dió licencia para venir.»¹

Pedro de Salazar, contrabajo; Miguel Gascó, tenor; Gregorio de Bastida, contralto, y Sebastián Mir, contralto, sirvieron mucho tiempo en la capilla de Felipe II.

Además de los mencionados, en la nómina de la capilla del emperador, para el segundo tercio del presente año, figuran Juan de Ressa, que hemos visto anteriormente, y Xpistóbal de Spinosa; ambos habían cantado ya en la capilla de la difunta emperatriz.

A continuación extractamos, del *Libro de la Veeduría*:

«Libro de la Veeduría e Ynformaciones del servicio de los oficiales de la cassa del Príncipe»
[del año 1543].

Cantores:

García de Basurto, maestro de capilla, octubre sirvió [hasta] diziembre sirvió.
Pedro de Arze, cantor contrabaxo, octubre sirvió [hasta] diziembre sirvió.
Pedro de Salazar, contrabaxo, noviembre sirvió, diziembre sirvió y por la consulta
se le mandó librar el mes de octubre.
Juan de Cariñena, tenor, otubre sirvió [hasta diziembre].
Mosén Miguel Gascó, tenor, otubre sirvió [hasta diziembre].
Gregorio de Bastida, contraalto, sirvió [hasta diziembre].
Mosén Sabastián Mir, contraalto, sirvió [hasta diziembre].
Juan del Rincón, tiple, sirvió [hasta diziembre].

Moços de capilla:

Alonso Fernández de Almaraz, henero sirvió [hasta] diziembre.
Carlos Pepín, henero sirvió [hasta] diziembre.
Francisco de Ortega, henero sirvió [hasta] diziembre.
Juan de Arze, henero sirvió [hasta] diziembre.
Yñigo de Stuges (?), henero sirvió [hasta] diziembre.
Felipe de Valeana, henero sirvió [hasta] diziembre.»²

En el segundo tercio, entre los «Oficios» aparece:

«Martín Sánchez, tañedor..... 1 mill CCCXXXIII.»

que hemos visto anteriormente como maestro de vihuela de la infanta Catalina, hermana del emperador. Entre los «capellanes» encontramos:

«A Juan de Soto, hijo de Francisco de Soto, musyco..... IIII mill»

Los músicos instrumentistas de Carlos V que servían asimismo a Felipe II cuando éste era príncipe aún, son los siguientes:

«Menestriles:

Antonio Lucas.....	x mill
Gracián de la Sala.....	x mill
Pedro de Trugillo.....	x mill
Sebastián de Mendieta.....	x mill
Miguel Calvo.....	x mill
Pedro Calvo.....	VII mil D

1. F. RUBIO, *Música y músicos toledanos*, pág. 47.

2. Simancas, Casa Real, leg. 21.

Bernaldino de Caleruega, que asentó en lugar de Gregorio de Ortega.....	v mill
Francisco de la Sala.....	v mill
Francisco González.....	v mill
A la mujer e hijos de Juan Sardela, que fué menestril, defunto.....	i mill DCLXVI
A Francisco de Sotto, músico.....	xxv mill
A Antonio de Cabeçón, músico y organista.....	x mill.» ¹

En la capilla, nómina del segundo tercio de 1543, salen:

«Al cantor Juan de Ressa.....	ii mil CCCXXXIII
Al cantor Xpistoval de Spinosa.....	ii mil CCCXXXIII»

En otra información de este año:

«Francisco de Sotto, músico de cámara, sirve a las señoras ynfantes.
Antonio de Cabeçón, el ciego organista : henero sirvió [hasta] setiembre sirvió fasta xxvi del que se partió con el obispo (?) [no se lee bien] noviembre sirvió, diziembre sirvió.»²

El comendador mayor Cobos, en una carta fechada en Valladolid, el 25 de agosto de 1543, y dirigida al emperador, le hablaba sobre el casamiento de Don Felipe con Doña María, y le proponía:

«A los moços de Su Alteza y a los trompetas y atavales y ministriles se les da librea para lo del casamiento, y también se compre alguna tapicería y camas que tienen necesidad.»³

En este mismo año de 1543, Don Felipe es nombrado regente del reino durante la ausencia de su padre, y entonces la práctica musical en su casa tenía ya un relieve digno de los grandes monarcas de su época.

En 1544, además del maestro de capilla, había en la capilla real de Castilla un falsestista, tres contraltos, dos tenores, cuatro contrabajos y Antonio de Cabeçón «el ciego tañedor y organista». La «Relación» apuntada no menciona a los niños cantorcicos, si bien cita los nombres de seis «moços de capilla y reposteros». Pedro de Arze, Juan de Cariñena, Juan del Rincón, Damián de Talavera habían servido a la difunta emperatriz. Como nuevos aparecen «Mosén Nofre de Queralt, catalán», el cual, según el *Libro de la Veeduría* que transcribimos a continuación, ingresó en la capilla de Felipe II a principios de mayo del referido año, y Cristóbal de Santiago, ambos cantores de «contrabajo».

El *Libro de la Veeduría* del mismo año, menciona los nombres de los cantores y certifica que todos, incluso el organista Cabeçón, estuvieron todo el año al servicio del señor príncipe. Francisco Gómez, que la emperatriz Doña Isabel nombró para su servicio el 1.º de septiembre de 1529, «el qual ha de tener a cargo de tenplar, afinar e adiescar todos mis ynstrumentos de tecla», continuaba sirviendo a don Felipe en 1544. Gómez mandaba para suplirle a su hijo, «que también es oficial organista»; según después veremos, trátase de aquel *Cristóbal de León, organista*, a quien los historiadores⁴ habían tomado hasta aquí como un segundo organista que servía al lado de Cabeçón. El documento que a continuación damos y que veremos confirmado por otros del mismo *Libro de la Veeduría*, comprueban bien nuestro aserto.

1. Simancas, Casa Real, leg. 21.
2. Simancas, Casa Real, leg. 21.

3. MARCH, l. c., I, pág. 138, carta 33.
4. Cf. STRAETEN, MITJANA, etc.

«Libro de Veeduría e Ynformaciones.

Capilla:

Antonio de Cabeçón, el ciego, músico y organista, henero sirvió [hasta diciembre].

Francisco Gómez, organista, henero sirvió [hasta] março fasta diez del dicho mes que se partió con licencia de dos meses que se cumplen en diez de mayo del dicho año junio envió Gómez su hijo en su nombre y lugar *que también es oficial organista* julio sirvió [hasta] diciembre.

La dicha capilla. Cantores:

García de Basurto, maestro de capilla, henero sirvió [hasta diciembre].

Pedro de Arze, cantor contrabaxo, henero sirvió [hasta diciembre].

Pedro de Salazar, contrabaxo, henero sirvió [hasta diciembre].

Juan de Cariñena, tenor, henero sirvió [hasta diciembre].

Mosén Miguel Garçó, tenor, henero sirvió [hasta diciembre].

Juan del Rincón, tiple, henero sirvió [hasta diciembre].

Mosén Sebastián, contralto, henero sirvió [hasta diciembre].

Gregorio de Bastida, contralto, henero sirvió [hasta diciembre].

Damyán de Talavera, contraalto, henero sirvió [hasta diciembre].

Xpistoval de Santiago, contrabaxo, henero sirvió [hasta diciembre].

Mosén Nofre de Queralt, catalán, contrabaxo, tiene asyento desde principio de mayo deste año en adelante, junio sirvió [hasta diciembre].

Menestriles:

Francisco de Sotto, músico de cámara, sirve a las señoras ynfantas.

Antonio de Cabeçón, músico y organista, henero sirvió [hasta diciembre].

Xpistóbal de Spinosa que fué cantor de la emperatriz, tiene cédula para que residiendo en servicio de las ynfantas sea librado.»¹

Sobre Cabeçón encontramos en este mismo legajo el siguiente documento:

«En Valladolid a IIII de agosto de DXLIHI se dieron y pagaron a Antonio de Cabeçón, el ciego músico y organista de sus Magestades, los diez mill mrs. que le fueron librados de su quitación del tercio primero desde dicho año, los quales le pagó el pagador Luys del Conde e firmólo de su nombre por él a su ruego *porque dixo que no sabía escrevir*, Francisco de Soto, músico de cámara, y Juan de Cabeçón, su hermano.»

Éste firma por él todo el presente año. Es muy de notar la frase «porque dixo que no sabía escrevir», la cual nos atestigua que nuestro ilustre organista, por haber estado faltado de su vista corporal desde su nacimiento, *no sabía escribir*. Son las mismas palabras que Cabeçón repetía en circunstancias análogas.

El 8 de julio de 1545 nace en Valladolid el infante Don Carlos, hijo primogénito de Don Felipe y de la princesa Doña María. Las fiestas de alegría se truecan al punto en tristeza y desolación para el príncipe, puesto que la madre del tierno infante moría cuatro días después. Felipe II, buscando únicamente consuelo espiritual, se encierra solo en el convento de Franciscanos de Aguilera, un poco distante de Valladolid. La joven princesa recibe sepultura en la iglesia de los dominicos de San Pablo, hasta 1549 que sus restos mortales serán trasladados a la Capilla Real de Granada. No encontrando el sosiego espiritual que buscaba, decide el joven príncipe mudar la corte a Madrid. El traslado definitivo de la residencia real a esta población no se verificó hasta el 1560, pero antes de esta época había residido allí la corte de España en diversas ocasiones. Desde el referido año de 1545, al trasladarse a Madrid el rey, siempre le acompañan todo el servicio de su casa y todos los músicos de su capilla.

1. Simancas, Casa Real, leg. 21.

Se conserva en Simancas una

«Memoria de las carretas y azémilas que son menester esta partida de su Alteza desde Valladolid a Madrid, ansi para la casa de su Alteza como para sus criados.»

sin fecha, pero que se refiere a este año de 1545. Extractamos de ella la parte relacionada con los músicos:

para la capilla de su Alteza, dos azémilas.
para los órganos de su Alteza, dos bestias.
para el Obispo de Cartagena, veinte carretas.
para Talavera, una carreta.
para Basurto, dos carretas.
para Arze, cantor, una carreta.
para Çalazar, una carreta.
para Cariñena, una carreta.
para Miguel, una carreta.
para Sebastián Martín, una carreta.
para Bastida, una carreta.
para Rincón, una carreta.
para Nofre, una carreta.
para Rresa, una carreta.
para Frías, una carreta.
para Xpristóbal de León, una carreta y dos hazémilas.»¹

La anterior «Memoria» nos recuerda las «Jornadas reales» de los reyes de Cataluña-Aragón en el siglo XIV. También ellos necesitaban carretas, acémilas y bestias para trasladar su capilla y altar portátil, para los órganos pequeños usados en el servicio musical de los oficios divinos y para acompañar a sus criados, entre los cuales iban siempre los cantores y músicos instrumentistas. Para trasladar «los órganos de su Alteza» necesitaron en ese año de 1545 «dos bestias». Se trata de los órganos que tocaban Antonio de Cabezón y acaso eran los mismos que Felipe II había heredado en 1539 de la capilla de su difunta madre.

En Simancas encontramos otra «Relación» sin fecha, pero que es del mismo año, la cual completa y detalla los nombres de los músicos que en tal ocasión le acompañaron a Madrid. Dice así:

«Relación y nómina de todos los oficiales de la casa del Príncipe nuestro Señor para lo del aposento que se ha de fazer en la villa de Madrid, donde agora ba su Alteza, son los siguientes:

Capilla:

Don Juan Martínez de Siliçeo, obispo de Cartajena, capellán mayor.
El bachiller Estrella, maestro de gramática de los pajes de Su Alteza.

Cantores:

García de Basurto, maestro de capilla.
Pedro de Arze, cantor de contrabajo.
Pedro de Salazar, contrabajo.
Nofre de Queralte, contrabajo.
Xpistóbal de Santiago, contrabajo.
Juan de Cariñena, thenor.

1. MARCH, I. c., II, pág. 405 ss.

Mosén Miguel Garçó (o Gascó), thenor.
 Sabastián Mir, contraalto.
 Gregorio de Vastida, contraalto.
 Juan del Rincón, tiple.
 Damián de Talavera, tiple.
 Antonio de Cabeçón, el ciego tañedor y organista.

Moços de capilla y reposteros:
 [Se citan seis.]¹

Las listas transcritas concuerdan con las que damos a continuación. Ellas demuestran que en 1545 la capilla de música del príncipe estaba formada por un maestro de capilla, dos tiples, dos contraltos (o un tiple y tres contraltos, puesto que Damián de Talavera se anota unas veces como tiple y otras como contralto), dos tenores y cuatro contrabajos, el organista Cabeçón y el templador de instrumentos de tecla Francisco Gómez. El bachiller Estrella, que forma parte de la capilla, no es músico, sino simplemente maestro de gramática de los pajes que servían en la casa de Don Felipe desde el 1541; se trata del cronista Juan Cristóbal Calvete de Estrella, del cual hablamos en las págs. 107 ss. Los «moços de capilla», en número de ocho, no parece que fueran «cantorcicos tiples», como hemos indicado.

«Ynformación del servicio de los oficiales del Príncipe nuestro Señor del Tercio segundo 1 año DXLV.

Capilla:

Don Juan Martínez Sylceo, obispo de Cartagena, capellán mayor.
 Juan de Resa, cantor.
 Antonio de Cabeçón, el ciego tañedor organista.
 Francisco Gómez, organista.
 el bachiller Estrella, maestro de los pajes.

Cantores:

García de Basurto, m^o de capilla.
 P. de Arze, contrabaxo.
 P. de Salazar, contrabaxo.
 Mosén Onofre de Queralte, contrabaxo.
 Juan de Cariñena, tenor.
 Mosén Miguel Garçó, tenor.
 Sabastián Mir, contraalto.
 Gregorio de Vastida, contraalto.
 Juan del Rincón, tiple.»

Los «moços de capilla» son cinco y los reposteros de capilla uno².

Extractamos del *Libro de la Veeduría e Ynformaciones*, escrito por Fernando de Sotto en nombre del veedor:

De entre los menestres anotamos:

«Francisco de Sotto, músico de cámara, sirve a las señoras ynfantes.
 Antonio de Cabeçón, el ciego, músico y organista», que sirvió todo el año sin ausentarse de la corte.

Capilla:

Juan de Ressa.
 Antonio de Cabeçón, el ciego tañedor et organista, henero sirvió [hasta] diciembre.

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 50, fol. 22.

2. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 50, fol. 22.

Francisco Gómez, organista, henero sirvió Xpistóbal de León, *su hijo, que sirve en su lugar*, hebrero sirvió [hasta octubre] noviembre sirvió el dicho León, diziembre sirvió el dicho León.

García de Basurto, mº de capilla, henero sirvió [todo el año].

Pº de Arze contrabaxo [como los siguientes, sirvió todo el año].

Pedro de Salazar, contrabaxo.

Mosén Nofre de Queralte, contrabaxo.

Juan de Cariñena, tenor.

Mosén Miguel Gascó, tenor.

Sabastián Mir, contraalto.

Gregorio de la Bastida, contraalto.

Damián de Talavera, contraalto.

Juan del Rincón, tiple.

Xpistóbal de Santiago, contrabaxo.»

Los «moços de capilla» son ocho.¹

En agosto del mismo año 1545 murió don Juan de Tabera, Cardenal arzobispo de Toledo, al cual había servido nuestro Venegas de Henestrosa, autor del *Libro de cifra nueva* que editamos en este volumen. Le sucedió en la silla de Toledo don Juan Martínez Silíceo, obispo de Cartagena y capellán mayor de la capilla de Felipe II, que antiguamente había sido su maestro. Se trata del cardenal Silíceo, fundador del Colegio de infantes de Coro de la catedral de Toledo; en el Colegio debían residir cuarenta y dos niños, y para ello lo había dotado con rentas suficientes para su manutención, vestido y educación. El intento del fundador no fué otro que dotar a aquel templo de niños cantorricos de voces escogidas y en número adecuado a las necesidades y al buen nombre de aquella capilla musical.²

4. CONSTITUCIÓN DE LA CAPILLA DEL PRÍNCIPE DURANTE LOS AÑOS 1546-1547. PEDRO DE PASTRANA, MAESTRO DE CAPILLA. JUAN DE CABEZÓN, TAÑEDOR DE TECLA

A medida que pasan los años y el príncipe tiene un concepto más elevado de la música sagrada, crece también el número de cantores de su capilla. Por el *Libro de la Veeduría* del año siguiente de 1546 y principalmente por la nómina del tercio segundo, conocemos los nombres de todos los músicos y cantores de la capilla de Felipe II. Su capilla está formada por un falsetista, tres contraltos, tres tenores, tres contrabajos y cuatro «cantorricos tiples». Por primera vez encontramos «cantorricos» en la capilla real española de Felipe II, y uno de ellos es «Cipriano de Soto», hijo del conocido clavicembalista Francisco de Soto; no sabemos si esto responde a la realidad, o bien por una rutina del escribano dejaron, hasta este año de 1546, de especificarse los nombres de los «cantorricos tiples». La nómina siguiente cita también a Domingo de Marquina, «apuntador de libros de la capilla», y a «Juan de Cabeçón, músico tañedor de tecla», que fué admitido en la capilla el 15 de julio de este año. A éste se le señala el sueldo de treinta y cinco mil maravedís anuales. Se trata del conocido hermano del organista Antonio de Cabeçón, otro ilustre clavicordista y organista, muy amado de Felipe II, quien le toma siempre consigo en sus correrías por Europa.

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 50, fol. 22. Silíceo hace L. FFANDE, *Philipp der II.* (München, 1938),
2. La descripción que de la figura del cardenal no responde a la realidad histórica.

«El Príncipe...

Capilla:

Al cantor Juan de Rresa.
Xpistóbal de Spinosa.»

Según el *Libro de la Veeduría* de este año

«Francisco de Sotto, músico de cámara, sirve a las ynfantes.
Antonio de Cabeçón, músico y organista, henero servió [hasta diciembre].»

Según la nómina del tercio segundo de este año, en la capilla encontramos los siguientes cantores:

«Cantores:

Po de Arze, contrabaxo.
Pedro de Salazar, contrabaxo.
Xpistóbal de Santiago, contrabaxo.
Juan de Cariñena, tenor.
A Mosén Miguel Gaçó, tenor.
Sabastián Mir, contra alto.
Gregorio de Bastida, contra alto.
Juan del Rincón, tiple.
Pedro Gelós, tenor.
Damián de Talavera, que fué cantor de la emperatriz.
A Juan de Cabeçón, músico, tañedor de tecla III mil DCCL de su quitación *que ovo de aver desde el xv de julio de dicho año que asentó fasta fin del dicho tercio a razón de xxxv mil por año.*
A Domingo de Marquina por apuntador de libros de la capilla.
A Gonçalo López, de Oviedo, cantorcico tiple.
Juan de Almannaz, otro cantorcico tiple.
Juan de Villandino, otro cantorcico tiple.
Cipriano de Soto, otro cantorcico tiple.»

Siguen los «moços de capilla» y los «repostereros de capilla», los cuales, como ya hemos visto, no eran cantores.¹

La historia de la música española no puede nunca omitir la de Francia. Durante la época medieval el canto y la liturgia galicana y visigoda se completaban y en cierto modo eran como hermanas. Es imposible estudiar la música cortesana practicada en los diversos países hispánicos durante los siglos XII-XIII sin conocer a fondo la música trovadoresca de Provenza y la del norte de Francia. La música sagrada polifónica practicada en la España del siglo XIII viene en gran parte de Nôtre-Dame de París e imita su estilo. La polifonía religiosa de las cortes de Cataluña-Aragón, Castilla y Navarra durante el siglo XIV procede del repertorio de la capilla pontificia de Avignon. Existe un intercambio muy íntimo entre la música instrumental de las cortes y casas señoriales de Francia con las de España, y muchos de sus cantores y ministriles son franceses. Nuestros músicos conocieron bien las nuevas tendencias de la escuela franco-flamenca del siglo XV, y muchos instrumentistas y cantores de la capilla real aragonesa y de la castellana anterior a la época de los Reyes Católicos eran oriundos de Francia o de Flandes. Ahora bien, el empeño de los Reyes Católicos, de tener una capilla y

1. Simancas, Casa Real, leg. 22.

un repertorio de música típicamente hispánica, fué continuado por Felipe II, según hemos visto en la página 84 y siguientes de este capítulo.

El 31 de marzo de 1547 muere el enemigo de Carlos V, Francisco I de Francia. El emperador está enfermo en Augsburgo, y, como ya hemos dicho anteriormente, el príncipe Don Felipe, preocupándose de la vida de su padre, le manda a su fiel amigo el portugués Ruy Gómez de Silva. Al regresar éste de Alemania trae para Don Felipe, de parte del emperador, una lista de encargos, a cual más interesante. Éste ha resuelto dejar los Países Bajos, no a su hija la infanta Doña María, como en principio había pensado, sino al mismo príncipe su hijo; y, por tanto, desea que Don Felipe se prepare desde ahora para el viaje que deberá emprender en 1548 para Flandes.

Las guerras que el emperador ha de sostener incesantemente para defender sus estados, cuestan dinero en cantidad fabulosa. Ni las próximas jornadas que el mismo príncipe va a emprender, ni el casamiento de su hermana la infanta Doña María con su primo Maximiliano de Austria, podrán realizarse sin contar con fondos generosos. Felipe II se ve obligado, pues, a convocar las cortes de Castilla y las de Aragón en este mismo año, a fin de procurarse sumas suficientes para su padre y para su propia casa. Su Alteza parte para Monzón a principios de junio de 1547, y entre el personal de su servicio figuran también sus cantores. Conocemos el nombre de cada uno de ellos por las listas conservadas en el *Libro de la Veeduría* de ese año.

De las listas mencionadas se deduce que el maestro de capilla García de Basurto, por ser viejo, no acompaña al príncipe. Por la misma razón quedan dispensados Cristóbal de Santiago, contrabajo (quien, además, está enfermo), y Damián de Talavera, contralto. Le acompañan a Monzón Pedro de Arze, bajo; Pedro de Salazar, bajo; Mosén Nofre de Queralte, otro bajo; Juan de Cariñena, tenor; Miguel Garçó, tenor; Pedro Gelós, tenor; Sebastián Mir, contralto; Gregorio de la Bastida, contralto; Juan del Rincón, tiple, y cinco cantorcos tiples. Entre estos últimos figura Agustín de Cabezón, hijo del ciego organista que fué adscrito al servicio de la capilla del príncipe a 1.º de marzo de este año de 1547. Como tañedor de tecla fué, al parecer, Juan de Cabezón, hermano del mencionado Antonio.

«Libro de Veeduría e Ynformaciones de 1547.

Cantores:

- El Maestro de Capilla [se ausentó desde junio con licencia].
- Pedro de Arze, contrabaxo, henero servió [hasta diciembre].
- Pedro de Sala, contrabaxo, hebrero servió [hasta diciembre].
- Mosén Nofre de Queralte, contrabaxo, henero servió [hasta diciembre].
- Xpistóbal de Santiago, contrabaxo, mayo servió y desde principios de junio que su Alteza partió a las cortes de Monçón, quedó en Castilla con licencia de su Alteza fasta fin del dicho año *por estar enfermo*.
- Juan de Cariñena, tenor, henero servió [hasta fin de año].
- Mosén Miguel Garçó, tenor [sirve todo el año].
- Sabastián Mir, contraalto [sirve todo el año].
- Gregorio de Bastida, contraalto [sirve todo el año].
- Pedro Gelós, tenor [sirve todo el año].
- Damián de Talavera, contraalto [como Santiago, no va a Monzón].
- Juan del Rincón, tiple [sirve todo el año].
- López de Oviedo, cantorco tiple.
- Martínez de Almenar, otro cantorco tiple.
- Juan de Villadiego, otro cantorco.
- Cipriano de Soto, otro cantorco.

Domínguez de Marquina, moço de estante y puntador de libros.
 Juan de Cabeçón, *tañedor de thecla*, henero servió [hasta diciembre].
*Agustín de Cabeçón, cantorcico tiple que es hijo de Antonio de Cabeçón que fué recebido
 primero de marzo de dicho año.*¹

En las nóminas del tercio primero del presente año figuran los nombres de Francisco de Soto, que «sirve a las señoras Ynfantes», y de Antonio de Cabeçón.

Entre los gastos del príncipe para este año, hemos encontrado una serie muy rica de libros que Don Felipe mandó comprar en Salamanca, hallándose acaso él mismo allí de paso. El legajo 51, fol. 1 de la Casa real, O. y B., está formado por un grueso volumen de «Casa del Príncipe», donde se anotan todos los dispendios efectuados en casa de Felipe II desde 1544 hasta 1548. En el folio 220 v. se anotan los gastos que hizo el maestro de gramática de los pajes del príncipe al comprar unos libros en Salamanca, siguiendo el mandato del señor príncipe. De entre la infinidad de libros de todas clases, en griego, latín y romance, matemáticas, filosofía, etc., interesa para nuestro objeto notar los siguientes:

«Yo Francisco d'España, escrivano de la cámara e joyas del Príncipe nro. señor, doy fee que se deven a Xpistóval de Stella, maestro de los pajes de su Alteza, çiento y quarenta y seis mill y quatrocientos y quarenta y seis mrs. de los libros en papel que compró en la çibdad de Salamanca por mandado de su Alteza, a veinte de henero del presente año de mill y quinientos y quarenta y siete y de las enquadernaciones dellos:»

[Hay libros en papel de aldo en griego, en latín, en toscano, etc.]

[De entre los «Libros en papel de Theología y Filosofía», encontramos:]

«Por música de Franquino, çiento y sesenta mrs.»

«Por mathemáticas de Çiruelo, çiento y sesenta mrs.»

De la Sección «Lo que costaron las enquadernaciones destos libros» in folio a seis reales, encontramos:

«Mathemáticas de Ciruelo y Música de Gafurio Foliano, doszientos y quatro mrs.»

El hecho de figurar entre los libros citados un ejemplar de Música del célebre teórico italiano Franchinus Gafurius, y otro de las *Matemáticas* del conocido Ciruelo, primeramente profesor en París, y más tarde maestro de música de la Universidad de Alcalá de Henares, no deja de tener su importancia. Ello indica que en Salamanca se conocía muy bien la obra de los teóricos italianos en tiempos anteriores a Francisco de Salinas, y que al príncipe Don Felipe le gustaba también guardar en su biblioteca libros de música. La frase de don Juan de Zúñiga, ayo de Don Felipe, al comunicar al emperador, en carta de 11 de octubre de 1541, que el príncipe «de armas y libros y virotes y saetas sería Su Alteza, malo de hartar»,² tuvo con el tiempo un significado simbólico en la vida de Felipe II, principalmente desde el día que el Rey Prudente ideó crear la entonces sin par Biblioteca de San Jerónimo de El Escorial.

Entre los muebles de su cámara anotados en este volumen, no figura ninguna partida referente a instrumentos musicales ni a música en general.

García de Basurto, maestro de capilla del príncipe Don Felipe, murió en 1547. Le sucedió en el cargo el susodicho Pedro de Pastrana, que era «capellán» de la capilla de Carlos V desde el año 1527. Aunque su nombramiento definitivo no fué

1. Simancas, Casa Real, leg. 22.

2. MARCH, I. C., I, pág. 251.

extendido hasta el 28 de diciembre de 1547, Pastrana desempeñó la dirección de la mencionada capilla desde octubre del mencionado año. El oficio de su asiento dice así:

«Nos el Emperador de los romanos, senper augusto rey de Alemania, y la Reyna su madre y el mismo Rey su hijo. Fazemos saver a vos el mayordomo mayor y el contador de la despensa e raciones de la casa del Serenísimos Príncipe nuestro muy caro e muy amado hijo e nieto, que acatando la suficiencia e calidad de Pedro de Pastrana, nuestro capellán, nuestra merced e voluntad es de le tomar e recevir y por la presente le tomamos e recibimos por maestro de la capilla del Serenísimos Príncipe, en lugar y por vacación de García de Basurto, que fué maestro de la dicha capilla, ya difunto Fecha en Alcalá a veynte e ocho días del mes de dehembre de mill quinientos e quarenta e ocho años.»¹

Por el siguiente documento se deduce que Pastrana, una vez nombrado maestro de capilla, no le consideraron, en lo referente a emolumentos, como «capellán del emperador», sino sólo como maestro de capilla, por lo cual el contador mayor de palacio se negaba a abonarle dos sueldos a la vez, uno como maestro de capilla de Don Felipe y otro como capellán del emperador. A principios de marzo de 1548 escribió Pastrana una instancia a su Alteza para solicitar que se le diera también la retribución que tenía consignada como capellán de la capilla imperial. El príncipe, encontrándose en Alcalá de Henares, donde residían sus hermanas con su hijo el infante don Carlos, tuvo a bien acceder a la petición del insigne maestro, a 5 de marzo de 1548:

«Pedro de Pastrana:

Mayordomo e contador mayores de la despensa e raciones de la casa de la cathólica Reyna y del Emperador mys señores. Por parte de Pedro Pastrana, maestro de mi Capilla, nos ha sido fecha rrelación diziendo que él antes que fuese maestro de mi capilla ha seydo y es capellán del emperador y rrey y rreyna mis señores; por ende que nos suplicava e suplicó que su salario de la dicha capellanía mandásemos que se le oviese de librar, sin embargo del otro cargo e quitación de maestro de mi capilla. E tovimos lo por bien. Por ende, yo vos mando que desde primero de otubre del año pasado de quinientos e quarenta e syete fasta fin dél, aunque no rresidió enteramente el dicho tienpo porque estovo ausente con liçençia, entendiendo en las cosas de su casa y este presente año de quinientos e quarenta e ocho y denden en adelante en cada un año todo el tienpo que rresidiere en mi serviçio, le libreys e fagays pagar la dicha su quitación e ayuda de costa que tiene por capellán de su magt. demás e allende de lo que así tiene y ha de gozar por el otro asiento de maestro de capilla, por quanto así es nuestra merced e voluntad, lo qual le librareys en las nóminas y en el que el pagador de la dicha casa de sus Mag^{des} a los tienpos segund e quando a los otros sus capellanes, e no fagades ende al. Fecha en Alcalá a çinco de março de mill e quinientos e quarenta e ocho días. Yo el príncipe.»²

5. QUÉ MÚSICOS SERVÍAN AL PRÍNCIPE EN 1548, EN VÍSPERAS DE SU PRIMER VIAJE AL EXTRANJERO

Hemos dicho anteriormente que en 1547 el emperador había decidido dejar los Países Bajos al príncipe Don Felipe, y deseaba que éste se preparase para el gran viaje de presentación a Flandes que debía realizarse en 1548, no antes del matrimonio de su hermana Doña María con Maximiliano de Austria. Entretanto, llega de Augsburgo el Duque de Alba, en enero de este último año. A fin de que el príncipe Don Felipe tenga el éxito apetecido por su padre al presentarse ante la nobleza de los Países Bajos,

1. Simancas, Casa Real, leg. 76.

2. Simancas, Casa Real, leg. 76.

el emperador quiere que Don Felipe introduzca en su palacio el *ceremonial de Borgoña*. Así lo anuncia Don Fernando, el III duque de Alba, quien viene de Alemania ya investido con el título nuevo de *Mayordomo mayor del príncipe* según la nueva etiqueta de Borgoña. El mencionado duque debe ayudar eficazmente al príncipe en tan grande empresa. La etiqueta de Borgoña es indispensable también para las jornadas de Italia, Austria y Alemania que van pronto a realizarse. Don Felipe acata en todo la voluntad paterna y se dispone a abandonar de una vez el ceremonial tan sencillo, tan humilde, pero tan natural, cristiano y humano que se practicaba hasta entonces por la corte real de Castilla. Bien prevé el príncipe los grandes inconvenientes que va a reportar el nuevo ceremonial de Borgoña, el cual, por lo enfático y aparatoso, convertirá su casa en una suerte de presidio; la nueva etiqueta costará mucho dinero, exigirá mucho lujo, muchos cumplimientos, rodearse de mucha nobleza y hará que el mismo soberano pierda su libertad. Pero nada importa; el emperador lo quiere y la razón de Estado se impone.

El *mayordomo mayor* tiene jurisdicción sobre todos los oficiales de palacio y cuenta con cuatro *mayordomos* subordinados hijos de los grandes de España. Siguen después los *Gentilshombres de la cámara* y los *Ayudas de cámara*. En la *Capilla Real*, además del *capellán mayor* con los capellanes y sacristanes señalados, habrá el *sumiller del Oratorio*, quien tendrá la responsabilidad sobre el canto y todo el servicio de la capilla. El *limosnero mayor* podrá ir unido al de sumiller del Oratorio. La persona real tendrá tres clases de *guardia*: la *Guardia de archeros* (flamenca), la *española* y la *alemana*, formada cada una por cien personas, a las cuales deben añadirse los *monteros de cámara* para la noche. El *caballerizo mayor* tendrá a su cargo los *pajes*, los *ministriles*, etc., etc. Con tanta riqueza de servicio la nómina de los oficiales y criados de palacio se amplía hasta mil quinientas personas.

No es cosa de entrar en más detalles sobre este particular. Lo dicho hasta aquí basta para comprender mejor el cambio radical que desde este momento se opera también en la música de palacio. Aumento de cantores para la capilla y de instrumentistas para las fiestas y ceremonias profanas. El rey Pedro IV (III) de Aragón había ordenado que durante la comida real, siempre que no fuera cuaresma, tocaran los ministriles ante su mesa. De su época sabemos que en ocasión de fiestas cortesanas de nupcias, cada nuevo plato era traído a la mesa real con acompañamiento de música y de cantos. Según la etiqueta de Borgoña, siempre que el monarca comía públicamente, cada nuevo plato traído de la cocina iba acompañado con un toque de trompetas y atabales. El príncipe Don Felipe cuida de todo hasta el detalle más nimio; la selección del personal y el conocimiento práctico de tanta ceremonia le ha costado medio año. Como a la sazón la Casa real de Castilla no contaba aún con un palacio fijo, el nuevo ceremonial de Borgoña se introdujo en la misma ciudad de Valladolid, en la cual la infanta Doña María se preparaba para su desposorio, y el príncipe su hermano se preparaba para las grandes jornadas. El 15 de agosto de 1548, fiesta de la Asunción de la Virgen, se estrena, durante la comida, la nueva etiqueta, cuyo servicio se inscribirá desde aquel día en las cuentas de la Casa de Borgoña.

Puede compararse la práctica musical de palacio con lo dicho conociendo el resultado que nos dieron nuestras búsquedas en el Archivo de Simancas. La nómina del primer tercio de este año de 1548, cuando imperaba aún la etiqueta castellana, anotó entre los cantores:

«A Antonio de Cabeçón, el ciego músico y tañedor de tecla	XXVI mill DCLXV
A Juan de Cabeçón, <i>hijo del dicho Antonio</i> (sic) <i>que también es tañedor de tecla</i>	x mill
A Damián de Telavera, que fué cantor de la emperatriz mi S ^{ta} y después asentó en mi casa para lo que le fuese mandado.....	x mill
Gregorio López de Oviedo, cantorcico tiple.....	III mill
Martínez de Almenar, otro cantorcico tiple.....	III mill
Juan de Villadiego, otro cantorcico tiple.....	III mill
Cipriano de Soto, otro cantorcico tiple.....	III mill
Agustín de Cabeçón, otro cantorcico tiple.....	III mill

Oficiales de manos:

Xpistóval de León, oficial organista.....	v mill.» ¹
---	-----------------------

Antes de que se hiciera la adaptación definitiva de la plantilla de los cantores a mediados del 1548, en la capilla había los siguientes, según el siguiente «Sumario» que especifica, además, el respectivo sueldo anual:

«Sumario de todos los oficiales de la casa del Príncipe nuestro Señor que están asentados en sus libros y sirven a Su Alteza:

Capilla:

El arzobispo de Toledo don Juan Martínez de Silíceo, capellán mayor [y trece capellanes más.]

Cantores:

Pedro de Pastrana, maestro de capilla	I mill
Pedro de Arze, cantor contrabaxo	XL mill
Pedro de Salazar, contrabaxo.....	XL mill
Mosén Nofre de Queralte, contrabaxo.....	XL mill
Xpistóbal de Santiago, contrabaxo.....	XL mill
Juan de Cariñena, tenor.....	XL mill
Mosén Miguel Garçó, tenor.....	XL mill
Pedro Gelós, tenor	XL mill
Sebastián Mir, contraalto.....	XL mill
Gregorio de la Bastida, contraalto.....	XL mill
Juan del Rincón, tiple.....	XL mill
Juan de Resa, tiple	XL mill
Damián de Talavera, que fué cantor de la emperatriz, tiene asyento con XXX mill para que sirva en lo que le mandare el contador mayor.	
Antonio de Cabeçón, el ciego músico y organista.....	LXXX mill
Juan de Cabeçón, <i>su hermano que también es lo mismo</i>	XXX mill
Domingo de Marquina, moço de estante y apuntador de libros.....	XII mill
Alonso Martínez de Almenar, cantorcico tiple.....	XII mill
Juan de Villadiego, otro cantorcico tiple	XII mill
Cipriano de Soto, otro cantorcico tiple.....	XII mill
Gonçalo López de Oviedo, otro cantorcico tiple.....	XII mill
Agustín de Cabeçón, otro cantorcico tiple	XII mill.»

Al margen de estas listas se añaden los siguientes nombres:

«Ginés Laynes, contraalto, con XL mill cada año, desde XXIII de julio deste año en adelante.»

«Marcos de Dueñas, tiple, con otros tantos desde diziembre deste dicho año.»

«Luys de Narbáez, que ha de tener cargo de enseñar a los mochachos cantorçicos tiples de la capilla, con otros XL mill cada año, desde setiembre del dicho año en adelante.»²

1. Simancas, Casa Real, leg. 23.

2. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 50, fol. 25.

La capilla en dicho año constaba, pues, del maestro de capilla Pastrana, dos falsistas, tres contraltos, tres tenores, cuatro bajos, dos organistas (Antonio de Cabezón y su hermano Juan) y cinco «cantorcicos tiples». Los «moços de capilla» eran siete y los «reposteros de capilla», dos. Según la nota marginal transcrita, a estos cantores se añadieron : Ginés Laynes, contralto, en 23 de julio del mismo año; Marcos de Dueñas, tiple, en diciembre; Luys de Narbáez, «que ha de tener cargo de enseñar a los muchachos cantorcicos tiples de la capilla», desde septiembre. Con ellos pasan los contraltos, de tres que eran, a cuatro, y los tiples, de dos que había, a tres. Debemos subrayar otra innovación : Dijimos ya que en la capilla de la emperatriz no hubo «cantorcicos tiples», y que en la del príncipe se introdujeron, en 1546, por lo que parece deducirse de las cuentas de palacio. La enseñanza de los niños incumbía hasta aquí al mismo maestro de capilla; mas desde septiembre de 1548 los instruirá un maestro especial, siguiendo la usanza de la Casa de Borgoña.

En cuanto a Luys de Narbáez, parece que se trata del mismo vihuelista autor del mencionado libro *El Delphin de la Música*, del cual hemos hablado en la página 47 s. No debemos olvidar que Francisco de los Covos, al cual el autor dedica este libro, era un amigo íntimo y confidente del emperador aun en 1543 y siguientes años. Parece natural, pues, que al introducirse el nuevo ceremonial, quisiera Felipe II premiar los servicios prestados por Luys de Narbáez.

En un pliego suelto que se conserva en el legajo 18 de la Casa real de Castilla, se anota la nómina del tercio segundo de este año de 1548, con el nombre de todos los cantores. Dice así:

«Cantores:

Pedro Gelós, cantor tenor.
 Cristóval de Santiago, contrabaxo.
 Miguel Garçó, tenor.
 Sebastián Mir, contralto.
 Juan de Cariñena, tenor.
 Gregorio de la Bastida, contralto.
 Juan del Ryncón, tiple.
 Onofre Queraltó (sic), contrabaxo.
 Pedro de Arze, contrabaxo.
 Pedro de Pastrana, maestro de capilla.
 Juan de Cabezón. «El dicho día se dieron y pagaron a Juan de Cabezón, tañedor de tecla, los x mill mrs. del dicho tercio segundo y firmalo de su nombre».
 Pedro de Salazar, cantor contrabaxo.
 Marcos de Dueñas, tiple.
 Antonio de Cabezón, «el dicho día se dieron y pagaron a Antonio de Cabezón, músico tañedor de tecla, los xxvi mil dclxvi mrs. de su cuenta, y más otros iii mil por su hijo Agustín de Cabezón del dicho tercio segundo y firmalo por él porque dixo que no sabía escribir.
 Damián Talavera [contralto].
 Cristóval de Estrella [maestro de los pajes].
 Luis de Narváez. «El dicho día se dieron a Luys de Narbáez que tiene a su cargo los mochachos cantores las iii mill» [Y a continuación firman los cuatro cantorcicos.]»

Conocemos una cuenta de «Las libreas y vistuarios que se dieron a los menestresiles e trompetas e atabaleros»,¹ en ocasión del viaje del príncipe a Flandes. Firman todos los ministriles que reciben tales prendas, menos Francisco de Soto, el clavicordista

1. Simancas, Casa Real, leg. 23.

y Antonio de Cabezón, el «ciego músico y organista». La falta de sus firmas puede significar que ellos no recibieron tales libreas y vestidos; como «músicos de tecla», es lo más natural que sucediese así, a fin de no equipararlos a los demás instrumentistas. Aunque sus nombres aparezcan en las cuentas al lado de los ministriles, tenían un nivel mucho más elevado que el de un simple instrumentista de la pequeña orquesta; y así lo demuestran los honorarios que perciben.

En el legajo 23 de la Casa real de Castilla se conservan varios títulos de cantores expedidos a individuos que fueron a Flandes al servicio del príncipe. Mencionamos los siguientes:

«Hágese (*sic*) título de cantor tiple de su Alteza a Burgillos, con XL mill, para yr con su Alteza.

[Otro a] «Velázquez, contrabajo de la S^a Infante, con XL mill para yr con su Alteza.

«Cédula para que se adelante el tercio al *contrabajo que viene de Toledo* para yr con su Alteza, porque tiene neçesidad.»

Siguen otras «cédulas» de recepción de cantor a favor de

«Luys de Narbáez, para que enseñe a los mochachos de la capilla de Su Alt. que han de cantar.»

Y otra a favor de «Marcos de Dueñas».

Algunos cantores y músicos que estaban al servicio de la corte no pudieron acompañar a Felipe II en su viaje a Flandes, unos por ser viejos, otros por estar enfermos, por lo cual se quedaron en España con permiso y tuvieron que servir a la señora infanta Doña María y a su consorte en Valladolid, según se deduce del siguiente albarán firmado por el príncipe:

«El Príncipe. Yo vos mando que este presente año de quinientos quarenta y ocho, desde principio deste mes de setiembre fasta fin dél y dende en adelante, en cada un año, todo el tiempo que yo estoviere ausente destos reynos, residiendo en servicio de la Sereníssima Infanta Doña María, mi muy cara e muy amada hermana, o stando ausentes con su licencia, Pedro de Pastrana, maestro de mi capilla y cantor, y Pedro de Arze e Xpistóval de Santiago e Damián de Talavera, mis cantores, les libreys e fagays pagar sus raciones e quitaçiones que de mi tienen, aunque no vayan agora en esta jornada en mi servicio, bien así como si fuesen, de que yo les hago merced Fecha en Valladolid a XIX días del mes de octubre [*sic*, debe decir setiembre] de mill quinientos e quarenta e ocho años, Yo el Príncipe.»¹

Esto mismo encontramos en la

«Cédula para que libren al abbad (*ic*) Pastrana, maestro de capilla de su Alteza, y a Arze, Santiago y Talavera, cantores, y a Villadiego y a un hijo de Soto, mochachos, de sus salarios, residiendo con la S^a Infanta, doña María, han estado fuera Consúltese.»²

Según esta cédula, Pastrana, Arze, Santiago y Talavera sirvieron a Doña María casada con Maximiliano de Austria, los cuales residían en Valladolid como Regentes del reino durante la ausencia del príncipe. Los niños Villadiego y Cipriano de Soto — hijo de Francisco de Soto, «músico de tecla» que tampoco fué con Don Felipe — eran cantorcicos, y por razón de sus estudios en la Universidad de Alcalá, no habían residido en la corte de Doña María; con tal motivo, el contador mayor de palacio debió consultar al príncipe si estos últimos debían o no percibir su sueldo.

1. Simancas, Casa Real, leg. 76.

2. Simancas, Casa Real, leg. 23.

El niño Agustín de Cabezón, hijo del organista Antonio de Cabezón, fué recibido como «cantorcico tiple» en la capilla de Felipe II, el 1.º de marzo de 1547. Agustín era demasiado joven para seguir la corte del príncipe en la jornada de Flandes. Su padre se da cuenta de ello, y como teme por el niño, con toda humildad manda al príncipe la siguiente instancia, *dictada* por él mismo y escrita seguramente por su hermano, el organista Juan de Cabezón:

«Muy alto e muy poderoso Señor:

Antonio de Cabeçón, criado de Vuestra Alteza, dize que Vuestra Alteza le hizo merçed de recibirle un hijo suyo que se llama Agustín de Cabeçón, el qual se rreçibió para que cantase en su capilla y lleva de asentamiento doze mill mrs. El es tan pequeño que no es para yr a servir esta jornada. Antonio de Cabeçón suplica a Vuestra Alteza, le haga merçed de dalle liçencia por todo el tiempo que estuviera fuera destos rreynos, y mande que acudan con su partido a su madre, o a quien su poder oviere, aunque el niño esté ausente desta corte, y en esto rreçibirá muy gran merçed.»

La instancia va sin firma y sin fecha, como acontece muchas veces con tales documentos. Añadido después se escribe : «Agase».¹

6. DE LOS MÚSICOS QUE ACOMPAÑARON AL PRÍNCIPE EL 1548 EN SUS JORNADAS DE ITALIA, FLANDES, ALEMANIA

El día 2 de octubre de 1548 se prepara en Valladolid la salida de Felipe II para dirigirse a Flandes. En esa ciudad se había celebrado ya el matrimonio de la infanta Doña María con su primo Maximiliano de Austria. Mientras dure la ausencia de Don Felipe, ambos serán los regentes de España. Entre la multitud de nobles que le acompañan al príncipe figuran el cardenal arzobispo de Trento, Cristóbal de Madruzzo y el nuncio pontificio Giovanni Poggio, que habían venido con Maximiliano para asistir a las fiestas de su desposorio. Como capellán mayor de la capilla del príncipe, figura don Pedro de Castro, obispo de Salamanca. La capilla de cantores está formada y reforzada por elementos escogidos para dar buen nombre a España; entre ellos figuran el ciego músico organista y su hermano Juan, también organista y compositor celebrísimo. El maestro de capilla, Pedro de Pedraza, por estar ya viejo y cansado, obtiene licencia para permanecer en España. Los ministriles, atabales y trompetas del emperador recibieron todos libreas nuevas y muy ricas, como correspondía al lujoso fausto de la etiqueta borgoñesa. Don Felipe cumplió ya los veintiún años, y para alegrarle durante el camino van con él veintiún pajes de catorce a diecisiete años de edad. El viaje se hace por Barcelona, y el día 10 de octubre visitan la montaña santa de Montserrat para pedir el favor de la Virgen. Durante los tres días de estancia en Barcelona se hospeda el príncipe en casa de Doña Estefanía, la viuda de su venerado don Juan de Zúñiga, el antiguo educador cuyas enseñanzas le habían sido bien útiles. Una flota de cien navíos se hizo a la mar en Rosas y por la costa francesa llegaban a Génova el 25 de noviembre.

El cronista de su viaje, Juan Cristóbal Calvete de Estrella, maestro de los pajes, nos informa que en Castellón de Ampurias

«... Llegando el Príncipe con el esquife a la bastarda, oyeron una suavisima música de menestriales y otros instrumentos sin cesar, hasta que el Príncipe fué entrado en la galera.»

1. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 50, fol. 20.

Mientras duraba la embarcación

«... habiendo ya cesado la salva de artillería, comenzó el gran sonido de las trompetas y clarines que generalmente en todas las galeras se hacía y *suavísima música de menestres altos*.»

Al enumerar los personajes que acompañan al Príncipe, escribe:

«En variedad de lenguas y buenas letras, Honorato Juan Caballero, Valenciano, y Gonçalo Pérez, Secretario del Príncipe, hombre de raro ingenio y de gran facilidad y experiencia en la expedición de negocios... *En música, el único organista Antonio de Cabeçón, ciego de nacimiento*... Señalóse una galera a Antón Bravo, Sacristán mayor del Príncipe, para su real capilla. Embarcáronse con él fray Bernardo de Fresneda, excelente teólogo y predicador... y otros muchos capellanes y oficiales de la capilla de su Alteza, *la cual era de muy excelentes cantores y músicos los más escogidos que hallarse podrían*.»¹

Los cantores que, según el *Libro de la Veeduría* de este año acompañaron al príncipe, son : Pedro de Arze, contrabajo; Nofre de Queralte, contrabajo, Juan de Cariñena, tenor; Miguel Garçó, tenor; Pedro Gelós, tenor; Sebastián Mir, contralto; Gregorio de la Bastida, contralto; Juan de Resa, tiple; Juan del Rincón, tiple; Ginés Laynes, contralto; Marcos de Dueñas, tiple; Gonçalo de Mexía, contrabajo; Melchor de Valdés, contralto; Jerónimo de Talamante, tiple; Lázaro Velázquez, contrabajo; Domingo de Burguillos, tiple, y los niños «cantorcicos tiples» Jerónimo López de Oviedo, Alfonso Martínez de Almenar y Juan de Villadiego, a los cuales acompaña Luys de Narváez, su maestro «de enseñar a cantar». Ello arroja un total de cuatro cantores tiples, cuatro contraltos, tres tenores, cuatro bajos y tres «cantorcicos tiples». Como organistas van Antonio de Cabeçón y su hermano Juan; como «moço de estante y apuntador de libros» va Domingo de Marquina. De momento no sabemos cuál de estos cantores haría las veces de maestro de capilla, ya que su titular Pedro de Pastrana se quedó en España.

Extractamos del *Libro de la Veeduría et Informaciones* de este año de 1548:

«Capilla:

Al Arçobispo de Toledo don Juan Martínez de Siliceo, capellán mayor».

Los dichos capellanes:

Gonçalo Mexía, contrabaxo.

Melchior de Valdés, tiene asiento de cantor de contraalto.

Gerónimo de Talamante, cantor tiple.

Lázaro Velázquez, contrabaxo.

Domingo de Burguillos, tiple.

Cantores:

Al maestro de capilla Pedro de Pastrana, heñero sirvió [hasta] mayo sirvió fasta mediados del dicho que partió con licencia de tres meses y volvió en fin de julio desde año, agosto sirvió [hasta diciembre].

Pedro de Arze, contrabaxo va en servicio de su Al. para las partes de Flandes.

Mosén Nofre de Queralte, contrabaxo va en servicio de su Al...

Xpistóval de Santiago, contrabaxo.

Juan de Cariñena, tenor, va en servicio de su Al...

Mosén Miguel Garçó, tenor, va en servicio de su Al...

Pedro Gelós, tenor, va en servicio de su Al...

1. Cf. *El felicísimo viaje del muy Alto y muy Poderoso Príncipe Don Felipe, por Juan Cristóbal Calvete de Estrella* (Amberes, 1552), edic. moderna en dos tomos

por MIGUEL ARTIGAS en la serie de *La Sociedad de Bibliófilos Españoles, Segunda Época VIII*, vol. I (Madrid, 1930), págs. 10 ss.

Sabastián Mir, contraalto, va en servicio de su Al...
 Gregorio de la Bastida, contraalto, va en servicio de su Al...
 Damián de Talavera, contraalto.
 Juan de Resa, tiple, va en servicio de su Al...
 Juan del Rincón, tiple, va en servicio de su Al...
 Gerónimo López de Oviedo, cantorico tiple, va en servicio de su Al...
 Alonso Martínez de Almenar, cantorico tiple, va en servicio de su Al...
 Juan de Villadino, cantorico tiple, va en servicio de su Al...
 Cipriano de Sotto, cantorico tiple.
 Agustín de Cabeçón, cantorico tiple.
 Antonio de Cabeçón, músico tañedor de tecla, henero y hebrero y março ausente con licencia, abril sirvió [hasta] setiembre sirvió en *principio deste se partió para las partes de Flandes en servicio de su Alteza* e por la dicha certificación parece que residió en el dicho servicio.
 Juan de Cabeçón, *su hijo (sic)* va en servicio de su Al...
 Ginés Laynes, contraalto, va en servicio de su Al...
 Domingo de Marquina, moço de estante y apuntador de libros Va en servicio de su Al...
 Marcos de Dueñas, tiene asiento de cantor desde doze de agosto deste año en adelante va en servicio de su Al...
 Luys de Narbáez, tiene asiento para enseñar a cantar a los mochachos cantoricos tiples de la capilla desde quatro de agosto deste año en adelante va en servicio de su Al...»¹

Además de los mencionados cantores, forman parte del séquito del príncipe don Felipe diez trompetas y diez ministriles, cuyos nombres detalla el mencionado *Libro de la Veeduría*, del cual extractamos a continuación:

«*Trompetas:*

[Son diez, entre ellos, el último:] Maestre Jorge, *trompeta ytaliano*, henero sirvió [hasta] setiembre, en principio de octubre se partió para las partes de Ytalia, Alemania y Flandes en servicio del Príncipe n. s.

Menestriles:

Diego Gonçález, menestril, tiene asiento desde xvii de setiembre desde año en adelante, sirvió el cumplimiento del dicho mes; en principio de octubre se partió para las partes de Ytalia, Alemania y Flandes en servicio del Príncipe n. S.

Antonio Lucas menestril, henero sirvió [hasta] setiembre sirvió, en principio de octubre deste año se partió para las partes de Ytalia, Alemania y Flandes en servicio del Príncipe n. S.

Bernardino de Caleruega, se partió [todo igual].

Francisco Gonçález, se partió [todo igual].

Francisco de la Sala, se partió [todo igual].

Gregorio de Ortega, se partió [todo igual].

Gracián de la Sala, se partió [todo igual].

Pedro de Trugillo, se partió [todo igual].

Sabastián de Mendieta, se partió para las partes de Flandes...

Gaspar de Camargo, se partió [todo igual].

Baltasar de Camargo que asentó en lugar de Francisco de Gálvez, tiene asyento desde primer de mayo del dicho año se partió para las partes de Flandes...

Antonio de Cabeçón, el ciego músico y organista, los tres meses de henero y hebrero y março del dicho año ovo de ausentarse con licencia, después *que vino de Monçón*, abril sirvió [hasta] setiembre sirvió, en principio de octubre se partió en servicio del Príncipe N. S. para las partes de Flandes y parece que residió el dicho servicio de octubre, noviembre y diziembre del dicho año.

Francisco de Soto, músico de cámara, reside con las señoras Ynfantes, henero sirvió [hasta] diziembre sirvió.»²

1. Simancas, Casa Real, leg. 23.

2. Simancas, Casa Real, leg. 23.

Es curioso el hecho de que aquí aparezca un extranjero : «Maestre Jorge, *trompeta y taliano*». Excepto él, todos los demás músicos y cantores que forman parte de la comitiva son españoles. Por primera vez, que sepamos, un príncipe de España, consciente de su misión patriótica, se presenta al extranjero con un deslumbrante séquito, acompañándole los mejores músicos de su capilla. La música española para órgano y clavicordio, para vihuela y para instrumentos se encontraba entonces en el apogeo, pero apenas se la conocía en Europa. La empresa de un viaje tan largo no parecía cosa fácil para un ciego de nacimiento como lo era Antonio de Cabezón y, no obstante, Felipe II, convencido del valor de este músico suyo y de la técnica artística de su ejecución, tiene un empeño especial en que el mundo musical de Flandes, Italia y Alemania aprenda a conocer las nuevas formas de la variación y de la estética musical española. Cabezón asiente al deseo de nuestro monarca y se prepara con entusiasmo para la regia jornada. Su ceguera corporal no impedirá que su vista espiritual se abra de par en par para ver con toda la apetencia del artista y el entusiasmo del genio el mundo nuevo de la música de aquellas tierras donde el arte había logrado también una floración sorprendente y deslumbradora.

No sabemos explicarnos por qué Francisco de Soto, nuestro «músico de tecla», el inseparable de Cabezón y el estimado de Carlos V, se quedó en España sirviendo humildemente a la infanta Doña Juana. Sería, acaso, porque Soto, más viejo que Cabezón, no tenía salud bastante para resistir las molestias de un viaje tan largo.

La capilla flamenca que acompañaba a Carlos V en sus viajes por Europa y España estaba formada, como ya hemos dicho, por unos quince cantores, un maestro de capilla, un organista, doce niños cantorillos, un fuellero de órganos, etc. La capilla de Maximiliano I de Austria en 1519 constaba de siete contraltos, seis tenoristas, seis bajos y veintiún niños cantores. La capilla de Fernando I de Austria, hermano del emperador, en 1527-28 se hallaba constituida por seis contraltos, cinco tenores, cinco bajos y veintitrés niños cantorillos. Fernando el Católico contaba, en 1476, con una capilla compuesta de doce cantores, de catorce en 1491, treinta y dos en 1508 y siguientes, y cuarenta y uno en 1515, sin contar los niños cantores cuyo número variaba y que no detallan mucho los registros de cancillería. La reina Isabel tenía en su corte una capilla musical formada por dieciséis a veinte cantores, uno o dos organistas, a los cuales se añadían de quince a veinticinco «moços de capilla».

Comparando la capilla de Felipe II con la plantilla de las otras mencionadas, vemos que en aquella había cuatro cantores «tiples» (falsetistas), los cuales no figuran en aquellas.

La jornada de Flandes duró doce meses. El príncipe y su séquito dejaron Génova el 11 de diciembre de 1548 y llegaron a Bruselas el 1.º de abril del siguiente año. Esta primera parte se realizó casi toda montados a caballo, pasando por Génova, Milán, Cremona, Mantua, Trento, Bozen, Innsbruck, Munich, Augsburgo, Ulm, Heidelberg, Spira, Saarbrücken, Luxemburgo, Namur, hasta llegar a Bruselas. En Ulm se encontraron con las tropas españolas de Carlos V, estacionadas entonces en Württemberg, las cuales se unieron a la comitiva hasta Flandes. Las fiestas de música y de danzas, tanto populares como cortesanas, se suceden sin interrupción durante aquel trayecto memorable.

El mencionado cronista describe el solemnísim y apoteósico recibimiento que se hizo en Génova al Príncipe Don Felipe, y añade:

«Llegando el Príncipe a la iglesia mayor, fué recibido con una solene procesión de la clerecía Celebróse la misa de pontifical. Oficiáronla los cantores y capilla del Príncipe con

gran admiración de todo el pueblo de ver la solenidad con que se hacía y *con tan divina música y de tan escogidas voces; Y DE OÍR LA GRAN SUAVIDAD Y EXTRAÑEZA CON QUE TOCABA EL ÓRGANO EL ÚNICO EN ESTE GÉNERO DE MÚSICA, ANTONIO DE CABEÇÓN, OTRO ORFEO DE NUESTROS TIEMPOS.*¹

Al hablar de Milán, anota que al entrar Don Felipe en la catedral

«Hiciéronle en ella las ceremonias que la iglesia en tal caso tiene de costumbre, *las cuales fueron cantadas con música de voces y órgano.*»

Al describir el banquete, dice:

«El siguiente día, que fué de Año nuevo, de mil y quinientos y cuarenta y nueve, fué el príncipe a cenar en casa de don Hernando de Gonzaga...»

Terminada la cena:

«El Príncipe y la Princesa de Molfeta y su hija y las damas se salieron desde a poco a los estrados, y començaron caballeros a dançar con las damas milanesas que allí había. *El Príncipe dançó con la Princesa y con su hija, y después de haber dançado algunos muy bien pavanas y gallardas, se començó la danza de la hacha*, donde salieron damas y caballeros a dançar por su orden, y el Príncipe, después de haber dançado con la hija de la Princesa, hizo que sacase al Duque de Alba y al Marqués de Astorga...»²

La reina Doña María de Hungría, regente de los Países Bajos, la tía amada del príncipe don Felipe, obsequia a la comitiva en su castillo de Wavre, donde les aguardaba rodeada de nobles damas y acompañada del arzobispo de Lieja. El 1.º de abril de 1549 están ya en Bruselas, donde se encuentra Carlos V que, medio paralítico, aguarda con impaciencia suma. Las fiestas callejeras alternan con las ceremonias sagradas. En la catedral de Santa Gúdula se expone el Santísimo Sacramento y se canta el *Veni, Creator spiritus*. El canto polifónico y el órgano de construcción flamenca impresionan profundamente a los españoles y arrancan lágrimas de nuestro ciego organista. Los artistas neerlandeses, en cambio, quedan pronto maravillados al oír un día, por vez primera, el arte excelso del ciego español, el coloso organista prototipo de la música hispánica. Felipe II, montado a caballo y seguido así de los suyos, llega al palacio de Borgoña, donde sus tías Doña Eleonor y Doña María le obsequian y su padre le abraza.

Durante la ausencia de España, algunos de los capellanes, cantores y otros oficiales cobraban no por la Casa de Borgoña, sino por los libros de la Casa de Castilla. En la nómina del tercio postrero del mencionado año se anotan:

«La nómina de la paga de los capellanes y cantores y algunos otros oficiales de la casa del Príncipe N. S. que se pagan fuera de lo del modo de Borgoña de sus raciones y quitaciones y ayudas de costa del Tercio postrero:

Cantores:

Pedro de Salazar, contrabaxo.
Mosén Nofre de Queralte, contrabaxo.
Lázaro Velázquez, contrabaxo.
Gonçalo Mexía, contrabaxo.
Juan de Cariñena, tenor.
Mosén Miguel Garçó, tenor.

1. CALVETE DE ESTRELLA, l. c., I, pág. 48.

2. CALVETE DE ESTRELLA, l. c., I, págs. 78 ss.

Pedro Yelos (= Gelós), tenor.	
Sebastián Mir, contraalto.	
Gregorio de la Bastida, contraalto.	
Melchor de Valdés, contraalto.	
Ginés Laynes [contraalto].	
Gerónimo de Talavera, otro tiple.	
Juan del Rincón, tiple.	
Marcos de Dueñas, tiple.	
Domingo de Burguylllos, tiple.	
Juan de Ressa [tiple].	
Gerónimo López de Oviedo, cantor tiple.	
Martínez de Almenar, otro cantor tiple.	
Gaspar de Aspeitia, otro cantor tiple.	
Luys de Narváez, maestro de los moachos.	
Antonio de Cabeçón, músico tañedor de tecla.....	XL mill
Juan de Cabeçón, <i>hijo (¡sic!) del dicho Antonio</i> , tañedor de tecla.	XX mill
Pedro de Moya, músico que asentó para lo que le fuese bien.....	XIII mil CCCXXXIII

Capilla:

A Pedro de Arze, cantor contrabaxo, que reside en la dicha capilla...	XIII mill CCCXXXIII
A Xpistóbal de Santiago, contrabaxo, que reside en la dicha capilla.	XIII CCCXXXIII
A Damián de Talavera, contrabaxo, que reside en la dicha capilla.	XIII mil CCCXXXIII
Juan de Villadino, cantor tiple.....	III mill
A Cipriano de Soto, cantor tiple que reside en la dicha capilla.	
A Agustín de Cabeçón, otro cantor tiple..... ¹	

Según la lista que precede, los cantores pagados por la nómina de la Casa de Castilla durante el último tercio del presente año son cuatro bajos, tres tenoristas, cuatro contraltos, cinco falsetistas y cinco «cantorcicos tiple».

El viaje por Flandes duró desde principios de julio de 1549 hasta fines de octubre. El espacio disponible nos impide seguir una por una las fiestas que se organizaron para obsequiar al hijo de Carlos V y a su séquito. Aunque se conservan muchas narraciones descriptivas trazadas por testimonios oculares, en ellas escasean las observaciones alusivas al canto, la música y el repertorio profano y sagrado que allí se ejecutaron, privándonos con ello de temas instructivos para el estudio histórico comparado del arte musical flamenco y el hispánico.

El cronista Calvete de Estrella ofrece pocos detalles interesantes sobre la participación musical en los diversos actos celebrados en Mantua, Trento, Innsbruck, Munich, Ulm, Heidelberg, Spira, Bruselas, Brabante, Lovaina, Holanda, etc. etc. Al hablar de Flandes, escribe:

«Hay muchos y muy buenos cantores, que celebran con gran arte y suavidad los divinos oficios; tienen por devoción y costumbre decir la oración de la Salve cantada con mucha solemnidad y órganos, cada día en las iglesias en anocheciendo.»²

Hablando de San Omer, anota:

«Luego al otro día, que fué dos de agosto, salió el Príncipe a misa a la iglesia de San Omer; que es mucho de ver así por el gran edificio della, como por la mucha riqueza y ornamentos.... y unos órganos los mejores que hay en aquellos Estados.»³

1. Simancas, Casa Real, leg. 23.

2. CALVETE DE ESTRELLA, l. c., I, pág. 270.

3. CALVETE DE ESTRELLA, l. c., I, pág. 363. Es una lástima que no anote más detalles sobre Cabeçón.

El día 4 de julio visitó el príncipe la histórica ciudad de Lovaina. Al día siguiente, tras el oficio de pontifical, se hizo el juramento en la plaza, ante el edificio del Ayuntamiento. Rendidos todos y agotados por tantas fiestas y obsequios, regresan de nuevo a Bruselas el 26 de octubre. El día 4 de noviembre, en presencia de toda la corte y de los *Estados Generales*, se celebró la sesión solemne, dándose fuerza de ley a la *Pragmática sanción*. El invierno de 1549-50, siguiendo la voluntad del emperador, el príncipe lo pasa descansando y trabajando al lado de su padre.

Los cantores de la capilla de Felipe continuaron en Flandes todo el año 1549, como lo atestigua el *Libro de la Veeduría*, del cual extractamos lo siguiente:

«Cantores:

Pedro de Pastrana, maestro de capilla, henero sirvió [hasta diciembre].
 Pedro de Arze, cantor contrabaxo [Reside en Flandes].
 Pedro de Salazar, cantor contrabaxo. [Reside en Flandes.]
 Mosén Nofre de Queralte, contrabaxo. [Reside en Flandes.]
 Xpistóbal de Santiago, contrabaxo, henero sirvió [hasta diciembre. No fué a Flandes].
 Lázaro Velázquez, contrabaxo Reside en Flandes.
 Gonzalo Mexía, contrabaxo Reside en Flandes.
 Juan de Cariñena, tenor Reside en Flandes.
 Mosén Miguel Gascó [o Garçó], tenor Reside en Flandes.
 Pedro Gelós, tenor Reside en Flandes.
 Sebastián Mir, contraalto Reside en Flandes.
 Gregorio de la Bastida, contraalto Reside en Flandes.
 Melchor de Valdés, contraalto Reside en Flandes.
 Ginés Laynes, contraalto..... Reside en Flandes.
 Damián de Talavera, henero sirvió [hasta diciembre. Reside en España].
 Juan de Resa, tiple Reside en Flandes.
 Juan del Rincón, tiple Reside en Flandes.
 Gerónimo de Talamantes, tiple Reside en Flandes.
 Marcos de Dueñas, tiple Reside en Flandes.
 Damián de Burguillos, tiple Reside en Flandes.
 López de Oviedo, cantorcico tiple Reside en Flandes.
 Martínez de Almenaar, cantorcico tiple Reside en Flandes.
 Gaspar de Aspeitia, cantorcico tiple Reside en Flandes.
 Cipriano de Soto, otro cantorcico tiple, henero sirvió [hasta octubre].
 Juan de Villadiego, otro cantorcico tiple. Henero sirvió [hasta octubre].
 Agustín de Cabeçón, otro cantorcico tiple. [No observa nada.]
 Luys de Narváez, maestro de los mochos Reside en Flandes.
 Domingo de Marquina, moço de estante y apuntador de libros de la capilla Reside en Flandes.
 Antonio de Cabeçón, *el ciego músico, tañedor de tecla*, el tercio primero residió en las partes de Alemania y Flandes en servicio de S. A. los otros dos tercios igualmente.
 Juan de Cabeçón, *hijo del dicho Antonio*, tañedor de tecla. Flandes.
 Gaspar de Soto, cantorcico tiple que asentó en lugar de Cipriano de Soto, su hermano, y sirvió desde principio de setiembre en adelante...
 Pº de Moya, que asentó para lo que le fuese mandado, *es músico*, el tercio primero residió en las partes de Alemania y Flandes, etc., etc.»¹

Aunque el emperador estuviera ausente del reino durante tanto tiempo, su capilla imperial de España continuaba funcionando normalmente, y el número de capellanes iba acrecentándose. Como Carlos V no tenía un palacio o residencia fija en Castilla, nos es imposible por hoy precisar en dónde funcionaba esta capilla suya. El capellán

1. Simancas, Casa Real, leg. 23.

mayor de la misma, en 1549, era el arzobispo de Santiago; el número de «capellanes» inscritos en ella se elevaba a unos doscientos cincuenta.

«El Libro de la Veeduría e Ynformaciones de servicio y residencia de los oficiales de la casa de Sus Magestades que tienen asientos en sus libros, que residen en esta corte, de que es veedor del servicio Andrés Martínez de Ondara y Fernando de Soto en su nombre.»

del presente año, menciona los nombres de unos doscientos cincuenta capellanes; en él se clasifican los que «residen» y los que «no residen». Entre estos últimos los había ausentes y con licencia, por razón de sus estudios en las universidades, o bien por sus servicios y obligaciones especiales de la corte.

Entre los capellanes de este año, señalamos solamente los tres que siguen:

«Pedro Pastrana, henero sirvió [hasta diciembre inclusive].

Pedro de Trullera, *flamenco*.

Xpistóval de Spinosa, tiene cédula que residiendo en servicio de las señoras ynfantas se le libre.»

En esta capilla no se canta polifonía ordinariamente, y aun tampoco en las grandes solemnidades, salvo si el emperador reside con sus músicos flamencos en España. Al parecer, los capellanes residentes en la corte se limitarían a celebrar los oficios divinos cantados con melodía gregoriana.

Los trompetas y ministriles del emperador continúan asimismo residiendo en Flandes al servicio del príncipe don Felipe. La lista que hemos hallado cita únicamente los nombres de seis trompetas, entre ellos el mencionado «Maestre Jorge, trompeta, ytaliano». Los nombres de los ministriles son los mismos, si bien se observa que Sebastián de Mendieta tuvo que regresar a España por lo precario de su salud y que le sucedió Melchor de Camargo en 15 de junio de este año. Juan de Aramendi, «menestril de flauta», no fué a Flandes y sirvió a la corte en España hasta fines de abril; Francisco de Solís le substituyó a principios de mayo y continuó sirviendo en España como el consabido Francisco de Sotó, «músico de cámara».

Extractamos del *Libro de la Veeduría* del año 1549 la siguiente relación:

«*Trompetas:*

[Son seis, entre ellos] «Maestre Jorge trompeta ytaliano.

Menestriles: [Residen en Alemania y Flandes.]

Antonio Lucas, el tercio primero desde año residió en las partes de Alemania y de Flandes en servicio del Príncipe N. S....

Bernaldino de Caleruega [Idem, ídem.]

Francisco González [Idem, ídem].

Francisco de la Sala [Idem, ídem].

Gregorio de Ortega [Idem, ídem].

Gracián de la Sala [Idem, ídem].

Pedro de Trugillo [Idem, ídem].

Sabastián de Mendieta. [No reside por enfermo.]

Gaspar de Camargo. [Reside en Flandes.]

Baltasar de Camargo. [Idem, ídem.]

Juan de Roa. [Idem, ídem.]

Diego González. [Idem, ídem.]

Melchior de Camargo, en lugar de Sabastián de Mendieta, asentó xv junio deste año.

Antonio de Cabeçón, el ciego músico tañedor de tecla, el tercio primero desde año residió en las partes de Alemania y Flandes en servicio del Príncipe N. S., según parece por una

certificación; por otras certificaciones que están en el libro de la veeduría *parece que residía en aquellas partes en el dicho servicio los otros dos tercios* segundo y postrero de dicho año.

Francisco de Soto, músico de cámara, henero sirvió [sin interrupción hasta fin de año. Esto indica que no fué con sus compañeros al extranjero].

Francisco de Solís, menestrel de flauta, en lugar de Aramendi, tiene asyento desde principio de mayo que començó a servir en adelante, junio sirvió [hasta diciembre. No va al extranjero].»¹

Felipe II continuó en Flandes al lado de su padre hasta fines de mayo de 1550. El emperador había preparado el parlamento alemán en Augsburgo para la segunda quincena de julio de este año. Siguiendo a Carlos V, sale de Bruselas el príncipe, con su comitiva, todos montados a caballo, el 31 de mayo. Los músicos y cantores que le siguen pasan por Aquisgrán y Colonia; desde aquí, con barcas, hasta Speyer; y llegan el 8 de julio del mismo a Augsburgo. En esta ciudad les aguarda su tío Fernando de Austria y la mayor parte de los nobles alemanes. En general, consideran éstos como extranjero al mismo emperador; imbuídos, además, por el espíritu de la reforma luterana, miran con antipatía, indiferencia y recelo la presencia del príncipe Don Felipe. El Reichstag empieza sus sesiones el 26 de julio de 1550 y las finaliza el 14 de febrero del siguiente año. No obstante el esfuerzo personal de Don Felipe por grangearse las simpatías, no pudo el emperador salir victorioso con su empeño de que el príncipe fuera declarado sucesor suyo en el imperio, por lo cual avisa a su sobrino Maximiliano que parta de Valladolid para llegar a Augsburgo cuanto antes. Deja éste España a fines de septiembre, se presenta en Alemania e intriga pronto contra su primo Don Felipe, por los injustificados celos que le matan. Felipe II, la prudencia personificada, contempla su situación con frialdad y plena indiferencia, por lo que prefiere pasarse las horas con su pintor Tiziano.

Los músicos belgas pertenecientes a la capilla de Carlos V pasaron también de Flandes a Alemania, y alternaron sus cantos con los de la capilla de Felipe II durante más de dos años. Este intercambio musical entre nuestros cantores e instrumentistas con los de Flandes y Alemania debió de ser precioso para los artistas hispánicos. Otro detalle que precisa recordar es la presencia del cardenal Otto Truchsess von Waldburg, el cual desempeñó un papel muy importante en el parlamento de Augsburgo. La celeberrima capilla de este prelado tomó parte en el Concilio de Trento que Carlos V había anunciado solemnemente durante los días del Reichstag.² El cardenal Truchsess fué el grande protector del *Collegium Germanicum* de Roma, donde residió largo tiempo nuestro ilustre Tomás Luis de Victoria, razón por la cual le dedicó éste su primer libro de motetes impreso en Venecia el año 1572.

Sería muy instructivo el transcribir las diversas observaciones que, relacionadas con la música, hicieron los cronistas coetáneos sobre estas jornadas del Príncipe y recordar los nombres de los compositores más eminentes y tendencias artísticas de las diversas ciudades italianas, flamencas y alemanas por donde pasaron los músicos españoles que acompañaban a Felipe II. Ni el tiempo ni el espacio disponible nos lo permiten en esta ocasión.

El *Libro de la Veeduría* anota los nombres de todos los músicos que residen con Don Felipe en Flandes y Alemania durante el año 1550. Los cantores continúan siendo los mismos. Entre los ministriles figura por primera vez un «Gaspar, *veneciano*», que residía también con el príncipe en sus jornadas. Extractamos del *Libro* mencionado:

1. Simancas, Casa Real, leg. 23.

2. Cf. O. URSPRUNG, *Jakobus de Kerle ausgewählte*

Werke-Erste Teil, en *Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Zweite Folge*. 26. Jahrgang (Augsburg, 1926).

«Menestriales:

Antonio Lucas.
 Bernaldino de Caleruega.
 Diego González.
 Francisco González.
 Francisco de la Sala.
 Graciano de la Sala.
 Pedro de Trugillo.
 Gaspar de Camargo.
 Baltasar de Camargo.
 Melchior de Camargo.
 Juan de Roa.
 Gregorio de Ortega.
 Francisco de Solís, menestril, henero sirvió [hasta diciembre; éste se quedó en España].
 Gaspar, *veneciano*, el tercio primero residió en las partes de Flandes y de Alemania.
 Antonio de Cabeçón, músico tañedor de tecla. [Todo el año en Flandes y Alemania.]
 Francisco de Soto, músico de cámara, henero sirvió [hasta diciembre. No fué a Flandes ni Alemania.]]¹

7. LOS MÚSICOS DEL EMPERADOR Y LOS DEL PRÍNCIPE DURANTE LOS AÑOS 1551-1553

Acatando la voluntad del emperador, parte Don Felipe de Alemania acompañado por Maximiliano de Austria, y siguiendo éste el mandato de Carlos V, se dirige a Valladolid en busca de su mujer la infanta Doña María y de sus hijos, para regresar pronto a Austria. Felipe II dejó Augsburgo el 25 de mayo de 1551, y pasando por Génova llegó a Barcelona el 12 de julio del mismo año. Visitó primero Toro (entre Aranda y Valladolid), donde vivía su hermana Doña Juana con el infante Don Carlos, y en octubre se trasladó a Madrid.

Según consta en el *Libro de la Veeduría*, en 1551, durante los dos tercios primeros continúan los menestriales residiendo en Alemania y Flandes. Los nombres que figuran en esta lista son los mismos aducidos anteriormente. Anotamos los siguientes:

«Antonio de Cabeçón, músico tañedor de tecla, por las certificaciones de los oficiales de la despesa del Príncipe que está en este libro de la Veeduría de su casa consta que residió en servicio de su *Alteza en Alemanyia y fasta que llegó en España*, los dos tercios primero y segundo deste año.

Francisco de Soto, músico de cámara. Henero sirvió...

Cantores:»

Casi todos son los mismos del año 1550 y continúan residiendo en Alemania durante los dos primeros tercios de 1551. De entre ellos, anotamos como nuevos:

«Francisco Rodríguez, tenor, asentó a xxvii de otubre deste año.
 Bernalor Sanova, contrabaxo, asentó a xxvii de otubre desde año.
 Luys López de Garavalea, contralto.
 Mosén Antón Céspedes, tenor.
 Francisco de Prado, contraalto.
 Pedro de Moya, músico que asentó para lo que le fuese mandado.»

1. Simancas, Casa Real, leg. 23.

Hemos dicho anteriormente que Felipe II debe ser considerado como el monarca que más protegió la música en España. Para probar nuestro aserto basta con fijarse en la plantilla de músicos y cantores que tuvo adscritos a las nóminas de sus Casas de Castilla y de Borgoña. También debemos observar los libros de música que le dedicaron numerosos compositores españoles y extranjeros. Entre ellos figura Diego Pisador, autor del *Libro de Música de Vihuela*, impreso en Salamanca el año 1552, y «dirigido al muy alto y muy poderoso Señor Don Philippe», con obras de Josquin, Gombert, Willaert, Mouton, Basurto, etc.

En la dedicatoria que el autor «vezino de Salamanca» dirige a Felipe II, escribe:

«Sepa vuestra Alteza que este libro es el más provechoso que hasta agora se a compuesto, y el autor es vasallo y criado de Vuestra Alteza.»

En la carta del rey se hace constar:

«Por quanto por parte de vos Diego Pisador, vezino de la ciudad de Salamanca, nos a sido hecha relación que vos haveys hecho un libro de música para la vihuela en que se trata de muchas missas de Jusquín, de motetes y villancicos, y fantasías y otras cosas de contrapuntos sobre canto llano, y canto de órgano, suplicándonos, y pidiéndonos por merced, que haviendo respecto a que en la dicha obra *haveys trabajado más de quinze años* diésemos licencia...»

Aquellas palabras del autor permiten deducir que Pisador era un vihuelista al servicio del príncipe Don Felipe; ello no obstante, en las nóminas que hemos mirado de los criados de palacio no aparece jamás su nombre. Si consideramos que el autor había trabajado durante tres lustros en la preparación de su obra, resulta que Pisador, en 1537, es decir, cuando aún vivía la emperatriz, ya era un vihuelista consumado.

En la página 79 ss. se mencionan el casamiento de la infanta Doña Juana con el príncipe de Portugal y los músicos españoles que la acompañaron. Llegada la primavera de 1552, visitó Don Felipe de nuevo a su hermana Doña Juana en Toro; y en mayo se dirigía a Madrid acompañado por el Duque de Alba, y regresó a Toro hacia mediados de junio para despedirse de su hermana que partía para Portugal. Según el *Libro de la Veeduría*, diez trompetas y cinco atabaleros se hallaron en Toro en esta ocasión al servicio de la infanta Doña Juana. He aquí sus nombres:

«*Trompetas:*

Diego de Villasus.
Bernabé Gascón.
Cebrián del Castillo.
Diego de San Estevan.
Gaspar de Santiván.
Francisco Fernández.
Gaspar Gascón.
Juan de Gros.
Rodrigo Fernández.

Antón de Soto en lugar de maestre Jorge que se mandó al servicio del Príncipe; tiene asiento desde primero de junio deste año; junio sirvió, julio sirvió, agosto y setiembre residió en Madrid, donde estuvo el Consejo, y en principio de octubre se partió para Toro en servicio de la Ynfanta doña Juana de Portugal.»¹

1. Simancas, Casa Real, leg. 24.

Desde noviembre de 1551 vivía Carlos V en Innsbruck, con su hermano Fernando de Austria, no lejos de Trento, donde se celebraba el ansiado Concilio. El emperador, en 1552, enfermo como se encuentra, es traicionado por Moris von Sacken, representante de la nobleza germánica, y se decide refugiarse en Flandes. Con el fin de ayudar a su padre, convoca Felipe II las cortes de Monzón para el verano del mismo año.

Durante los meses de julio, agosto y septiembre se celebran estas Cortes, y todos los ministriles acompañan al príncipe para alegrar su estancia en aquellas tierras de Aragón. Esos músicos son los siguientes:

«Antonio Luca.
Bernaldino de Caleruega.
Diego González.
Francisco González.
Francisco de la Sala.
Gracián de la Sala.
Pedro de Trugillo.
Gaspar de Camargo.
Baltasar de Camargo.
Melchior de Camargo.
Juan de Roa.
Gregorio de Ortega.

Gaspar de Cançi, veneciano, Henero sirvió [hasta junio] julio y agosto e setiembre residió en Monçón de Aragón en servicio del Príncipe N. S^{or}.

Francisco de Solis, menestril de flauta.

Antonio de Cabeçón, músico tañedor de tecla, hebrero sirvió [hasta] junio sirvió fasta doze de que se ausentó desta corte con licencia de su Alteza de seys meses que se cumplen en deziembre, en doze de diziembre deste año.

Francisco de Soto, músico de cámara. Residió entero en servicio de la Señora Princesa Doña Juana el dicho año fasta que por octubre del dicho año se partió para Portugal segund paresçe por una ynformación que está adelante.»

De la lista transcrita se deduce que ni Antonio de Cabeçón, ni el clavicordista Francisco de Soto acompañaron al príncipe : el primero se fué a su hogar con licencia, y el segundo, siempre al servicio de Doña Juana, la acompañó a Portugal en octubre.

También fueron a Monzón la mayor parte de los cantores reales, según puede verse en la relación siguiente:

«Relación de los oficiales de la casa del Príncipe Ntro. Señor que en su servicio han estado en las Cortes de Monçón de Aragón los quatro meses del tercio postrero deste presente año de quinientos e cinquenta e dos y de los otros que con su licencia están ausentes.

Capilla:

Don Pedro de Castro, obispo de Salamanca, capellán mayor, está ausente los quatro meses.

Cantores:

Pedro de Pastrana, maestro de capilla, está ausente con licencia de dos meses, los quales corren desde xii de noviembre de 1552 fasta xvii de henero de 1553.

Pedro de Arze, contraalto, está ausente con licencia de seys meses.

Pedro de Salazar, contrabaxo, está ausente todo el tercio.

Xpistóbal de Santiago, contrabaxo, está ausente todo el tercio.

Bernaldino de Casanova, contrabaxo, está ausente desde principio de otubre de 1552.

Hernández Pérez de Salamanca, contrabaxo, está ausente con licencia de tres meses.

Joan de Cariñena, tenor, está ausente con licencia de tres meses.

Juan [otras veces escribe Francisco] Rodríguez, tenor, está ausente con licencia de tres meses.

Mossén Sebastián Mir, contraalto, está ausente con licencia de seys meses.
 Gregorio de la Bastida, contraalto, está ausente con licencia de tres meses.
 Ginés Laynes, contraalto, está ausente con licencia de tres meses.
 Damián de Talavera, contraalto, está ausente todo el tercio.
 Joan de Resa, tiple, está ausente todo el tercio.
 Joan del Rincón, tiple, está ausente con licencia de tres meses.
 Mosén Nofre de Queralte, servió el tercio continuamente.
 Lázaro Velázquez, contrabaxo, servió el tercio continuamente.
 Mosén Miguel Garçó, tenor, servió el tercio continuamente.
 Pedro Gelos, tenor, servió el tercio continuamente.
 Mosén Antón Serrano, tenor, servió el tercio continuamente.
 Doroteo de Guevara, tenor, servió el tercio continuamente.
 Melchior de Valdés, contraalto, servió el tercio continuamente.
 Luys López Garavatea, contraalto, servió el tercio continuamente.
 Francisco de Prada, contraalto, servió el tercio continuamente.
 Gerónimo de Talamantes, tiple, servió el tercio continuamente.
 Ginés López, tiple, residió continuamente el tercio.
 Juan de Villadiego, cantorico tiple, está ausente; no tengo certenidad de su licencia; *dizenme que está estudiando en Alcalá; él mostrará el recado que para esto tuviere.*
 Gaspar de Soto, otro cantorico tiple, está ausente por la misma rrazón que queste otro; él mostrará su recado.
 Domínguez de Marquina, moço de estante y apuntador de libros de la capilla, tiene *licencia para yr a estudiar a Alcalá.*
 Antonio de Cabeçón, el ciego músico y tañedor de tecla, está ausente con licencia de seys meses, los quales corren desde xii de junio de 1552 fasta xii de diziembre del dicho año.
 Joan de Cabeçón, otro tañedor de tecla, servió al tercio continuamente.»¹

Además de los cantores susodichos, en el *Libro de la Veeduría* de 1552 figuran otros no mencionados en la relación transcrita; son los siguientes:

«Hibanyez de Salamanca, tenor, tiene asyento desde principio deste año.»
 «Gerónimo López de Oviedo, cantorico tiple, tiene cédula para que residiendo en el estudio de Alcalá sea librado.»
 «Agostín de Cabeçón, otro cantorico tiple.»
 «Bernaldo Monje, otro cantorico tiple y moço de estante.»
 «Aº Martínez de Almenar, otro cantorico tiple.»

De entre éstos, sólo el primero y el cantorico Bernaldo Monje fueron a Monzón. La relación siguiente aclara aun más la transcrita anteriormente:

«Relación de los oficiales de la casa del Príncipe n. S^{or} que tiene asyentos por sus libros de la cassa de Castilla e llos que vinieron en servicio a las Cortes de Monçón por Junio de DLII y de otros que después vinieron y de los que quedaron con su liçencia en Madrid. Son los siguientes:

Capellanes:

[Se apuntan los nombres de siete.]

Cantores:

Pedro de Pastrana, mº de capilla, Junio servió [hasta setiembre].
 Mosén Nofre de Queralte, contrabaxo [ídem, ídem].
 Lázaro Velázquez, contrabaxo [ídem, ídem].
 Hernández Pérez de Salamanca, contrabaxo [ídem, ídem].

1. Simancas, Casa Real, leg. 24.

Bernaldino de Casanova, contrabaxo [ídem, ídem].
 Mosén Miguel Garçó, tenor [ídem, ídem].
 Juan de Cariñena, tenor [ídem, ídem].
 Pedro Gelós, tenor [ídem, ídem].
 Francisco Rodríguez, tenor [ídem, ídem].
 Mosén Antón Serrano, tenor [ídem, ídem].
 Pedro de Arze, contrabaxo [ídem, ídem].
 Doroteo de Guevara, tenor [ídem, ídem].
 Sebastián Núñez, contraalto, junio servió en principio de agosto se fué con licencia de seys meses, los quales se cumplen en fin de Henero de DLIII.
 Gregorio de la Bastida, contraalto [sirve todo el tercio, junio, hasta setiembre].
 Melchior Valdés, contraalto [sirve junio hasta setiembre].
 Ginés Laynes, contraalto [sirve de junio hasta setiembre].
 Luys López de Garabatea, contraalto [sirve de junio hasta setiembre].
 Francisco de Prado, contraalto, vino a medio de setiembre, y servió el complemento.
 Juan del Rincón, tiple [sirve de junio a setiembre].
 Gerónimo de Talamante, tiple [sirve de junio a setiembre].
 Juan de Villadiego, tiple [sirve de junio a setiembre].
 Bernaldo Monje, cantorico tiple, e moço de estante [ídem, ídem].
 Domingo de Marquina, moço de estante y apuntador de libros [ídem, ídem].
 Antonio de Cabeçón, el çiego músico tañedor de tecla, se fué a su casa a XII de junio con liçençia de seys meses, los quales se cumplen a XII de diziembre de DLII.
 Juan de Cabeçón, otro tañedor de tecla [Sirve desde junio a setiembre].
 Ginés López, tiple [ídem, ídem].

Oficios:

Xpistóbal de León, organista, Junio servió, julio servió, agosto servió fasta veynte del que fué a su casa con licencia de tres meses, los quales corren fasta XX de noviembre.»

Las presencias y ausencias de los cantores se anotaban severamente y eran muy controladas, como lo demuestra una hoja que dice : «Resultas del terçio primero de DLII», y de la cual reproducimos lo siguiente:

«Lo que se ha de consultar con Su Alteza para las nóminas de algunos oficiales de su casa de Castilla del terçio primero de DLII.

Bernaldo de Casanova, cantor contrabaxo, tiene de ausencia los dos meses de henero y hebrero del dicho año. [Al margen:] “que se le libre”.

De Talavera, cantor [contraalto], dicho tercio. [Al margen:] “que se le libre”.

Antonio de Cabeçón, el ciego y su hijo cantorico tiple tienen el mes de henero de ausencia. [Al margen:] “que se le libre”.

Un hijo de Soto el músico, que es cantorico tiple y no ha residido aún el dicho tercio. Está en Toro. [Al margen:] “por agora no se le libre”.»

Otra hoja de ausencias declara, entre otras cosas:

«A Agustín de Cabeçón, cantorico tiple, hijo de Abtonio de Cabeçón, el çiego músico, su ración y quitación de los dos tercios segundo y postrero del dicho año.»

«A Gaspar de Soto, otro cantorico tiple, hijo de Francisco de Soto, músico que fué a Portugal en servicio de la Sereníssima Princessa Doña Juana mi hermana, su salario de todo el dicho año.»¹

La nómina del tercio primero de este año 1552 menciona los mismos cantores citados anteriormente. Los moços de capilla, según esta nómina, son cuatro. Interesa la nota siguiente:

1. Simancas, Casa Real, leg. 24.

«A Gaspar de Soto, otro cantorico tiple, hijo de Francisco de Soto, músico, doze mill mrs. de su rración y quitación del dicho año que le quedaron por librar por ausente desta corte y después yo le hize merced y mandé que le fuesen librados sin embargo dello por aver ydo su padre a Portugal en servicio de la Sereníssima Prínçesa Doña Juana, mi hermana, XII mill.»¹

Hemos visto anteriormente que Juan de Cabezón había sido nombrado organista del príncipe Don Felipe en 15 de julio de 1546 con el sueldo anual de treinta y cinco mil maravedís. Cabezón llevaba siete años sirviendo fielmente a Don Felipe, y formó también parte de su séquito durante las jornadas de Flandes y de Alemania. Hasta hoy, no sabemos de dónde vino al ocupar la plaza de organista en la corte, e ignoramos el lugar donde primeramente había residido. Sin embargo, por el documento que a continuación ofrecemos se deduce que su primera colocación había sido muy importante. Cabezón se considera mal pagado en la corte y con desilusión contempla que otros músicos más jóvenes y menos expertos que él están mejor retribuidos; en lugar de treinta y cinco mil, se le abonan sólo treinta mil, algunas veces; por esta razón escribe la siguiente instancia al príncipe Don Felipe en 1553: (Casa Real, O. y B., leg. 50, fol. 20):

«Juan de Cabezón:

Muy alto y muy poderoso Señor:

Juan de Cabezón, músico de Vuestra Alteza, dyze que a serbydo y sirbe a Vuestra Alteza con muy poco partido y después dél se an rrezibido otros músycos, que ninguno dellos dexó lo qu' él por serbyr a V. Alteza. Soplyca le haga merçed de acreçentarle su partydo...»

Añadido al margen y sin firma alguna:

«que se le pongan asta x mill, de manera que tenga XL mill como los otros cantores.»

La carta no tiene fecha; mas su contexto permite deducir que sería del 1553.

Según hemos indicado ya, la infanta Doña Juana, al trasladarse a Portugal, había tomado consigo para su servicio los criados especiales que desearon seguirla. Melchor Canaz, *tañedor de bihuela de arco*, prefirió quedarse en España, y al siguiente año quedó inscrito entre los ministriles del emperador y para servicio del príncipe, con efectos retroactivos desde 1.º de mayo de 1553, por lo que a su paga se refería, como se ve por el documento que dice así:

«El Príncipe:

Mayordomo e contador mayor Sabed que de algunos oficiales que heran de la Sereníssima Prínçesa de Portugal, mi hermana, que no fueron en su servicio y quedaron acá, que Melchor Canaz (*sic*), músico tañedor de bihuela de arco, se recibióse para servirnos con los otros menestriales de su Mag.^t, para que sea asentado en los libros de su casa con xxx mill de ración y quitación cada año y que fuese librado desde principio de mayo del año pasado de DLIII en adelante...»²

En 6 de julio de 1553 muere, a la edad de dieciséis años, el joven rey Eduardo VI de Inglaterra, hijo de Enrique VIII y de Jane Seymour. Como sucesora al trono quedaba María Tudor — hija de Enrique VIII y Catalina de Aragón —, que había nacido el 18 de febrero de 1516. Es sabido que su madre se había esforzado por darle una educación todo lo completa posible. El mismo Luis Vives, desde Bruges, había redactado para ella un plan de estudios siguiendo la moda de los humanistas; la reina Cata-

1. Simancas, Casa Real, leg. 24.

2. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 50, fol. 22.

lina cuida, además, de que su hija aprenda lenguas modernas (español, francés e italiano) y sepa bien cantar y tocar el laúd, muy en boga en las casas reales coetáneas. Desde los nueve años cuenta María con casa y servicio propios, hasta que, divorciado Enrique VIII en 1527, pierde todo contacto con su madre y más tarde le suprimen su casa con el servicio anejo que comprendía ciento sesenta personas. Desde el tiempo de su juventud hasta 1553 habían pasado muchos años colmados de sacrificios y dolores para ella. Fallecido Eduardo VI, María es proclamada en Londres reina de Inglaterra, el 19 de julio de 1553, cumplidos sus treinta y siete años.

Carlos V considera providencial el caso, y piensa pronto en un posible casamiento de su hijo Don Felipe con la nueva reina, lo cual, en su opinión, afianzaría la política de sus estados y ganaría para el catolicismo muchos adeptos que habían caído en el anglicanismo. El príncipe cuenta entonces veintiséis años, y aunque no había visto nunca a su futura consorte, acata sin titubeos la voluntad paterna, por considerarla como voz del cielo y como camino señalado por la Providencia. Su capilla musical está formada este año por veintidós cantores (cuatro falsetistas, ocho contraltos, cinco tenores, cinco contrabajos) y nueve cantorcicos tiple. Los trompetas y ministriles del emperador que sirven también al príncipe, son diez y catorce, respectivamente, además de Antonio de Cabezón y Francisco de Soto, sus músicos de tecla.

Extractamos del

«Libro de la Veeduría et Ynformaciones de la casa del Príncipe N. S. de que es veedor Andrés Martínez de Ondara y Hernando de Soto en su nombre.

Capilla:

Xpistóbal de Morales, tiene asyento para capellán desde primero de setiembre de DLIH en adelante [en blanco] abril servió quinze días y de mayo otros veynte días y para desde aquí en adelante se le dió cédula de licencia de un mes por rescrito de su Alteza.

Cantores:

Pedro de Pastrana, mº de capilla henero servió [hasta diciembre].
 Pedro de Arze, cantor contrabaxo [fué nombrado canónigo de Granada] agosto servió...
 Pedro de Salazar, cantor contrabaxo, henero servió [hasta diciembre].
 Mosén Nofre de Queralte, contrabaxo.
 Lázaro Velázquez, contrabaxo.
 Hernán Pérez de Salamanca, contrabaxo.
 Bernal de Casanova, contraalto.
 Juan de Cariñena, tenor.
 Mosén Miguel García, tenor.
 Pedro Gelós, tenor.
 Francisco Rodríguez, tenor.
 Doroteo de Guevara, tenor.
 Sebastián Mir, contraalto.
 Gregorio de la Bastida, contraalto.
 Melchior de Valdés, contraalto.
 Ginés Laynes, contraalto.
 Luys López Garabatea, contraalto.
 Francisco de Prado, contraalto.
 Damián de Talavera, contraalto.
 Juan de Ressa, tiple.
 Juan del Rincón, tiple.
 Gerónimo de Talamantes, tiple.
 Ginés López, tiple.
 Gaspar de Aspeitia, cantorcico tiple.

Juan de Villandino, cantorcico tiple.
 Agustín de Cabeçón, cantorcico.
 Gaspar de Soto, cantorcico.
 Mínguez de Almonaar, cantorcico.
 Gerónimo López de Oviedo, cantorcico.
 Bernaldo Monje, cantorcico, tiple y moço de estante.
 Domingo de Marquina, moço de estante.
 Mateo Fernández, cantorcico tiple.
 Francisco de Torres, otro cantorcico tiple.
 Antonio de Cabeçón, el ciego músico tañedor de tecla, Henero servió [hasta diciembre].
 Juan de Cabeçón, *hijo* (!) del dicho Antonio, otro tañedor de tecla henero servió [hasta diciembre inclusive].

Moços de capilla:

[Son tres este año.]

Capellanes:

Pedro de Pastrana, *maestro de capilla del Príncipe*.
 El cantor Pedro de Arze.
 Xpistóval de Spinosa, tiene cédula de su Alteza para que, residiendo en Portugal en servicio de la S^{ra} Prínçesa doña Juana, se libre.

Trompetas:

[Entre otros:]
 Antón de Soto.
 Gaspar Gascón.
 Juan de Gros.
 Rodrigo Fernández.
 Baltasar de Valladolid.

Menestriles:

Antonio Lucas.
 Bernaldino de Caleruega.
 Diego Gonçález.
 Francisco Gonçález.
 Francisco de la Sala.
 Gracián de la Sala.
 Pedro de Trugillo.
 Gaspar de Camargo.
 Baltasar de Camargo.
 Melchor de Camargo.
 Juan de Roa.
 Gregorio de Ortega.
 Gaspar Carrea, veneciano, henero servió desde junio deste año.....; se le dió un año de licencia.
 Francisco de Solis, menestril de flauta.
 Antonio de Cabeçón, el ciego músico tañedor de tecla, henero servió [hasta fin de año].
 Francisco de Soto, músico de cámara, henero servió, hebrero servió fasta veynte dél que se partió fuera con licencia de tres meses *para servicio del Príncipe N. S.* que se cumplen en beynte de mayo deste año, junio servió [hasta fin de año].¹

He aquí los sueldos de aquellos capellanes que más interesan para nuestro caso y de los ministriles, según la nómina correspondiente al segundo tercio del referido año de 1553:

1. Simancas, Casa Real, leg. 24.

«El Príncipe.

Capellanes:

Al cantor Juan de Rreda (*sic* por Ressa), capellán, otros tantos II mill LXVI.
 A Juan Miguel de Soto, hijo de Francisco de Soto, músico, otros tantos del dicho tercio.
 Al cantor Pedro de Arze, capellán, otros tantos.

Menestriales:

A Antonio Lucas, menestril, diez mill maravedises de su quitación del dicho tercio segundo, a rrazón de treynta mill mrs. por año..... x mill
 A Bernaldino de Caleruega, otros tantos..... x mill
 A Pedro de Trugillo, otros tantos..... x mill
 A Graçían de la Sala, otros tantos..... x mill
 A Francisco Gonçález, otros tantos..... x mill
 A Diego Gonçález, otros tantos..... x mill
 A Gaspar de Camargo, otros tantos..... x mill
 A Baltasar de Camargo..... x mill
 A Gregorio de Ortega, otros tantos..... x mill
 A Francisco de la Sala, otros tantos, que yo tengo mandado que le sean librados, *porque fué a las Yndias con mi liçençia*.

A Antonio de Cabeçón, el çiego músico tañedor de tecla, otros tantos del dicho tercio..... x mill

A Francisco de Soto, músico de cámara, treze mill y trezientos y treynta y tres mrs. de su quitación del dicho tercio segundo, a rrazón de quarenta mill mrs. por rrazón de más de la ayuda de costa que se le libra en la otra nómina.

Mas al dicho Francisco de Soto, otros veynte y tres myll y seys cientos y sesenta y seys mrs. que *obo de aber del crecimiento que se le fizo de la dicha su quitación* desde principio deste año fasta fin del dicho terçio segundo, a rrazón de otros quarenta mill mrs. por año que son los que tubo de la emperatriz, mi señora que aya gloria, y después del falleçimiento, de las Ynfantas, mys hermanas, XXVI mil ds. LXVI.¹

8. DE LOS MÚSICOS QUE ACOMPAÑARON AL PRÍNCIPE DON FELIPE EN SU JORNADA DE INGLATERRA. EN 1554, LA MÚSICA HISPÁNICA PARA TECLA HABÍA LLEGADO YA A SU APOGEO.

El 5 de enero de 1554 se había firmado en Londres el pacto matrimonial de Don Felipe con la reina María Tudor, y al día siguiente se celebró el matrimonio «per procuratorem». Durante los preparativos para la jornada de Inglaterra, llega la noticia de haber muerto Dom João de Portugal, marido de su hermana Doña Juana. A principios de mayo pasa ésta a España y visita Tordesillas, acompañada de su hermano. Ella regresa a Valladolid, mientras él se dirige con su séquito a La Coruña y comienza su jornada de Inglaterra. El 13 de julio de 1554 zarpa de La Coruña la flota que le acompaña, compuesta de ciento veinticinco barcos. Entre sus acompañantes figuran los duques de Alba y de Medinaceli, su amigo de los años infantiles el portugués Ruy Gómez de Silva, el conde de Feria, los marqueses de Pescara y de Las Navas, etc., etc., es decir, varios próceres conocidos en el mundo del arte y de las letras; entre el servicio se encuentran sus cantores y los trompetas y ministriles de su padre.

El cronista del Príncipe, Andrés Muñoz, criado del Infante Don Carlos, detalla los pormenores de este viaje, y cita los nombres de los caballeros principales que formaban el séquito de Don Felipe. Él supone que además de los músicos de la casa real, hubo

1. Simancas, Casa Real, leg. 24.

algún noble que iba también acompañado de los suyos; así, al describir «La librea que el Almirante de Castilla dió a sus pajes y lacayos», añade : «Lleva seis menestriales y cuatro trompetas y tres atabaleros».¹ Entre los «*Caballerizos de S. A.*» figuran «su maestro grammático» y el «maestro de danzar».

Describe cómo estaba formada la capilla, y anota:

«El Obispo de Salamanca, Capellán mayor; Sumiller del oratorio, que es Limosnero mayor, don Lupercio de Quiñones, hermano del Conde de Luna; doce capellanes; *doce cantores de muy maravillosas voces; cuatro mozos de capilla*; dos porteros. Llevan para el servicio d'esta capilla muy ricos y hermosos ornamentos de muchas maneras de brocados y de todas sedas, en tanta manera, que era cosa admirable; muchos y grandes portapaces de mucha pedrería; cálices, patenas, de oro y de plata sobredorados....».

Al hablar de «*Las fiestas que el conde de Benavente hizo en su villa al Príncipe*» al dirigirse a La Coruña, escribe:

«Pues como el señor Infante [Don Carlos que fué a despedirse allí de su padre] ya llegase a la primera puerta, empezaron por su orden *a tocar dos menestriales, trompetas, atabales, en tanta manera, que era gloria oídos; y estando en lo mejor de su dulzura y melodía*, tiró el artillería Y entrado Su Alteza más adelante, *tornaron a tocar los menestriales en dos partes, según estaban divididos, que los unos eran del Conde*, vestidos de una hermosa y costosa librea, con los otros que para aquel efecto habían allí venido, que oírlos era admiración...

Tuvo de mesa el Conde aquella noche más de ochenta caballeros, de modo que hasta que las mesas fueron alzadas *nunca se dejó de tocar de rato a rato los menestriales, y otras veces flautas y cornetas....*»²

Ya en Compostela:

«Otro día siguiente, que fué Sant Joan, fueron a palacio para ir con S. A. a misa, que fué a la iglesia mayor de Santiago, donde de los doce cardenales [= canónigos] que allí hay, el más principal dijo la misa de pontifical; *en la cual hubo muchas maneras de instrumentos de música y voces angelicales que al oficiar de la misa se hallaron*; y esto en tanta manera, que verdaderamente más semejaba y parecía cosa divina que humana. De que a todos los extranjeros, viendo una tan gran excelencia y grandeza con que el culto y oficio divino se oficiaba y celebraba, fué grande la admiración que en particular y general se les representó.»³

La importancia que para la historia de la cultura musical española tiene la presencia del mencionado organista Antonio de Cabezón entre el séquito de Felipe II, merece un detenido comentario. Algunos, sin parar mientes siquiera en la cronología de la historia, afirmaron que la técnica contrapuntística, y muy especialmente el arte de la variación instrumental para clave — que en España aparece por vez primera en las obras del ciego organista —, provenía de Inglaterra. Según ellos, los había aprendido su autor precisamente mientras acompañaba a Felipe II durante la jornada que comentamos.

La documentación encontrada en Simancas revela que Antonio de Cabezón empezó a tocar el órgano en la capilla de la emperatriz Doña Isabel en 1526, y murió el 26 de marzo de 1566. Estas fechas concuerdan con la afirmación estampada por su hijo Hernando de Cabezón al otorgar su testamento en Madrid, el 30 de octubre de 1598, como hemos dicho anteriormente.

1. Cf. *Viaje de Felipe Segundo a Inglaterra*, por ANDRÉS MUÑOZ (Zaragoza, 1554), edic. moderna por PASCUAL DE GAYANGOS, en la serie de *La Sociedad de Bibliófilos Españoles* (Madrid, 1877), páginas 25 ss.

2. Cf. A. MUÑOZ, l. c., pág. 35.

3. Cf. A. MUÑOZ, l. c., pág. 52.

Hasta ahora se ha venido repitiendo que Cabezón nació en 1510 y que empezó a servir en la capilla real de España a la edad de dieciocho años. No hemos encontrado aún la partida de bautismo del ilustre organista; pero por los documentos que aducimos, si es verdad que en 1526, al entrar en la capilla de la emperatriz, contaba ya dieciocho años, es evidente que debía nacer en 1508. Todo indica que sobre la infancia y juventud del venerado «Antonio» poca cosa sabemos.

Cabezón empezó a figurar entre los ministriles de Carlos V en 1538, al príncipe Don Felipe y a las infantas sus hermanas en junio de 1539. Fué Cabezón por primera vez al extranjero en 1548, acompañando a Felipe II a Italia, Flandes y Alemania; no consta en parte alguna que antes de esa época hubiera salido de España.

Hasta hoy nada sabemos sobre los primeros maestros de Antonio de Cabezón. En la *Miscelánea de Zapata* se dice que antes de servir a la corte, vivía «con un obispo de Palencia». Esto parece indicar que Cabezón había servido primeramente en la catedral de Palencia; por desgracia, no existe aún una monografía sobre los músicos y cantores de aquel templo para que podamos comprobar este aserto.¹ Sus producciones contenidas en el presente *Libro de Venegas* fueron escritas antes del 1547, puesto que Venegas tenía preparados los seis libros con música para órgano varios años antes de que editase el primero, el cual fué impreso en 1557. Al emprender Cabezón su primer viaje al extranjero, en 1548, era, por consiguiente, un artista y compositor formado, como lo demuestran de sobra esas composiciones. Ellas hacen suponer, además, que Cabezón no fué el primero en practicar una técnica tan evolucionada; la historia de las formas musicales en Europa demuestra que los maestros precursores de una forma determinada jamás alcanzan la perfección técnica en su género. Sin duda hasta ahora las obras de Cabezón son las más antiguas en su género que se conocen hoy en España; pero indudablemente le precedieron otros maestros meritísimos, cuya obra musical parece perdida. No es posible que genios y compositores de esta categoría aparezcan en el mundo de repente y como por encanto, sin unos maestros que les preparen el camino.

Aun está por escribir la historia del órgano y del clave en España. Quien emprenda tan magna labor, encontrará sorpresas muy interesantes e insospechadas. La evolución de la música para clave en nuestro país empezó mucho antes de lo que se ha dicho hasta ahora; si no tuviéramos otras pruebas más, bastaría la existencia del repertorio contenido en el libro de Venegas.

Cabezón estaba ya bien formado técnicamente como concertista y como compositor cuando empezó a viajar por Europa en 1548, a la edad de treinta y ocho años. A la sazón no había oído a más organistas extranjeros que a flamencos de la capilla de Carlos V, cuya música no se ha conservado, por lo que resulta imposible compararla con la producción de los maestros españoles coetáneos. Las obras para tecla que pudo oír Cabezón en Italia, Flandes y Alemania, le impresionarían profundamente sin duda; mas, por otra parte, sería una quimera deducir de esto que Cabezón, ciego de nacimiento, sin vista corporal para estudiar con detención la técnica de un repertorio para él desconocido, pudo crear el repertorio que hoy admiramos, sólo con dos años de viajes por aquellos países, oyendo de paso y muy accidentalmente a los organistas extranjeros. Más aún : comparando las obras orgánicas coetáneas conservadas de aquellos países

1. «Pero volviendo a los ciegos de ahora, ninguno dicen que igualó a Antonio de Cabezón, músico de órgano de Su Magestad, ni en estos ni en los tiempos pasados. No sólo le tocaba, mas le concertaba todo hasta la mínima parte de él, como si viera. Casó por amores, que fué gran maravilla, en un ciego, bien que

con los amores todos lo están... Vivía antes que con el rey con un obispo de Palencia, y en las manos conocía a todos cuantos vivían con él tocándolos.» (Véase *Memorial Histórico Español*, tomo XI (Madrid, 1851 ss.). Zapata nació en 1532, y pudo muy bien conocer al ilustre organista; se trata, pues, de un testimonio fidedigno,

con las de Cabezón y las de los maestros hispánicos, se advierte al punto que el tipismo y las características del repertorio español no provienen directamente ni fueron influidas por los maestros de Italia, de Flandes o de Alemania.

Hasta ahora habían creído algunos musicólogos que Cabezón se formó durante la jornada de Inglaterra en 1554. A ello podemos repetir lo expuesto anteriormente. Pero es más: la permanencia de Cabezón en Inglaterra fué mucho más corta que su estancia en Flandes, Italia o Alemania. Los documentos que a continuación ofrecemos puntualizan muy bien la estancia de nuestro organista en el país británico. Llegó a Londres en julio de 1554 y dejó Inglaterra en enero de 1556. Con dieciocho meses escasos, ¿cómo hubiera podido un ciego cambiar su estilo propio y aprender una técnica nueva?

Los musicólogos e historiadores venían repitiendo hasta hoy que el arte de la variación para clave había sido una gloria auténtica de los virginalistas ingleses del siglo XVI. Con sólo comparar cronológicamente obras y fechas se advierte la falsedad histórica de tal aserto. Las obras del presente libro de Venegas y, en general, las obras de Antonio de Cabezón, desmienten aquella afirmación de un modo rotundo.

Desde que Fuller Maitland y Barclay Squire editaron en 1899 las doscientas noventa y siete composiciones contenidas en el «Fitzwilliam Virginal Book», se han estudiado mucho las características de los virginalistas ingleses representados por los veintisiete autores de la mencionada colección. Los trabajos de Naylor¹ y Charles Van der Borren² fueron los primeros en prestar atención a la técnica de aquellos virginalistas y en hacer un análisis detallado de tales obras. Siguieron más tarde los de Walter Niemann,³ Margaret Glyn⁴ y Richard Gress,⁵ y en tiempos más recientes, los de Lucía Neudenberger⁶ y Santiago Kastner.⁷ Para nuestro caso interesan especialmente las conclusiones científicas a que han llegado estos tres últimos autores.

Es sabido que las más antiguas obras para clave conocidas hasta ahora, son las tres del inglés Hugh Aston († 1522), conservadas en el British Museum, Add. 58, por lo cual está considerado como padre de la música pianística. Tras las referidas composiciones de estilo puramente pianístico, hay que acudir al repertorio del susodicho «Fitzwilliam Virginal Book», para conocer la técnica de los virginalistas ingleses. Pero se da el caso que la pieza más antigua de esta colección es el «Felix Namque», de Thomas Tallis, fechado en 1562, y la más moderna es el «Ut re mi fa sol la», del holandés J. P. Schaevelinck, compuesto en 1622. Cotejando la técnica de Tallis, Giles Farnaby, Byrd, Bull, Morley, etc., se advierte que nuestro Cabezón debe ser considerado como el más antiguo entre ellos, y por lo mismo que la técnica española representa lo autóctono. Cuando Cabezón visitó Inglaterra aun no habían nacido algunos de los compositores más sobresalientes en el arte virginalista inglés, y el mismo Tallis tardaría ocho años aún en escribir su primera composición para tecla. Por tal razón, los musicólogos contemporáneos consideran que nació en España el arte de la variación para tecla y que no fué Cabezón quien aprendió de los ingleses, sino que, por el contrario, fueron éstos quienes se apropiaron la técnica cabezoniana.

En relación con este punto es necesario subrayar que el amigo Santiago Kastner ha sido el primero que residiendo en nuestra península se ha levantado con toda va-

1. *The Fitzwilliam Virginal Book* (London, 1905).

2. *Les Origines de la Musique de Clavier en Angleterre* (1912).

3. *Die Virginalmusik* (1919).

4. *About Elisabethan Virginal Music and its Composers* (London, 1926).

5. *Geschichte der Variation von A. Gabrieli bis J. S. Bach* (Diss. Tübingen, 1926).

6. *Die Variationstechnik der Virginalisten im Fitzwilliam Virginal Book* (Diss. Berlin, 1937).

7. *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (Lisboa, 1941).

lentía y conocimiento de causa contra las apreciaciones formuladas por algunos musicólogos poco conocedores del arte hispánico. Aunque las conclusiones del ilustre amigo, actualmente residente en Lisboa, son sumamente honrosas para nuestra música, ¡no han hallado eco ni la menor mención entre los críticos españoles de arte!

Sirvan estas líneas, aunque tardías, para confortarle un poco ante el desencanto que el silencio de España produjo al mejor conocedor de la música española para tecla y al hispanófilo entusiasta. Sus conclusiones — en parte enunciadas también por los mencionados Gress y Neudenberger — quedan confirmadas hoy merced a la documentación que antecede y la que presentaremos a continuación.

Queda indicado ya que la flota que acompañaba al príncipe Don Felipe se hizo a la mar, camino de Inglaterra, el 13 de julio; a los ciento veinticinco barcos que la formaban, se añadieron quince navíos flamencos y otros quince ingleses que salieron a recibirlos en la corte. Las cuatrocientas personas al servicio del príncipe quedaron alojadas en Southampton. La reina María aguardaba a don Felipe en su palacio de Winchester. El día 24 de julio el príncipe llegó allí con los aristócratas de su séquito vestidos al estilo de la Casa de Borgoña. El Conde de Feria leyó, de parte del emperador, un discurso en francés, donde anunciaba que Carlos V le confería el título de rey de Nápoles. El día 25 de julio, fiesta de Santiago, patrón de España, se celebró solemnemente la ceremonia nupcial en la catedral gótica de Winchester. Tres semanas más tarde entraba Don Felipe, con esplendor inusitado, en Londres. No disponemos de tiempo ni de espacio para examinar las músicas y cantos que se ejecutaron en el templo; sería también muy instructivo el saber con exactitud cuáles danzas y músicas profanas se ejecutaron en esta ocasión por los músicos ingleses y por los españoles.

Extractaremos de dicha crónica : En Winchester, cuando el Príncipe entró en la

«iglesia mayor..... le cantaron sus oraciones con tanta solemnidad como lo podían hacer en la iglesia mayor de Toledo, que no movió en poca devoción.»

El segundo día, hallándose en el palacio de Winchester:

«Desde aquí S. M. fué a vísperas, las cuales se dijeron muy solennes con toda la música.»

«Otro día siguiente, que fué Santiago, fueron los Reyes a la iglesia juntos, donde estaba una multitud de gentes Y en la mitad de la nave del medio estaba un hermoso tablado grande con sus gradas que baxaban al altar mayor, todo él cubierto de rica tapicería de seda y oro : y puestos los Reyes en él, salió del coro el obispo de Vincestre, revestido de pontifical, con tres obispos delante y la clerecía, muy en orden, y puesto en el tablado el obispo hizo sus preguntas ordinarias al pueblo, y con esto los desposó. La música, *que dentro estaba, fué cosa maravillosa verla (sic) tocar a sus tiempos, por tal concierto y tan bien cual jamás se pudo ver* [Venidos al altar mayor] el obispo de Vincestre dijo la misa con toda la solemnidad del mundo..... y así los velaron...

Fué la comida servida de grandes diversidades de manjares..... *Estaba la música dividida en partes de la gran sala tocando muchas veces nuevas cosas.....*

Alzadas las mesas..., como la música estuviese dentro tocando de rato a rato, *se ordenó el sarao*, donde danzaron todas las damas con los grandes caballeros españoles y ingleses muy maravillosamente; aunque al modo español no tan bien como el suyo. Y como ya hubiesen danzado gran parte de las damas y grandes con los caballeros, *salieron los Reyes y danzaron sendas alemanas muy graciosamente*; donde las damas holgaron muy mucho de ver danzar a S. M. Duró el sarao cuasi tres horas, el cual fué hermosa cosa de ver...

Luego otro día, que fué Domingo, comieron los Reyes ... públicamente *con suave y concertada música..... Hubo este día otro muy hermoso sarao con grandes diversidades de instrumentos.»*¹

1. A. MUÑOZ, l. c., pág. 73 ss. En la misma edición de GAYANGOS, pág. 95 ss., después del *Viaje de Felipe Segundo...* de MUÑOZ, sigue *Lo sucedido en el viaje de S. A.*, de un manuscrito de El Escorial, siguiendo

Es una suerte y un consuelo para nosotros conocer a lo menos los nombres de los cantos y de los instrumentistas españoles que tomaron parte en tales fiestas y ceremonias. El documento original anota:

«Certificación de los oficiales de la casa del Rey Príncipe N. S. que han resyvido en su servicio en estas partes de Ynglaterra los quatro meses del tercio postrero deste presente año de quinientos y cinquenta y quatro. Son los siguientes:

Capilla:

Don Pedro de Castro, obispo de Salamanca y agora es de Cuenca, capellán mayor.
Fray Alonso de Castro, predicador de la Orden de Sant Francisco.
Fray Bartolomé de Miranda, predicador de la Orden de Santo Domingo.

Músycos:

Antonio de Cabeçón, el çiego, tañedor de tecla.

Oficios:

[En total unas trece personas.]

Scuderos de pie:

[Unos once.]»

«Certificación del servicio de los menestres del Enperador que han estado en estas partes de Ynglaterra en servicio del Rey Príncipe Nuestro Señor los quatro meses del tercio postrero deste presente año de quinientos y cinquenta e quatro. Son los siguientes:

Antonio Lucas, menestrel.
Bernaldino de Caleruega.
Francisco Gonçález.
Diego Gonçález.
Francisco de la Sala.
Pedro de Trugillo.
Gaspar de Camargo.
Baltasar de Camargo.
Melchior de Camargo.
Joan de Roa.
Francisco de Valera.
Symón de Valera.
Antonio de Cabeçón, tañedor de tecla.
Gaspar Carrea (o Carreçi), veneciano.
Melchior Cánçer (*sic*), tañedor de biuela de arco.»¹

Sobre este mismo viaje a Inglaterra se conserva la siguiente cédula sin firmar:

«Por los libros de la casa de Borgoña se les ha librado el tercio segundo deste año 1554 a los seys capellanes que vinieron con Su Alteza, que son : Francisco de Portugaleta, y a Francisco de Barrio, y a don Diego Suárez y a Joan de Angulo y a Pero Sánchez de Arellanis y a Joan Sarmiento de Sottomayor, capellán de Su Mag.^t Y a todos los cantores que son por todos, con los quatro muchachos, veynte y una personas, y también a Joan de Cabeçón, tañedor de tecla, hermano de Antonio, el ciego y también a Xpistóbal de León, organista, y a los dos moços de capilla que son Joan de Arze y Alonso de Almaraz y a los quatro por-

do la copia de AMBROSIO DE MORALES conservada en la B. N. de Madrid. Hablando de la fiesta del 25 de julio en Winchester, escribe el autor anónimo : «Acabada la comida se salieron a una sala do danzaron las damas a su modo y el Rey danzó con la Reina al modo de Alemania, y el embajador D. Pedro Laso guiaba

la danza...» Págs. 105 sigs., sigue otra relación de este viaje de otra versión conservada en la B. N. de Madrid. Extractamos únicamente lo siguiente : Las damas inglesas «... no son nada hermosas, ni airosas en danzar; todas sus danzas son andar de portante y al trote».

1. Simancas, Casa Real, leg. 24.

teros que son y también a los diez aposentadores que vinieron aquí. Son [cita los nombres]. Por manera que no habrá neçessidad de cambiar la resyendencia destos, se no de los demás que quedan. La qual la envió con este correo.»¹

La siguiente relación detalla el nombre de los capellanes, cantores y músicos:

«Relación de los ofiçiales de la casa real del Príncipe nuestro Señor que vinieron en su servicio a estas partes del Reyno de Ynglaterra de los quatro meses de Mayo y Junio y Julio y Agosto deste año de quinientos cinquenta y quatro:

Capilla:

Don Pedro de Castro, que hera obispo de Salamanca y agora es de Cuenca, capellán mayor.
 Fray Alonso de Castro, predicador de la Orden de Sant Francisco.
 Fray Bartolomé de Miranda, de la Orden de Santo Domingo.
 Francisco de Portugalete, capellán.
 Francisco de Barrio, capellán.
 Don Diego Suárez, capellán.
 Joan de Angulo, capellán.
 Pero Sánchez de Arellano, capellán.
 Joan Sarmiento de Sottomayor, capellán de Su Mag.^t
 Xpistóbal de Morales, capellán, serbió mayo y junio y fasta mediado julio que se bolbió desde la Coruña para España.» [Al margen escribe:] «no».

Cantores:

Pedro de Salazar, cantor de contrabaxo.
 Mosén Nofre de Queralte, cantor de contrabaxo.
 Lázaro Velázquez, contrabaxo.
 Germán Pérez de Salamanca, contrabaxo.
 Juan de Cariñena, tenor.
 Mosén Miguel Garçó, tenor.
 Pedro Gelós, tenor.
 Francisco Rodríguez, tenor.
 Mosén Antón Serrano, tenor.
 Doroteo de Guevara, tenor.
 Melchor de Valdés, contraalto.
 Ginés Laynes, contraalto.
 Luys López Garavatea, contraalto.
 Francisco de Prado, contraalto.
 Juan del Rincón, tiple.
 Gerónimo de Talamantes, tiple.
 Ginés López, tiple.
 Agustín de Cabeçón, cantorcico tiple.
 Mateo Fernández, otro cantorcico.
 Francisco de Torres, otro cantorcico.
 Vernaldino Monje, otro cantorcico.

Músycos:

Antonio de Cabeçón, el ciego tañedor de tecla.
 Juan de Cabeçón, hermano del dicho Antonio, otro tañedor de tecla.

Moços de capilla:

Alonso Fernández de Almaraz.
 Johan de Arze.

Aposentadores:

[Son diez, entre ellos dos flamencos.]

1. Simancas, Casa Real, leg. 24.

Oficios:

[En total quince personas. Entre ellos:] Apistoval de Leon, oficial organista.»

«Relación de los oficiales de la casa del Rey Príncipe que vinieron a estas partes de Ynglaterra.

Músycos:

[Entre ellos:] Antonio de Cabeçón, tañedor de tecla.

Agustín de Cabeçón, cantorçico tiple, *hijo de Antonio el Ciego.*»

En otra

«Relación de los Oficiales de la Casa del Rey Príncipe los quales han resydido en su servicio en estas partes de Ynglaterra los quatro meses del tercio postrero.»

se añade, al hablar de Agustín de Cabeçón:

«corre su asyento de la Borgoña desde xi de octubre del dicho año.»¹

En «Contaduría Mayor», 1.^a época, leg. 1184, fol. 44 ss., se encuentra la nómina del tercio segundo del año 1554. Extractamos lo siguiente:

«Capilla:

A Don Pedro de Castro, obispo de Salamanca:

Inglaterra. A Agustín de Cabeçón, cantorçico tiple, *hijo de Antonio (sic) el ciego músico,* quatro mill mrs.

Inglaterra. Al dicho Antonio de Cabeçón, el ciego músico tañedor de tecla, cinquenta myll mrs. del dicho tercio segundo a rrazón de ciento y cinquenta myll mrs. por año, los ochenta myll mrs. dellos de rración y quitación hordinaria y los otros setenta mill mrs. de ayuda de costa y merçed a crescentados.

España. A Xpistóbal de Morales, capellán, cinco mill mrs. de su quitación y ayuda de costa ordinarios del dicho tercio segundo a rrazón de quinze mill mrs. por año.

España. A Pedro de Pastrana, m^o de capilla.

España. A Xpistóbal de Santiago, cantor contrabajo.

España. A Damián de Talavera, cantor.

España. A Gregorio de la Bastida, cantor.

España. A Gaspar de Soto, cantorçico tiple.

España. A Alonso Martínez de Almenar, otro cantorçico tiple.»

Se conserva otra

«Relación de los menestres de Su Magestad que han resydido en servicio del Rey Príncipe Nuestro Señor en estas partes de Ynglaterra los quatro meses del terçio segundo que son Mayo y Junio y Julio y Agosto deste presente año de mil quinientos e cinquenta e quatro. Son los siguientes:»

Son los mismos citados anteriormente para el tercio postrero. Al fin escribe:

«Yo Andrés de Vergara, uxor de cámara del Rey Nuestro Señor, doy fee que los quinse menestres de Su Mag.^a contenidos en este memorial de mi pliego, han servido y residido los quatro meses en él contenidos y por verdad lo fermo de mi nombre.

Andrés de Vergara.»

1. Simancas, Casa Real, leg. 24.

El *Libro de la Veeduría* del mismo año 1554 también menciona los nombres de los músicos y cantores que servían en la corte, tanto aquellos que se quedaron en España como los que fueron a Inglaterra. Extractamos los siguientes:

«Capellanes:

«Xpistóval de Morales, capellán. Vino a XVIII^o de março y servió el cumplimiento dél, abril servió, mayo servió, junio servió y julio que la servió antes de la embarcación de su Alteza fasta seys dél que se partió para venir a residir en servicio del Sr. Ynfante Felipe, [= Carlos] con cédula que está en el libro de su asiento y llegó en esta corte en XII del dicho mes y servió fasta XXVIII dél que sel dió licencia por lo que resta fasta fin deste año.

P^o de Pastrana, maestro de capilla del Príncipe.

Al cantor Juan de Ressa.

Al cantor Pedro de Arze, capellán.

Juan Miguel de Soto, hijo de Francisco de Soto, músico.

Cantores:

Pedro de Pastrana, maestro de capilla, Henero servió mayo servió fasta doze dél que partió de su Alteza que está en el libro de su asyento durante el viaje de su Alteza el Príncipe Rey residió en servicio del señor Ynfante junio servió [hasta] diciembre....

Pedro de Salazar, cantor contrabaxo.

Xpistóval de Santiago, contrabaxo.

Mossén Nofre de Queralte, contrabaxo.

Hernández Pérez de Salamanca, contrabaxo.

Juan de Cariñena, tenor.

Mosén Miguel Garçó, tenor.

Francisco Rodríguez, tenor.

Mosén Antón Serrano, [tenor].

Doroteo de Guevara, tenor.

Gregorio de la Bastida, contraalto.

Melchor de Valdés, contraalto.

Ginés Laynes, contraalto.

Luis López Garavatea, contrabaxo.

Francisco de Prado, contraalto.

Damián de Talavera [contraalto] Henero servió mayo fasta doze dél que Su Alteza partió para Ynglaterra y por cédula suya que está en el libro de su asiento mandó que durante su ausencia destos Reynos se le librasen...

Juan de Ressa, tiple, en principio del año pasado se partió con licencia de seys meses...

Juan del Rincón, tiple.

Gerónimo de Talamante, tiple.

Ginés López, tiple.

Gaspar de Aspeitia, cantorico tiple.

Alonso Martínez de Almenaar, otro cantorico tiple.

G^o López de Oviedo, otro cantorico tiple.

Agustín de Cabeçón, otro cantorico tiple.

Gaspar de Soto, otro cantorico.

Mateo Fernández, otro cantorico.

Francisco de Torres, otro cantorico.

Bernaldo Monje, otro cantorico tiple y moço de estante.

Domingo de Marquina, moço de estante y apuntador de libros.

Antonio de Cabeçón, el ciego músico tañedor de tecla : Henero servió hasta abril servió y por una certificación que está adelante parece que residió en servicio de Su Alteza en la jornada de Ynglaterra el terçio segundo del dicho año.

Juan de Cabeçón, *hijo* (!) del dicho Antonio, otro tañedor de tecla, Henero servió abril servió y por una certificación parece que residió en el servicio de su Alteza en la jornada de Ynglaterra el tercio segundo del dicho año.

Moços de Capilla:

Alonso Fernández de Almaraz.
Juan de Arze.

Menestriales:

Antonio Lucas.
Bernaldino de Caleruega.
Francisco Gonçález.
Diego Gonçález.
Francisco de la Sala.
Gracián de la Sala.
Pedro de Trugillo.
Gaspar de Camargo.
Melchior de Camargo.
Juan de Roa.
Gregorio de Ortega.
Gaspar Carrea, veneciano. Partióse de licencia de N. S^{or} que está en el libro del año pasado de DLIII, tiene licencia de un año que se cumple en fin de mayo.
Francisco de Valera.
Simeón de Valera.
Francisco de Solis, menestril de flauta.

Antonio de Cabeçón, el ciego músico tañedor de tecla : Henero servió mayo, y por una certificación que está adelante parece que residió en servicio del Príncipe N. S. en la jornada de Ynglaterra el tercio segundo del dicho año. Y por otra certificación parece que residió en el servicio el terçio postrero del dicho año.»

En una hoja del mismo legajo aparece:

«En el bestido y otras cosas que sus Mag^s mandaron dar y dieron a sus oficiales trompetas y atabaleros y vallesteros de maça y *menestril de flauta* y herrador, por março deste año de quinientos y cinquenta y quatro...»

Terciopelo : «Primeramente para las capas y sayos de *diez trompetas y quatro atabaleros y un menestril de flauta* y al herrador de S. Mag^t. 72 baras de pano negro refino de Segovia y para la guarnición de la faja dellos de terciopelo negro.»

Habla también para el ornamento de las cuatro mulas para los atabaleros, etc., etc.

Según el fidedigno testimonio de las relaciones antecedentes, la capilla que acompañó al príncipe en tan memorable jornada estaba constituida por tres falsetistas, cuatro contraltos, seis tenores, cuatro contrabajos y cuatro cantorcicos tiples; entre éstos figura Agustín de Cabezón, el cual, debido a su tierna edad, no había podido seguir en la jornada de Flandes y Alemania del 1548. Como organistas y tañedores de tecla aparecen Antonio de Cabezón y su hermano Juan; Cristóbal de León iba como «oficial organista», en el sentido de afinador de instrumentos de tecla. Por razón de su edad se quedaron en el reino Pedro de Pastrana, maestro de capilla; Cristóbal de Santiago, contrabajo; Damián de Talavera, contralto, y Juan de Ressa, tiple. Permanecieron también en España cuatro niños cantorcicos, entre los cuales figuraba Gaspar de Soto, hijo del célebre clavicordista Francisco de Soto. Cuando los ministriles españoles acompañaban al emperador no excedía su número de diez; mas en la jornada de Inglaterra quiso Don Felipe que fueran quince.

Entretanto, los cantores, ministriles y algunos capellanes de la corte que permanecieron en España, debían servir al joven infante Don Carlos, por disposición del príncipe; entre sus capellanes aparece Cristóbal de Morales.

El vihuelista Miguel de Fuenllana figuraba entre los servidores del príncipe Don

Felipe, y continuó después sirviendo a su tercera mujer, la reina Doña Isabel de Valois. Fuenllana, otro ciego desde la infancia, terminó su *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica lyra*, en 1553. La aprobación del príncipe declara haber sido «fecha en Valladolid», a 11 de agosto de 1553; la correspondiente impresión «Acabóse a dos días del mes de Octubre» de 1554. Para conmemorar Fuenllana las fiestas de la jornada a Inglaterra, que no pudo presenciar, dedicó su obra «al muy alto y muy poderoso Señor don Philippe, príncipe de España, Rey de Inglaterra, de Nápoles, etc., mi señor». Ese vihuelista había conocido a Mateo Flecha cuando éste servía en la corte de las infantas Doña María y Doña Juana, y por tal causa, transcribió para su instrumento tres *ensaladas* de Flecha que corrían de mano en mano.

El hecho de que los vihuelistas españoles dedicasen a Felipe II, siendo príncipe, obras de cámara para vihuela y villancicos amorosos para vihuela y canto, prueba una vez más lo mucho que a Don Felipe le complacía la música profana. Un estadista que como Felipe II protegía y gozaba tanto con la música religiosa y profana, no sería — a lo menos en la vida íntima y familiar — tan fiero como suelen pintarle.

No es de nuestra incumbencia el detenernos aquí en describir las humillaciones que debieron soportar la nobleza española y los servidores del rey Don Felipe durante su breve estancia en Inglaterra. La propaganda de Francia contra España, por una parte, y el prejuicio de los anglicanos contra la política religiosa del rey prudente y de su padre el emperador, por otra, bastaban para contrarrestar la buena voluntad de la reina María y el buen intento de los ingleses que la secundaban y que admiraban al rey Felipe y a España. El 29 de agosto de 1555 embarcó Don Felipe en Dover y se dirigió por Calais a Bruselas, porque el emperador lo reclamaba para abdicar a su favor y proclamarle rey de Flandes, de España, de los Estados de Italia y de las colonias españolas.

Parte de la corte y de su servicio permanecieron en Inglaterra hasta el 20 de diciembre del mismo año, a ruegos de Don Felipe, pero los ministriles del emperador y los cantores de la Casa real de Castilla se fueron con él a Bruselas. Según el *Libro de Veeduría* de ese año de 1555, había en la corte los siguientes cantores y ministriles: Leemos en el

«Libro de la Veeduría e Ynformaciones del servicio de los oficiales de la casa del Príncipe n. S^{or} de que es veedor el contralor Andrés Nuñez de Córdova y Fernando de Soto en su nombre para el año de DLV:

Capilla:»

Con respecto a los capellanes mencionados anteriormente, continúa anotándose:

«Residen en Ynglaterra en servicio de Su Alteza.»

«Xpistóval de Morales, capellán. Tiene cédula para su libranza sirviendo al Señor Ynfante.»

«Cantores:

Pedro de Pastrana, maestro de Capilla. [Sirve todo el año en España.]

Pedro de Salazar, cantor contrabaxo “reside en Ynglaterra en servicio de Su Alteza y líbrase allí por los libros de su casa de Borgoña”.

Xpistóval de Santiago, contrabaxo, tiene cédula para su libranza durante la ausencia de su Alteza destos Reynos en Ynglaterra.

Mosén Nofre de Queralte, contrabaxo. Reside en Ynglaterra en servicio de Su Alteza y líbrase allá por los libros de su casa de Borgoña.

Lázaro Velázquez, contrabaxo. Reside en Ynglaterra en servicio de Su Alteza y líbrase allá [como los anteriores].

Fernández Pérez de Salamanca, contrabaxo Reside en Ynglaterra...
 Juan de Cariñena, tenor Reside en Ynglaterra...
 Mosén Miguel Garçó, tenor. Reside en Ynglaterra...
 Pedro Gelós, tenor. Reside en Ynglaterra...
 Francisco Rodríguez, tenor. Reside en Ynglaterra...
 Mosén Antón Serrano, tenor. Reside en Ynglaterra...
 Doroteo de Guevara, tenor. Reside en Ynglaterra...
 Gregorio de la Bastida, contraalto. (Sirve todo el año en España.)
 Melchor de Valdés, contraalto. Reside en Ynglaterra...
 Ginés Laynes, contraalto. Reside en Ynglaterra...
 Luys López Garavatea, contraalto. Reside en Ynglaterra...
 Francisco de Prado, contraalto. Reside en Ynglaterra...
 Damián de Talavera. "Tiene cédula para su librança durante la ausencia de Su Alteza destos Reynos en Ynglaterra."
 Juan de Rressa, tiple. Tiene cédula [Como Talavera.]
 Juan del Rincón, tiple. Reside en Ynglaterra...
 Gerónimo de Talamantes. Reside en Ynglaterra...
 Ginés López, tiple. Reside en Ynglaterra...
 Aº Martínez de Almenaar, cantorcico tiple. Tiene cédula...
 Gaspar de Aspeitia, otro cantorcico tiple. Tiene cédula...
 Gº López de Oviedo, otro cantorcico tiple. Tiene cédula...
 Agustín de Cabeçón, otro cantorcico tiple. Reside en Ynglaterra...
 Gaspar de Soto, otro cantorcico. Tiene cédula...
 Mateo Fernández, otro cantorcico. Reside en Ynglaterra...
 Francisco de Torres, otro cantorcico. Reside en Ynglaterra...
 Bernaldo Monje, otro cantorcico y moço de estante. Reside en Ynglaterra...
 Domingo de Marquina, moço de estante y apuntador de libros. Tiene cédula.

 Antonio de Cabeçón, el ciego músico tañedor de tecla. Reside en Ynglaterra en servicio de Su Alteza y por una çertificación que está en este libro paresçe que residió el dicho servicio el terçio postrero deste año y por otras dos certificaciones que también están parese que residió en el dicho servicio los dos terçios segundo y postrero del dicho año.
 Juan de Cabeçón, hermano del dicho Antonio, otro tañedor de tecla. Reside en Ynglaterra en servicio de Su Alteza y líbrase allá por los libros de casa de Borgoña.

Menestriles:

Antonio Lucas.
 Bernaldino de Caleruega.
 Gracián de la Sala. [No está en Inglaterra.]
 Diego González.
 Pedro Trugillo.
 Gaspar de Camargo.
 Baltasar de Camargo.
 Melchior de Camargo.
 Juan de Roa.
 Gregorio de Ortega. [No está en Inglaterra.]
 Gaspar de Carreçi (= Carrea), veneciano.
 Francisco de Valera.
 Simeón de Valera.
 Francisco Gonçález.
 Francisco de Solís, menestril de flauta.

Otros músicos:

Antonio de Cabeçón, el ciego músico tañedor de tecla. Está con su Alteza...
 Francisco de Soto, músico de cámara. Henero sirvió (hasta diciembre sirvió, pero siempre en España).
 Melchor Cançer, músico tañedor de vihuela de arco. Está con Su Alteza...»

En las nóminas de los diversos tercios de este año, aparecen los mismos nombres. Entre otras cosas, se anota en la

«Nómina de los oficiales de la casa del Rey N. S^{or} que se libran por su casa de Castilla de sus quitaciones e ayudas de cossa del terçio postrero de DLV:

Capilla:

Antonio de Cabeçón, el çiego músyco tañedor de tecla, cinquenta mill mrs. del dicho terçio postrero a razón de çiento y çinquenta mill mrs. por año. Los ochenta mill mrs. dellos por sun raçión y quitación ordinaria y los otros setenta mill mrs. de ayuda de costa y merced.

A Pedro de Pastrana, maestro de capilla, diez y seis mill y seiscientos y sesenta y seys mrs. y medio de su quitación del dicho terçio postrero a raçón de çinquenta mill mrs. por año sirviendo a dicho Príncipe.»¹

La siguiente certificación acredita que mientras Carlos V residía en Flandes, algunos sacerdotes españoles que formaban parte de su servicio obtenían licencia para visitar a sus familiares en España.

«Certificación del servicio de algunos capellanes del Emperador nro. Señor que quedaron en estas partes [de Flandes] en servicio de Su Mag^t Real de los quatro meses del tercio postrero deste presente año de LXV e de otros ofiçiales que a los diez de setiembre desde dicho año se partieron de aquí para yr en España con la [licencia de la] Mag^t del Enperador Ntro. Señor.

Capilla:

[Son unos dieciocho capellanes, diferentes de los que figuran en la capilla del Príncipe Don Felipe.]»²

9. CANTORES E INSTRUMENTISTAS QUE SERVÍAN AL REY FELIPE II TRAS LA ABDICACIÓN DEL EMPERADOR. LA CAPILLA FLAMENCA

El viernes, 23 de octubre de 1555, hallándose presente en el castillo de Bruselas el rey Don Felipe y muchos de sus servidores, entre los cuales figuran sus músicos y cantores, abdica a su favor Carlos V. En su discurso recuerda éste que durante su reinado visitó Alemania nueve veces, diez Flandes, seis España, cuatro Francia, dos Inglaterra y dos África del Norte. Hallándose todos aún en Bruselas el 16 de enero del año siguiente, en este día el emperador renuncia sus reinos a favor de su hijo, y el imperio de Alemania a favor de su hermano don Fernando de Austria. En junio de 1556, después de liquidar las pagas de sus criados, se despide definitivamente del personal de su casa (cuatrocientas cincuenta personas), y acompañado de una pequeña flota y de sus hermanas Eleonor y María, se dirige a España, para encerrarse en el monasterio de Yuste. Dejamos de comentar, por ser cosa bien sabida, la capilla musical que él se organizó en Yuste, donde moría el 21 de octubre de 1558. Añadiremos solamente que los trompetas, atabales y ministriles del emperador pasaron a formar parte de la casa de Don Felipe y que la capilla flamenca de la casa de Borgoña continuó al servicio del sucesor de Carlos V.

Entretanto, continuaba Don Felipe en Flandes y solamente visitó a su esposa la reina María de Inglaterra en 20 de marzo de 1557. Su estancia fué allí muy breve, puesto que se despidió de ella el 5 de julio siguiente. La reina María Tudor falleció

1. Simancas, Casa Real, leg. 24.

2. Simancas, Casa Real, leg. 25.

el 17 de noviembre de 1558. Como varios de los cantores y algunos de los músicos del rey Don Felipe no pudieron soportar una estancia tan prolongada en Flandes e Inglaterra, el rey se vió precisado a concederles licencias para que pudieran visitar a sus familiares en España. Unos obtuvieron licencia de un año, como Antonio de Cabezón y su hijo Agustín; otros sólo la consiguieron de tres o de cuatro meses. Las «certificaciones» que a continuación transcribimos dan nota exacta de todo ello.

«Certificación del servicio de los oficiales de la casa del Rey nuestro Señor que vinieron en su servicio a estas partes de Flandes y al presente resyden en ellas en su servicio y de otros algunos que están ausentes de los quatro meses del tercio primero deste presente año de DLVI. Son los siguientes:

Capilla:

Don Pedro de Castro, obispo de Cuenca, capellán mayor, está ausente desde primero de abril del año pasado de DLV y no paresçe aver quedado razón de la licencia que él ovo de aver; él mostrará su recado.

Fray Alonso de Castro servió el dicho tercio continuamente.

Fray Bartolomé de Miranda servió el dicho tercio continuamente.

Francisco de Portugaleta, capellán, servió el dicho tercio continuamente.

Francisco de Barrio, capellán, servió el dicho tercio continuamente.

Joan de Angulo, capellán, servió el dicho tercio continuamente.

Don Diego Suárez, capellán, está ausente desde quatro de abril del año pasado de DLV que fué a España con licencia de tres meses.

Pero Sánchez de Arellano, capellán, volvió de Roma a mediado hebrero de DLVI.

Cantores:

Pedro de Salazar, cantor contrabaxo. Servió el dicho tercio continuamente.

Mosén Nofre de Queralte, contrabaxo. Servió el dicho tercio continuamente.

Lázaro Velázquez, contraalto. Servió el dicho tercio continuamente.

Hernán Pérez de Salamanca, contrabaxo. Servió el dicho tercio continuamente.

Mosén Miguel Garçó, tenor. Servió el dicho tercio continuamente.

Pedro Gelós, tenor. Servió el dicho tercio continuamente.

Francisco Rodríguez, tenor. Servió el dicho tercio continuamente.

Mosén Antón Serrano, tenor. Servió el dicho tercio continuamente.

Doroteo de Guevara, tenor. Servió el dicho tercio continuamente.

Melchior de Valdés, contraalto, está ausente desde xvii de hebrero que fué a España con licencia de quatro meses.

Ginés Laynes, contraalto, está ausente desde xxiiii de henero pasado que fué a España con licencia de quatro meses.

Luys López Garabatea, contraalto, servió el dicho tercio continuamente.

Francisco de Prado, servió el dicho tercio continuamente.

Joan del Rincón, tiple, está ausente desde xvii de henero del año pasado de DLV que fué a España con licencia de dos años.

Jerónimo de Talamantes, tiple, servió el dicho tercio continuamente.

Ginés López, tiple, servió el dicho tercio continuamente.

Agustín de Cabeçón, cantorçico tiple, está ausente desde xviii de henero deste año que fué a España con licencia de quatro meses.

Mateo Fernández, otro cantorçico, serbió el dicho tercio continuamente.

Francisco de Torres, otro cantorçico, serbió el dicho tercio continuamente.

Bernaldo Monje, otro cantorçico tiple, está ausente desde principio de mayo del año pasado de DLV que fué con licencia del Rey nuestro Señor *al estudio de la unyversidad de Alcalá*. Téngase cuenta con él...

Músycos:

Antonio de Cabeçón, el çiego tañedor de tecla, está ausente desde xv de henero deste dicho año que fué a España con licencia de un año.

Joan de Cabeçón, hermano del dicho Antonio, otro tañedor de tecla. Serbió continuamente.

Moços de capilla:
[Son los dos susodichos.]¹

La siguiente certificación se refiere al tercio postrero del mismo año:

«Certificación del servicio de los oficiales de la casa del Rey Ntro. Señor que vinieron en su servicio a estas partes del Reyno de Inglaterra y Flandes, y al presente resyden en los dichos Reynos en su servicio y de otros algunos que son bueltos a España del os quatro meses del terçio postrero desde presente año de DLVI que son los siguientes:

Cantores:

Pedro de Salazar, cantor contrabaxo, está ausente desde principio de mayo 1556, con liçencia de quatro meses.

Mosén Nofre de Queralte, cantor contrabaxo, serbió el dicho tercio continuamente.

Lázaro Velázquez, contrabaxo, serbió el dicho tercio continuamente.

Hernán Pérez de Salamanca, contrabaxo, está ausente desde XVII de henero desde año de DLVI que fué a España con liçencia de quatro meses.

Mosén Miguel Garçó, tenor, serbió el dicho tercio continuamente.

Pedro Gelós, tenor, serbió el dicho tercio continuamente.

Francisco Rodríguez, tenor, serbió el dicho tercio continuamente.

Mosén Antón Serrano, tenor, está ausente desde principio de abril pasado que fué con licencia de quatro meses.

Doroteo de Guevara, tenor, serbió el tercio continuamente.

Melchior de Valdés, contraalto, está ausente desde XVII de henero deste dicho año de DLVI que fué en España con liçencia de quatro meses.

Ginés Laynes, contraalto, está ausente desde XXIII de henero desde dicho año que fué en España con licencia de quatro meses.

Luis López Garabatea, contraalto, serbió todo el dicho tercio continuamente.

Francisco de Pardo, contraalto, está ausente desde principio de abril deste dicho año con liçencia de quatro meses.

Joan del Rincón, tiple, está ausente desde XVII de henero del año pasado de DLV que fué a España con licencia de dos meses.

Gerónimo de Talamantes, tiple, serbió todo el tercio continuamente.

Ginés López, tiple, serbió todo el dicho tercio continuamente.

Agustín de Cabeçón, cantorçico tiple, está ausente desde xv de henero desde dicho año que fué en España con licencia de quatro meses.

Francisco de Torres, cantorçico tiple, está ausente desde principio de setiembre desde dicho año, éste leva çédula en su Mag^t para que *estudiando en Alcalá sea librado de xvi mill cada un año por los libros de cast[illa?]* para ayuda de su estudio; él mostrará su recado hallá.

Bernaldo Monje, otro cantorçico tiple, está manado librar por la misma razón por los dichos libros de otros xv mill, desde principio del año pasado de DLV, téngase quenta con ellos por hallá.

Mateo Fernández, otro cantorçico tiple, serbió el dicho tercio continuamente.

Músycos:

Antonio de Cabeçón, el çiego tañedor de tecla, está ausente desde xv de henero deste dicho año que fué a España con licencia de un año.

Joan de Cabeçón, hermano del dicho Antonio, otro tañedor de tecla, serbió el dicho terçio continuamente.»²

«Certificación del servicio de los menestresiles del Enperador Nuestro Señor y de otros oficiales suyos que vinieron en servicio del Rey nuestro Señor a estas partes de Ynglaterra y Flandes y de los que después se buelben en España con liçencia de quatro meses.

1. Simancas, Casa Real, leg. 25.

2. Simancas, Casa Real, leg. 25.

Menestriales:

Antón Lucas, menestril, se fué a España con licencia de quatro meses, los quales corren desde xxiiii de henero deste dicho año.

Gaspar de Camargo, menestril, se fué el mismo tiempo y con la misma licencia.

Baltasar de Camargo, menestril, se fué el mismo tiempo y con la misma licencia.

Melchior de Camargo, menestril, se fué el mismo tiempo...

Joan de Roa, se fué el mismo tiempo...

Francisco de Valera, se fué el mismo tiempo...

Simón de Valera, menestril, se fué el mismo tiempo...

Gaspar Carreçi, veneciano, se fué el mismo tiempo...

Antonio de Cabeçón, tañedor de tecla, está ausente desde xv de henero desde dicho año que fué a España con licencia de un año.

Melchior Cancer, tañedor de bihuela de arco, se fué el mismo tiempo y con la misma licencia de quatro meses.»¹

En el mismo legajo 25 de la Casa real de Castilla se conserva una hoja con la

«Cédula para que a todos los capellanes y cantores de Su Mag^t que vinieron de Ynglaterra y Flandes con licencia sirviendo al Príncipe Don Carlos, mi hijo, durante mi ausencia de aquellos rreynos, sean librados.»

Esto indica que los que regresaban a España estaban obligados a servir en la capilla de la casa del infante Don Carlos.

El *Libro de la Veeduría* del mismo año de 1556 especifica más detalles sobre cada uno de los ministriles:

«Libro de la Veeduría e Ynformaciones.

Menestriales:

Antonio Lucas. Residió con el Rey Ntro. Señor en Flandes fasta xxiiii de henero deste año que se le dió licencia para venir en estos reynos por quatro meses mayo servió [hasta diciembre].

Bernaldino de Caleruega, tiene cédula para ser librado durante la ausencia del Príncipe N. S. destos Reynos.

Gracián de la Sala, tiene cédula...

Diego Gonçález, tiene cédula...

Pedro de Trugillo, tiene cédula...

Gregorio de Ortega, tiene cédula...

Gaspar de Camargo. Residió con el Rey N. S. en Flandes fasta xxiiii de henero deste año que se le dió licencia por quatro meses para venir a estos Reynos de Spana.

Baltasar de Camargo. Residió con el Rey N. S. en Flandes...

Melchior de Camargo. Residió con el Rey N. S. en Flandes...

Juan de Roa. Residió con el Rey N. S. en Flandes...

Simeón de Valera. Residió con el Rey N. S. en Flandes...

Francisco de Valera. Residió con el Rey N. S. en Flandes...

Gaspar Carrea, veneciano. Residió con el Rey N. S. en Flandes...

Francisco de Solis, menestril de flauta, henero servió [hasta diciembre].

Antonio de Cabeçón, el çiego músico tañedor de tecla. Residió con el Rey N. S. en Flandes e Ynglaterra fasta xv de henero deste año que se le dió licencia de un año para venir en España y llegó en esta corte fin de abril deste mismo.

Francisco de Soto, músico de cámara, henero servió [hasta diciembre].

Melchior Cancer, tañedor de bihuela de arco, residió en servicio del Rey N. S. en Flandes fasta xxiiii de henero deste año que se le dió licencia para venir en estos reynos por quatro meses...

1. Simancas, Casa Real, leg. 25.

Luys del Castillo, que asentó por defunción de Francisco Gonçález, tiene asyento desde principio del año pasado en DLV en adelante, el qual parece que ha resyddido en Ynglaterra en servicio de su Mag^t desde que asentó fasta fin de abril deste año que llegó en esta corte en fin de abril deste año junto con sus compañeros.»¹

Durante la ausencia de los cantores y ministriles españoles servían a Don Felipe en Flandes diversos músicos neerlandeses conjuntamente con los españoles residentes en aquellas tierras. Por tal motivo, Felipe II, después de trasladarse definitivamente a España en 1559, a requerimiento de la nobleza, vino ya con sus músicos flamencos. Esta capilla sería siempre para él un recuerdo de la capilla neerlandesa de su padre, mientras que a la capilla española la consideró como sucesora de la que había tenido su madre.

Extractamos de la plantilla para el tercio postrero de 1556 del servicio de su capilla residente en Flandes:

«Sumario de los gajes contados en los acroes de la casa del Rey Nuestro Señor en los quatro meses de Settiembre, Ottobre, Noviembre y Deziembre de mil y quinientos cinquenta y seis años.

Capilla:

[Los capellanes flamencos se anotan al lado de los españoles; el limosnero mayor y el segundo limosnero son flamencos.]

A Juan del Rincón, cantor, confessor del común.

Mosén Nofre de Queralte, cantor.

Mossén Miguel Garçó.

Lázaro Velázquez.

Gerónimo de Talamantes.

Pedro Gelós.

Luys López de Garavatea.

Francisco de Prado.

Francisco Rodríguez.

Doroteo de Guevara.

Mosén Antón Serrano.

Ginés López.

Antonio de Acosta.

[Siguen varios flamencos.]

A Matheys Vanles, cantor.

Adrián, el maestro de los moachos de capilla.

A Miguel Boock, organista.

3 furriers de capilla.

Varios moços de capilla.

Xpistóval de León, oficial organista.

Ludolf Volemont, oficial organista.

Matheo Fernández, cantorico.

Juan López, cantorico.

Nicolás Payen, maestro de capilla.»²

* * *

Nos ha faltado tiempo y espacio para proseguir nuestras búsquedas en Simancas y otros archivos nacionales. En otra ocasión miraremos de estudiar los legajos de «Descargos de Carlos V» y otros fondos de la Casa Real de Castilla conservados en Simancas. Allí aparecerán, seguramente, otros nombres de músicos que estuvieron al servicio del

1. Simancas, Casa Real, leg. 26.

2. Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 47, fol. 6.

emperador y que no constan en las listas que anteceden; sobre los mismos músicos ya conocidos se encontrarán noticias nuevas que interesan para su biografía.

Los documentos que anteceden son suficientes para probar la veracidad del aserto que formulamos al principio : Carlos V no contó nunca con una capilla musical formada por músicos españoles para la ejecución de la polifonía sagrada y profana; para ello se sirvió siempre de sus maestros y cantores flamencos. Éstos no tuvieron nunca una residencia fija en España durante la vida del emperador, al cual acompañaban generalmente en sus viajes por Europa. El César se complació, no obstante, en contar siempre en nuestro país con músicos instrumentistas españoles para la ejecución de la música profana.

De lo expuesto se deduce, también, que aunque el emperador no ejerciera una influencia decisiva a favor de la música española, se preocupó de que en la casa de la emperatriz, en la de sus hijos las infantas Doña María y Doña Juana y en la del príncipe Don Felipe hubiera los maestros más insignes de la música hispánica de su tiempo. Gracias a la nobleza de tal empeño, durante su reinado, la música orgánica y para clave llegó a su apogeo en España.

Dejamos para otro día el estudio de las dos capillas musicales — la española y la flamenca — que tuvo Felipe II, siendo ya rey de las Españas. La existencia en nuestra península de una capilla real compuesta exclusivamente de cantores neerlandeses fué obra suya y no del emperador, su padre, como hasta ahora se venía diciendo. Esta capilla empezó a funcionar después del regreso de Flandes del rey Prudente, en 1559. El monarca por antonomasia mecenas de la música nacional no fué Carlos V, sino Felipe II.

Capítulo V

VENEGAS DE HENESTROSA Y SU LIBRO DE CIFRA NUEVA

Sobre la vida de Luis Venegas de Henestrosa sabemos poca cosa; consta únicamente que estuvo al servicio del cardenal don Juan de Tavera, primeramente arzobispo de Santiago y más tarde de Toledo, donde murió en 1545. Se deduce de la dedicatoria de su libro cuando dirigiéndose a don Diego de Tavera, obispo de Jaén, sobrino del mencionado cardenal, le dice:

«Considerando la música tan cabal y admirable que Dios puso en aquel hombre interior del cardenal don Juan Tavera, arzobispo de Toledo, *mi Señor*, y tío de vuestra Señoría reverendísima, y las mercedes que me hizo, admitiéndome entre tantos caballeros hijos de señores y de sangre real, como tenía en su cámara, y desseo que se ofreciese algo en que se conociese lo mucho que desseo servir a sus cosas, me pareció ofrecer este pequeño presente a vuestra Señoría, pues aquel sancto varón se fué al cielo tan temprano para los suyos.»

El cardenal Tavera había sido «capellán mayor» de la capilla del emperador desde que rigió la sede de Santiago hasta su muerte, y uno de sus colaboradores más insignes en la dirección del Estado. Si atendemos a que Venegas editó su libro en 1557, doce años después del fallecimiento de su protector, y que en la dedicatoria mencionada hace un elogio tan cálido del cardenal Tavera por su altísimo mecenaje, podremos deducir la importancia que la música hubiera tenido en casa del arzobispo toledano.

Hasta ahora, que sepamos, no existe una monografía sobre la grande figura del cardenal Tavera y el papel que desempeñó en la época de Carlos V, principalmente durante la vida de la emperatriz Doña Isabel, en la política religiosa de España. No es de nuestra incumbencia este punto, y únicamente nos interesa el aspecto del mecenaje artístico del eminente purpurado. Los arzobispos toledanos que más se distinguieron por su celo a favor de la música sagrada a fines del siglo xv y primera mitad del xvi, fueron los cardenales Mendoza, Cisneros, Tavera y Silíceo; los dos primeros tuvieron un interés especial por la liturgia y el canto mozárabe; Tavera y Silíceo son conocidos por su mecenaje en pro de la música polifónica.

El cardenal Tavera, en este aspecto, merece figurar entre los grandes patricios españoles que favorecieron los artistas y la práctica musical no sólo en la catedral, sino que también en su misma casa. Falta en España un estudio de conjunto sobre el papel que le pertenece a la Iglesia y a sus obispos en el fomento de la cultura y de la música en la época del renacimiento. Conocemos diversos obispos españoles cuyo nombre es digno de figurar en el capítulo «La música al servicio de la nobleza española en la época

del emperador». El cardenal Tavera es uno de los más ilustres en este sentido. No nos ha sido posible el desplazarnos a Toledo para estudiar el caso de Venegas de Henestrosa como músico del mencionado Tavera; por hoy no podemos señalar el tiempo que formó parte de su servicio, ni siquiera el cargo que allí tuvo. En Simancas buscamos con resultado negativo el nombre de Venegas entre la multitud de «capellanes» de la capilla de Carlos V.

En esta ocasión nos limitamos a transcribir el siguiente documento alusivo a los músicos que formaban la capilla particular del mencionado cardenal en 1543, por lo mismo, dos años antes de morir. Dice así:

«Relación de los cantores que el car[denal], mi Señor, tiene en su capilla y los salarios que cada uno tiene. Es la siguiente:

Garçía de Basurto, *maestro de capilla*, tiene cinquenta mill mrs. de ración y quitación por año.

Mas tiene para *tres mochachos triples cantorçicos* que sirven en la dicha capilla y a cada uno d ellos XII mill por año, xxxvi mill.

Pedro de Arze, *cantor contrabaxo*, tiene quarenta mill mrs. de ración y quitación por año..... XL mill.

Xristóval de Santiago, *contrabaxo*, tiene otro tanto..... XL mill.

Pedro de Salazar, *contrabaxo*, tiene otro tanto..... XL mill.

Mosén Miguel Garçó, *tenor*, tiene otro tanto..... XL mill.

Juan de Cariñena, *tenor*, tiene otro tanto..... XL mill.

Sebastián Mir, *contraalto*, tiene otro tanto..... XL mill.

Gregorio de Bastida, *contraalto*, tiene otro tanto..... XL mill.

Juan del Rincón, *tiplé*, tiene otro tanto..... XL mill.

Damián de Talavera, *tenor*, tiene XII mill que le dava su Alteza cada año. XII mill.

A Santiago Pérez, *contraalto*, otro tanto..... XII mill.

La qual relación segund dicho es se sacó de los libros de la casa de su R.^{ma} y porque es verdad, firmo aquí de mi nombre, en Valladolid, a diez e seys de setiembre de mill e quinientos e quarenta y tres, así como ofiçial de los libros de la dicha casa.

Gómez de M^o.¹

Comparando esta lista con los nombres de los cantores que en 1543 formaban parte de la capilla del príncipe Don Felipe (véase pág. 93), resulta que, a excepción de los «tres mochachos triples cantorçicos», Damián de Talavera — que sirvió a la emperatriz y servía también al príncipe —, Santiago y Pérez, son los mismos. Por lo visto, pues, estos cantores estuvieron al servicio del cardenal Tavera antes que definitivamente formaran parte de la capilla de Felipe II; Venegas de Henestrosa no figura en la relación susodicha. Si con el tiempo se confirma nuestra hipótesis, quedaría aclarado el porqué no existió una capilla completa al servicio del príncipe durante los años 1539-1542; al crearse definitivamente ésta, los cantores que habían formado la capilla del cardenal Tavera «capellán mayor de la capilla del emperador», hubieran pasado a formar parte de la del príncipe. Véase, entre tanto, páginas 85 y siguientes.

Solamente conocemos hasta ahora un ejemplar del libro de Venegas, impreso en 1557, que nos ha servido para la presente edición. Se conserva en Madrid, B. N., Raros 594, y proviene del Legado Barbieri. Antiguamente había pertenecido a la Biblioteca Real de Madrid, como lo testimonia el sello grabado en las cubiertas del libro. Su descripción es como sigue:

1. Véase Simancas, Casa Real, O. y B., leg. 50, fol. 20.

Madrid, Biblioteca Nacional, Raros 594.

Libro de Cifra Nueva | para tecla, harpa, y vihuela, en el | qual fe enfeña breuemente cantar canto llano, y canto de orga | no, y algunos auifos para contrapunto. | Compuesto por Luys Venegas de Henestrosa. Dirigido al | Illustriſſimo ſeñor don Diego Tauera, | obispo de Iuen. | [Escudo episcopal.] En Alcalá. | En casa de Ioan de Brocar. | 1557.

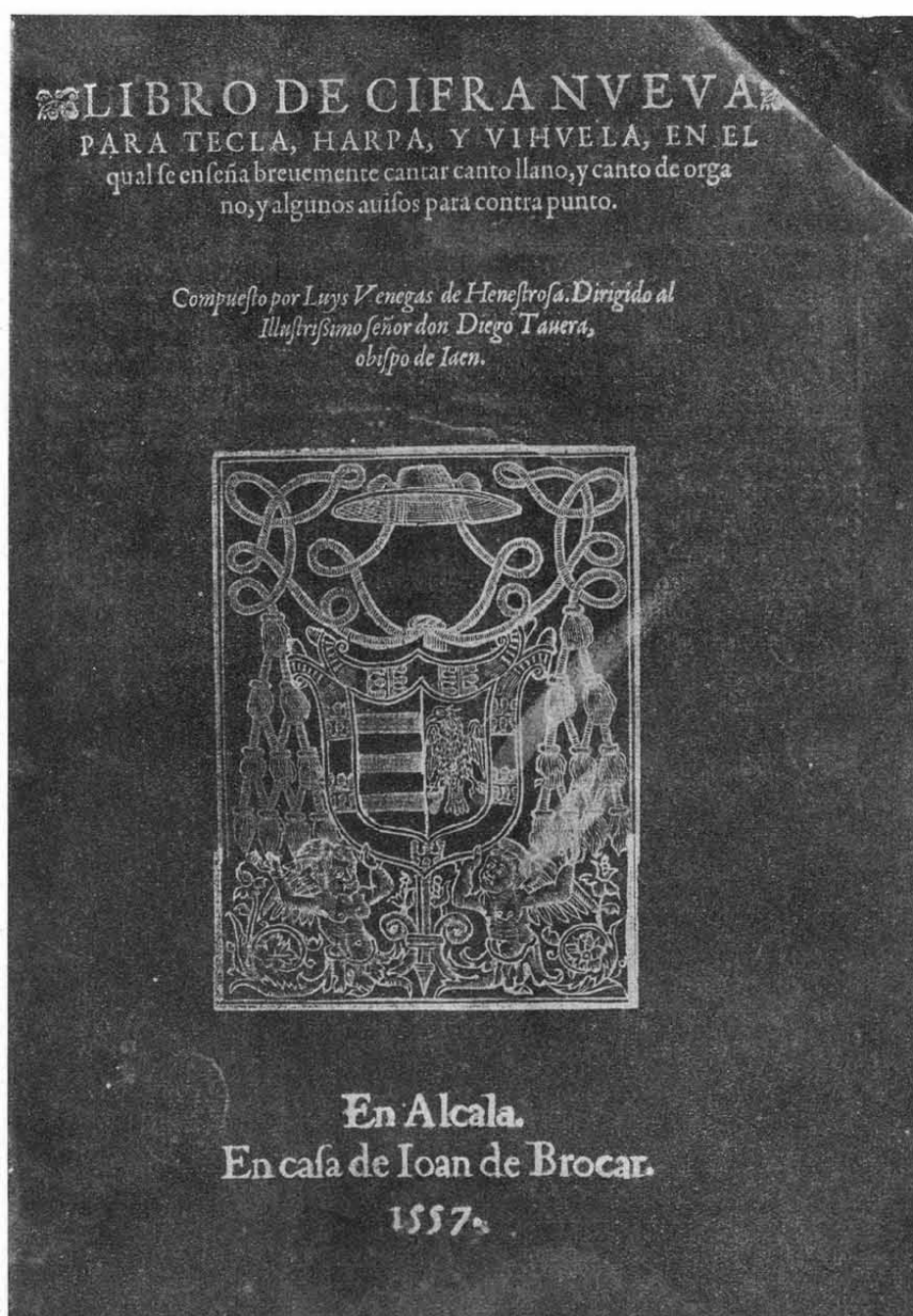
27 × 19 cm.; caja 24'8 × 15'6 cm.; 2 folios sin numerar + 76 folios· signaturas : 6 folios sin signar + A-K⁶. Colofón : «Fue impreſſo el preſente libro de ci | fra nueua, en la muy noble y florentiſſima villa de Alcalá de | Henares, en caſa de Ioan de Brocar, que ſancta | gloria aya. Año mil y quinientos y | cinquenta y ſiete.» En el verso del fol. 76, marca del impresor con el lema «legitime certanti». Capitales tipográficas historiadas; encuadernación de piel blanca; generalmente diez pautados por página. El n.º 1 de la foliación impresa empieza en el fol. 3 de la obra y llega al 76; la obra abarca, pues, 78 folios, y es inexplicable que la imprenta hubiera dejado sin foliar las dos hojas primeras.

Quien primero mencionó el libro de Venegas — según nuestras noticias — fué F. J. Fétis, en su *Biographie universelle des Musiciens*, VII (1878). Este musicólogo belga se limita a transcribir el título incorrectamente y a señalar la fecha de la edición. Siguió después E. Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas*, VIII (1888), pág. 453, que conoció ese ejemplar gracias a F. A. Barbieri. R. Eitner, en su *Quellen Lexikon*, X (1904), reproduce lo dicho por Fétis y Vander Straeten, sin entrar en más detalles. Jesús de Monasterio había estudiado y transcrito algunas composiciones del libro de Venegas, cuando aun Barbieri conservaba el ejemplar, pero esa labor quedó inédita.

F. Pedrell fué el primero que estudió detenidamente la obra de Venegas; la describió sumariamente y editó cinco cientos y otras siete composiciones en *Hispaniae Schola Musica Sacra*, VIII (1898). Unos años más tarde, en 1905, habló nuevamente de esta colección y editó un ciento y las tres *entradas* en *El Organista litúrgico español*, páginas 2 y ss. Pedrell se había fijado mucho en este libro, y así lo demuestran, además de lo expuesto, sus transcripciones inéditas que describe H. Anglés, *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col·lecció Pedrell* (1921), págs. 59 ss. Gracias a los escritos de Pedrell, conoció Mitjana el libro de Venegas que menciona en *La Musique en Espagne*, página 1994.

El Conde de Morphy, *Les luthistes espagnols de XVI^e siècle* (Leipzig, 1902), habla del libro de Venegas en las págs. XXI, XXXIII y LI s.; en la página 228 transcribe la copla *Recuerde el alma dormida*, de Jorge Manrique, con música a tres voces, de autor anónimo. O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts* (Leipzig, 1910), cita de paso esta obra, por no haberla podido estudiar personalmente.

H. Anglés transcribió toda la música de la colección de Venegas en 1925, gracias a la caballerosidad de la Dirección de la Biblioteca Nacional de Madrid, que prestó aquel ejemplar a la Biblioteca Provincial de Barcelona. Asimismo, habló detenidamente de aquella obra en el Congreso de Musicología de Leipzig en 1925 (véase el *Bericht* de este Congreso, Leipzig, 1925, y especialmente *Peter-Wagner Festschrift*, Leipzig, 1926). S. Kastner, *Música Hispánica* (Lisboa, 1926), pág. 85, al hablar de los *quiebros*, copia lo que dice Venegas en la introducción a su libro. El mismo Kastner examina más detalladamente la obra de Venegas — utilizando las composiciones transcritas y editadas por Pedrell en *Hispaniae Schola Musica Sacra* — en *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (Lisboa, 1941), ya mencionada. G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, I (Berlín, 1935), págs. 251 ss., habla del libro de Venegas únicamente por lo que ha visto en las obras de Pedrell y Anglés.



Facsímil de la portada del libro de Venegas

El contenido de la obra de Venegas es como sigue:

1. TEXTO

Fol. 1 v. *Dedicatoria*.

Fol. 2 v. *Dilaci Carrilli, presbiteri Complutensis Epigramma*.

Fol. 2 v. - 12. *Al lector*. (Prólogo del autor.)

2. MÚSICA

Número de las composiciones	Títulos (Incipit de los textos)	Tono	Voces	Autor	Observaciones
1. f. 11	Pange lingua		2	Antonio	
2. f. 11	Sacris solenniis		2	Anónimo (= Antonio?)	
3. f. 11 v.	Tres I		3	Anónimo	
4. f. 11 v.-12	Tres II		3	Anónimo	
5. f. 12-12 v.	Tres III sobre el canto llano de la <i>Alta</i>		3	Antonio	
6. f. 13	Fabordón llano	1	4	Anónimo	
7. f. 13	Fabordón llano	2	4	Anónimo	
8. f. 13	Fabordón llano	3	4	Anónimo	
9. f. 13	Fabordón llano	4	4	Anónimo	
10. f. 13	Fabordón llano	5	4	Anónimo	
11. f. 13-13 v.	Fabordón llano	6	4	Anónimo	
12. f. 13 v.	Fabordón llano	7	4	Anónimo	
13. f. 13 v.	Fabordón llano	8	4	Anónimo	
14. f. 13 v.	Fabordón llano	7	4	Anónimo	
15. f. 13 v.	Fabordón llano	1	4	Gombert	
16. f. 13 v.-14 v.	Tiento	1	4	Antonio	Edic. PEDRELL, <i>Hispaniae SMS</i> , III, 32.
17. f. 14 v.	Fabordón glosado	1	4	Anónimo	
18. f. 14 v.	Fabordón glosado	2	4	Anónimo	
19. f. 14 v.-15	Fabordón glosado	3	4	Anónimo	
20. f. 15	Fabordón glosado	4	4	Anónimo	
21. f. 15	Fabordón glosado	5	4	Anónimo	
22. f. 15	Fabordón glosado	6	4	Anónimo	
23. f. 15-15 v.	Fabordón glosado	7	4	Anónimo	
24. f. 15 v.	Fabordón glosado	8	4	Anónimo	
25. f. 15 v.	Fabordón glosado	8	4	Anónimo	
26. f. 15 v.-16	Tiento	1	4	Antonio	Edic. PEDRELL, <i>HSMS.</i> , VIII, 35.
27. f. 16-17	Tiento (= Fantasia)	5	4	Anónimo	«De Vilueta».
28. f. 17	Dic nobis, Maria	4	4	Antonio	Fabordón glosado. Edic. PEDRELL, <i>HSMS.</i> , VIII, 44.
29. f. 17-17 v.	Tiento	1	4	Antonio	Edic. PEDRELL, VIII, 37.
30. f. 17 v.-18 v.	Tiento	8	4	Antonio	Edic. PEDRELL, VIII, 39.
31. f. 18 v.-19	Tiento	1	4	Antonio	Edic. PEDRELL, VIII, 42.
32. f. 19 v.-20	Tiento	4	4	Antonio	Edic. PEDRELL, <i>Antología</i> , I, 37 ss.
33. f. 20-20 v.	Tiento	6	4	Antonio	
34. f. 20 v.-21 v.	Tiento	1	4	Antonio	
35. f. 21 v.-22	Tiento	1	4	Antonio	
36. f. 22-22 v.	Tiento	1	4	Antonio	
37. f. 22 v.-23	Tiento	1	4	Antonio	
38. f. 23-23 v.	Tiento	1	4	Vila	
39. f. 23 v.-24	Tiento	1	4	Vila	
40. f. 24-25	Tiento	7	4	Antonio	
41. f. 25	Tiento	2	4	Anónimo	
42. f. 25-26	Tiento	3	4	Anónimo	
43. f. 26-26 v.	Tiento	4	4	Anónimo	Sobre «Malheur me bat».
44. f. 26 v.-27 v.	Tiento	4	4	Antonio	
45. f. 27 v.-28	Tiento	4	4	Julius de Modena (= Giulio Segni)	
46. f. 28-28 v.	Tiento	4	4	Julius de Modena	
47. f. 28 v.-29	Tiento	5	4	Antonio	
48. f. 29-29 v.	Verso	5	4	Morales, glosado de Palero	
49. f. 29 v.-30	Tiento	6	4	Anónimo (= ¿Soto?)	Edic. PEDRELL, <i>Antología</i> , I, 60 s., atribuyéndolo a «Pedro de Soto».

Primer tiento.

Si guense otros tientos de Antonio y de otros tañedores de los ocho tonos.

Primer tiento del primer tono, ANTONIO.

Fol. 20 v. del libro de Venegas : Muestra de su notación

Número de las composiciones	Títulos (Incipit de los textos)	Tono	Voces	Autor	Observaciones
50. f. 30-30 v.	Tiento	6	4	Soto	Edic. PEDRELL, <i>Antología</i> , I, 62, como «versillo».
51. f. 31-31 v.	Tiento	6	4	Antonio	
52. f. 31 v.-32	Tiento	6	4	Antonio	
53. f. 32-32 v.	Tiento	7	4	F. Fernández Palero	«Super Philomenas».
54. f. 33-33 v.	Tiento	7	4	Josquin-Palero	«Sobre Cum Sancto Spiritu de Beata Virgine».
55. f. 33 v.-34	Tiento	8	4	Palero	
56. f. 34-34 v.	Fantasia de vihuela	1	4	Anónimo	
57. f. 34 v.-35	Fantasia de vihuela	2	4	Anónimo	
58. f. 35-35 v.	Fantasia de vihuela	2	4	Anónimo	«Sobre fa, mi, ut, re».
59. f. 25 v.-36	Fantasia de vihuela	3	4	Anónimo	
60. f. 36-36 v.	Fantasia de vihuela	3	4	Anónimo	
61. f. 36 v.-37	Fantasia de vihuela	4	4	Anónimo	
62. f. 37	Fantasia de vihuela	4	4	Anónimo	
63. f. 37-37 v.	Fantasia de vihuela	4	4	Anónimo	
64. f. 37 v.-38	Fantasia de vihuela	5	4	Anónimo	
65. f. 38-38 v.	Fantasia de vihuela	5	4	Anónimo	
66. f. 39	Fantasia de vihuela	5	4	Anónimo	
67. f. 39 v.-40	Fantasia de vihuela	6	4	Anónimo	
68. f. 40-40 v.	Fantasia de vihuela	6	4	Anónimo	
69. f. 40 v.-41 v.	Fantasia de vihuela	7	4	Anónimo	«Sobre ut, re, mi, fa, mi».
70. f. 41 v.-42	Fantasia de vihuela	7	4	Anónimo	
71. f. 42-42 v.	Fantasia de vihuela	8	4	Anónimo	
72. f. 42 v.-43	Fantasia de vihuela	8	4	Anónimo	
73. f. 43-43 v.	Fantasia de vihuela	8	4	Anónimo	
74. f. 43 v.	Fabordón de vihuela	7	4	Anónimo	
75. f. 43 v.	Fabordón de vihuela	4	4	Anónimo	«In exitu Israel de Egipto».
76. f. 43 v.-44	Pange lingua	3	4	Antonio	
77. f. 44-44 v.	Pange lingua	3	4	Antonio	
78. f. 44 v.-45	Pange lingua	3	4	Antonio	Edic. PEDRELL, <i>HSMS</i> , III, 17 s.
79. f. 45-45 v.	Pange lingua	4	4	Antonio	
80. f. 45 v.-46 v.	Pange lingua	4	4	Urreda-Antonio	«Pange lingua de Urreda, glosada de Antonio».
81. f. 46 v.	Ave, maris stella	2	4	Antonio	
82. f. 46 v.-47	Ave, maris stella	3	4	Antonio	
83. f. 47-47 v.	Ave, maris stella	3	4	Antonio	
84. f. 47 v.-48	Ave, maris stella	4	4	Antonio	
85. f. 48-48 v.	Ave, maris stella	4	4	Antonio	Edic. PEDRELL, <i>HSMS</i> , III, 50 ss.
86. f. 49	Ave, maris stella	4	4	Antonio	
87. f. 49-49 v.	Ave, maris stella	3	4	Palero	«El contrabajo lleva el canto llano».
88. f. 49 v.-50	O gloriosa	3	4	Anónimo (= ¿Palero?)	
89. f. 50	O lux beata	4	4	Anónimo	«Tres mínimas al compás».
90. f. 50	Jesús Christo, hombre y Dios	4	4	Anónimo	Edic. PEDRELL, <i>HSMS</i> , VIII, 51, como obra de Antonio de Cabezón.
91. f. 50-50 v.	Veni, redemptor, quaesumus	4	4	Palero	
92. f. 50 v.-51	Sacris solemniis, Joseph vir	4	4	Morales	«Para la fiesta del sanctissimo virgen Joseph».
93. f. 51	Cum invocarem	4	4	Anónimo	«Para las completas de quaresma».
94. f. 51-51 v.	Non accedet ad te malum	5	4	Luis Alberto	Verso del salmo «Qui habitat».
95. f. 51 v.-52	In pace in idipsum	5	4	Alberto	Verso del salmo «Cum invocarem».
96. f. 52-52 v.	Te lucis ante terminum	4	4	Antonio	Edic. PEDRELL, <i>HSMS</i> , VIII, 45.
97. f. 52 v.	Secundum verbum tuum	4	4	Anónimo	Edic. PEDRELL, <i>HSMS</i> , VIII, 46.
98. f. 52 v.-53 v.	Salve, Regina	4	4	Antonio	Edic. PEDRELL, <i>HSMS</i> , VIII, 46 ss.
99. f. 53 v.-54	O gloriosa domina	3	4	Anónimo	
100. f. 54-54 v.	Kyrie	4	4	Josquin-Palero	«Primer Kyrie de Iusquin glosado».
101. f. 54 v.-55	Kyrie	4	4	Anónimo (= Josquin Palero)	
102. f. 55-55 v.	Quem terra pontus	4	4	Antonio	
103. f. 55 v.	Pues no me quereys hablar	2	4	Antonio	
104. f. 55 v.-56	Mira, Nero de Tarpeya	3	4	Palero	
105. f. 56	Passeábase el rey moro	3	4	Palero	
106. f. 56-56 v.	Cuarto Tres glosado	3	4	Luis Alberto	
107. f. 56 v.	Conditor alme	3	4	Gracia Baptista, monja	
108. f. 56 v.	Final	4	4	Antonio	
109. f. 56 v.	Final	4	4	Antonio	
110. f. 56 v.-57	Sacris solemniis	4	4	Antonio	
111. f. 57 v.-60	Belle sans pere	12	4	Crecquillon	«A doze para dos instrumentos».
112. f. 59 v.-60	Unum colle Deum. Fuga.	40	4	Anónimo	«Fuga a quarenta, y entra una voz de otra a nueve compasses, que

Número de las composiciones	Títulos (Incipit de los textos)	Tono	Voces	Autor	Observaciones
113. f. 60 v.	Miralo como llora	6	Anónimo		es donde esta la señal en los ti- ples y contraaltos, tenores y contrabajos. Y en acabando las quatro voces primeras tornan a entrar. Y así las segundas, etc.» Al principio del pautado: «Diez tiples. Diez contraltos. Diez te- nores. Diez contrabajos. Debajo del pentagrama «Unum colle deum, ne iures vana per cum.» Canción. «Tres mínimas al compás.» «Jaquet, glosado de Palero.»
114. f. 60 v.-62	Aspice, Domine	5	Jachet-Palero		
115. f. 62 v.-64	Si bona suscepimus	5	Verdelot		
116. f. 64-65 v.	Quaeramus	4	Mouton		«Queramus, a quatro, glosado.»
117. f. 65 v.	Cinco diferencias sobre conde Claros	4	Anónimo		
118. f. 65 v.-66 v.	Otras cinco sobre las vacas	4	Anónimo		
119. f. 66 v.-67	Para quien crié yo cabellos	4	Antonio		
120. f. 67	Glosa	4	Rugier-Antonio		«Rugier, glosado de Antonio.»
121. f. 67-67 v.	Pavana	4	Antonio		
122. f. 67 v.	De la Virgen que parió	4	Anónimo		«Comiençan las canciones». Edic. PEDRELL, <i>HSMS.</i> , VIII, 49 s.
123. f. 68	Revuillis vous	4	Anónimo (= Crecqui- llon)		«Primera parte de la canción de los pajaritos.»
124. f. 68	Alix avoit aux dens	4	Anónimo (= Crecqui- llon)		
125. f. 68 v.-69	Je prens engrei	4	Anónimo (= Crecqui- llon)		
126. f. 69-69 v.	Un gai bergier	4	Anónimo (= Crecqui- llon)		
127. f. 69 v.-70	Ademy mort par maladie	4	Anónimo (= Crecqui- llon)		
128. f. 70-70 v.	Demandez vous	4	Anónimo (= Crecqui- llon)		
129. f. 70 v.-71	Je vous	4	Anónimo		
130. f. 71-71 v.	Pour un plaisir	4	Anónimo (= Crecqui- llon)		
131. f. 71 v.-72	Frais et gaillard	4	Anónimo (= ¿Cle- mens non Papa?)		
132. f. 72-72 v.	Mort ma prive par sa cruelle	4	Palero		CRECQUILLON (?), glosado por Pa- lero.
133. f. 72 v.-73 v.	Mundo, ¿qué me puedes dar?	5	Anónimo		«Primera entrada». Edic. PEDRELL, <i>El organista lit. esp.</i> , pág. 8.
134. f. 73 v.	Entrada	4	Anónimo		«Segunda». Edic. PEDRELL, <i>El or- ganista lit. esp.</i> , pág. 8.
135. f. 73 v.	Entrada	4	Anónimo		«Tercera». Edic. PEDRELL, <i>El or- ganista lit. esp.</i> , pág. 8 ss.
136. f. 73 v.-74	Entrada	5	Anónimo		Villancico.
137. f. 73 v.-74	Al revuelo de una garça	4	Anónimo		
138. f. 74	Te Matrem Dei laudamus	4	Anónimo		

A continuación transcribimos la dedicatoria del autor, dos epigramas dirigidos a Venegas por Didaco Carrillo, sacerdote de Salamanca, y la introducción escrita por el mismo autor.

fol. 1 v.] Al muy illustre y reuerendíssimo feñor, el Señor don Diego Tauera, obispo de Iaen.

Considerando la música tan cabal y admirable, que Dios puso en aquel hombre interior del cardenal don Iuan Tauera, arçobispo de Toledo, mi Señor, y tío de vuestra Señoría reuerendíssima, y las mercedes que me hizo, admitiéndome entre tantos caualleros hijos de señores, y de sangre real, como tenía en su cámara, y desseando que se offreciese algo en que se conociese lo mucho que desseo servir a sus cosas, me pareció ofrecer este pequeño presente a vuestra Señoría, pues aquel sancto varón se fué al cielo tan temprano para los suyos. Quisiera descubrir como testigo de vista algunas de la gran armonía de virtudes que el cardenal mi feñor trabajaua de encubrir. Mas por euitar sospecha de lisonja, y por que mi baxo ingenio no las borre, como incapaz para poderlas comprehender, será lo más seguro passarlas en silencio. Lo que suplico a vuestra Señoría, esfaurezca esta obra, porque según los impedimentos que el demonio ha puesto, para que no saliesse a luz, conozco que se servirá Dios della. Por lo qual estoy cierto del

escudo y amparo, que siempre vuestra Señoría tuuo aparejado para ayudar las buenas intenciones. Cuya muy illustre persona y casa, nuestro Señor guarde como dessea.

fol. 2 v.] In commendationem operis clarissimi viri Ludouici Henestrosa, Didaci Carrilli presbiteri Complutensis Epigramma:

O quam felices habet Henestrosa patronos,
Te postquam autorem, musica nostra dedit.
Vos quoque cultores tanto fautore beati,
Pieridum, et fidium, quos amor unus habet.
Obsequium in vestrum excussit : documenta magister,
Auspiciis cuius, quisque peritus erit.
Sed triplices tantum placuit praescribere formas,
Quo magis in promptu, sint rudimenta tibi.
Organa lector habes, lyricos, citharamque canoram,
Quisque suo arbitrio dulcia quæque legat.
Sunt tamen haec operis tantum praeludia nostri,
Grandia quae nobis conficit autor habet.

EIUSDEM

Iratum regem lenibat musa Daudis,
Eripuitque truci, saepius illa nece
Amusos, stultos nostri dixere priores,
Et charitum expertes, indocilesque boni.
Laetantur superi, dulcis modulamine chordae,
Atque etiam est nimium musica grata Deo.

AL LECTOR

Aunque por ser cosa nueva esta cifra, será agradable (muy amado lector), no dexo de temer que la gran facilidad que tiene, será causa, para que los mejores músicos la calumnien y tengan en poco, porque como ellos gastaron tanto tiempo, y passaron tanto trabajo en alcançar lo que saben, y vean que por esta vía, se ataja mucho camino : ser les ha desabrido la manera deste guisado specialmente a los que están faltos de charidad del aprouechamiento de sus próximos : lo qual, demás de ser contra la ley de Dios, es contrario a lo que ellos pretenden, que es auentajarse de los otros músicos, porque mucho más sabrá en poco tiempo con ayuda desta cifra, el que más adelante está en el instrumento, que el que queda atrás en mucho. Mas podríame dezir alguno, que es cosa rezia que aya muchos de su officio : porque será tenido en menos. Respóndese, que si esta sciencia tuuiera suelo, o término, que no pudiera passar de allí, ouiera alguna razón de recelarse que otros le auian de alcançar : mas si el más encumbrado, entiende que es imposible poder llegar a lo que se puede tañer, no ay porque tema el buen músico, que por esta cifra ha de perder algo de su reputación (si quiere estudiar y yr siempre adelante) ni porque aya muchos músicos será tenido en menos, antes en más, pues aurá más que le entiendan. Assí que los señores músicos, menores, y medianos y mayores, tengan por entendido, que si los dexa cansados poner una [fol. 3] obra por el canto de órgano, por la cifra, quedarán con apetito de poner luego otra. Y assí para ser uno letrado, es necesario que vea mucho, assí en la música. Y pues la uida es breue, será cordura buscar maneras, para que en poco tiempo, se vea, y se sepa mucho (lo qual se haze por esta cifra). Y porque hemos dicho, que para los que más saben es más prouechosa esta cifra, no desmaye el principiante, porque le certifico que tengo experiencia de algunos, que en pocos días tañen medianamente su fantasía, y casi de improuiso esta cifra.

PRÓLOGO Y ARGUMENTO DESTE LIBRO

De graues autores se saca, que las artes liberales disponen a la virtud : y assí deste nombre liberi liberorum (que quiere dezir hijos) se dixo arte liberal, porque se deuen aprender en la edad pueril. Pues

Certum. *In incerto.*

Recuerde el alma dormida. *Anise el ffo y despierte, Contemplando.*
 Como se paga la vida. *Como se viene la muerte, Ten callando.*

Recuerde el alma dormida. *Anise el ffo y despierte, Contemplando.*
 Como se paga la vida. *Como se viene la muerte, Ten callando.*

Recuerde el alma dormida. *Anise el ffo y despierte, Contemplando.*
 Como se paga la vida. *Como se viene la muerte, Ten callando.*

Contemplando.
da callando.

Intelligite hoc, qui obtinistis vitam. Deum.

Nequando rapiat, et non sit qui eripiat. Psal. 49.

Sus amas animam, qui geti ea. Ioh. 12.

Inferno.

Fol. 2 del libro de Venegas

TIPLE
 Recuerde el alma dormida.
 Como se paga la vida.

CONTRALTO
 Recuerde el alma dormida.
 Como se paga la vida.

BAJO
 Recuerde el alma dormida.
 Como se paga la vida.

da A - vi - veel se - soy des - pier -
 da, Co mo se vie - ne la muer -

da A - vi - veel se - soy des - pier -
 da, Co mo se vie - ne la muer -

da A - vi - veel se - soy des - pier -
 da, Co mo se vie - ne la muer -

te, con tem - plan do,
 te, tan ca - llan do,
 te, con tem - plan do,
 te, tan ca - llan do.

Transcripción moderna

entre las artes liberales, que son, música, grammática, rethórica, dialética, arimética, geometría, astrología: la música fué tenida en más de los antiguos. Por lo qual, según se collige de Iosepho de las antigüedades, y del Tostado, y de Luys Viuas, y de otros scriptores: después que Adam lloró su pecado, y la muerte de su hijo Abel, lo consoló Dios reuelándole el remedio del daño que auía hecho en sí, y en sus descendientes, y que se auía de acabar el mundo, una vez por agua, y otra por fuego. Lo qual como lo dixesse a su tercero hijo Seth, que era muy docto en las artes liberales (como dize Iosepho) pareciéndole gran lástima que se perdiesse la que él tenía en más, que era la música, no dexando alguna luz a sus hijos y descendientes: que somos nosotros (pues Abel murió virgen, y los descendientes de Cayn perecieron en el diluui) mandó hazer dos columnas, una de barro, o ladrillos de adobes, para que no la consumiesse el fuego, y la otra de mármol, para contra el agua, y escriuió en cada una destas el arte de la música, para que si la una pereciesse, quedasse la otra. Y assí dize Eusebio y Iosepho, que la una destas columnas está en tierra de Syria. Bien nos dió a entender Seth en esto lo mucho que nos importaua esta arte liberal, que haze a algunos libres del vicio y ociosidad por agradar tanto su exercicio: por lo qual vemos que se descubren cada día nuevas y grandes riquezas de música, aunque no niego que haze daño a muchos: mas es por su culpa, porque según el sujeto, haze el effecto: si halla a uno en pecado mortal, házele peor y si en gracia, mejor: porque es un medio muy conueniente para la oración, y para leuantar el espíritu a aquel componedor, que todo lo criado ordenó en concordancia y música. Assí que por esto, y por seruicio del Sanctíssimo Sacramento de la Eucharistía y culto diuino, pues ay tanta falta de tañedores de tecla con que se quiere solemnizar. *Y por el escrúpulo de no enterrar este poco de talento que Dios me dió de música: me pareció publicar esta manera de caniar y tañer, recogiendo muchas obras de diuersos autores, assí de tecla como de vihuela: y componedores: de los quales tenía escogidas y cifradas tantas obras, que para que cupiessen: las repartía en este orden: el qual diré: por si a alguno agradare.* Yuan tres diferencias de vísperas, unas para las fiestas de Nuestro Señor, y otras para las de la Virgen su madre, y otras para los sanctos. En el libro de los maytines, también yuan tres diferencias de maytines: y en el libro de las tres maneras de missas, se ponían introytos, graduales, alleluyas, offertorios, commendones de las fiestas de nuestro Saluador, y de nue [fol. 3 v.] stra Señora, y de algunos sanctos tres voces de contrapunto sobre el canto llano fáciles, para que se tañessen y cantassen de improuisso en la missa, diziendo la letra por el canto llano una buena voz. Poníanse también motetes después de cada offertorio conforme a la fiesta.

El repartimiento que lleua agora, es siete libros en dos cuerpos. *Lo que se contiene en el primero (que es el que sale agora a luz) en su tabla se verá.* Los otros seys, son de obras muy escogidas y excelentes, que aunque están hechos, no salarán, hasta ver el prouecho que haze el primero. Van los que quedan en este orden. *El segundo lleua entradas de versos, y himnos, y tientos. El tercero contiene hymnos de maytines, y ensaladas, y villancicos, y chansonetas. El quarto missas. El quinto es de obras a siete y a ocho y a diez, y a doze, y a catorze de Criquillon y Phinot, y de otros graues componedores. El sexto es de canciones, a quatro, y a cinco, y a seis. El séptimo, es de diferentes obras glosadas y cosas para discantar.* Bien tengo entendido, que ha dilatar un año, o dos la impresión deste libro, fuera más perfecto; pero tengo en mucho más el prouecho que en este tiempo podría sacar el otro que está recogido tañendo, o oyendo tañer un psalmo, para leuantar su spiritu a Dios, o del otro sacristán, que por no saber tañer un poco no lo reciben, o de la otra que quiere ser monja, etc., que lo que me podría succeder es que saliesse muy limado y en perfección. Si Dios fuere seruido que se imprima otra vez aurá tiempo para emendar las faltas. Reciba este pequeño seruicio la república, para gloria del Sacramento del Altar, y culto diuino.

BASTANTE COMPENDIO, PARA SABER LA PRÁCTICA DEL CANTO LLANO, SIN PASSAR POR LA CONFUSIÓN
Y PROLIXIDADES DE LA MANO

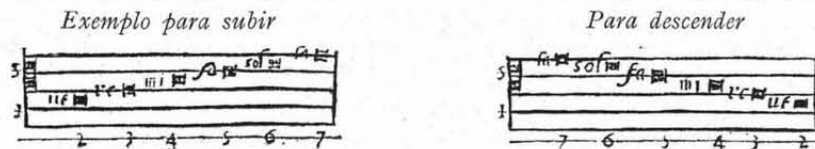
Lo primero que ha de saber el principiante (y muy de coro) es *ut, re, mi, fa, sol, la* y descendiendo, *la, sol, fa, mi, re, ut*, rezado, y que punto está en espacio, y qual en regla, y que de espacio a regla es un punto, y de regla a espacio otro. Luego entiende que ay dos claues en el canto llano, y que la que tiene tres puntos, se nombra de ffaut, y la que dos de csolfaut. Exemplo:



Y en abriendo el libro, ha de mirar la regla que atrauiesse la clave, porque todas las claues tienen su asiento en regla, y no se engañe en las otras reglas, que también la atrauiessan, sino conozca bien la regla que atrauiessa por medio de los tres, o dos puntos, que diximus de las claues: y sepa que todos los puntos que estuuieren en esta regla, son faes, y que por este *fa* ha de sacar los otros puntos: claro será,

que si hazemos *fa* en la regla que atrauiessa la claua, que un punto abaxo es *mi*, y otro más abaxo es *re*, y tres puntos abaxo, será *ut*, y un punto encima del dicho *fa*, será *sol*, y dos *la*, y luego entónele en el *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, dándole a entender, que como suben, o baxan los puntos, unos tras otros, assí lo ha de hazer con la voz. Y luego entóneles en terceras, y quartas y quintas, etc., por los dedos, señalando de dedo a dedo un punto, y tres dedos para tercera, y quatro para quarta, por grado, y por salto, que es dexando los puntos del medio entonar, el primero y el postrero, de la especie que quisiere.

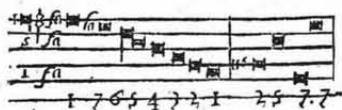
fol. 4] Aduiértase que las cifras que van en este arte se declaran para otro mayor compendio. Fo. 7.



PARA LAS MUTANÇAS

Aviendo rezado y cantado algunos días sin mutança, entiende que el primer *fa*, que es el que atrauiessa la claua, es el fundamento para conocer los otros faes cabe donde se hazen las mutanças, *pues mutança es, quando baxa del ut, o sube del la: que es mudarse de uno a otro*,¹ que ay otros faes en esta manera: en la claua de ffaut, el segundo *fa* es de dos espacios abaxo del primero: y el tercero, es tres reglas arriba, y en la claua de csolfaut al contrario: conuiene a saber, tres reglas abaxo es el segundo *fa*, y el tercero dos espacios arriba, y si baxare, o subiere más será el quarto *fa*, en la claua de ffaut, quatro espacios abaxo, y en la claua de csolfaut, será el quarto *fa*, otros quatro espacios encima, contando siempre en entrambas clauas desde el primer *fa* (aunque muy pocas vezes allega a estos quartos faes el canto llano, especialmente al de csolfaut, mas estará dicho para el canto de órgano) y mire que ha de tomar *re* para subir, y *la* para descender. Y para que el principiante no se desentone, estudiando por sí, aduirta, que como en tono *fa*, *sol*, entone *fa* [cortado] para descender, como dixo *fa*, *mi*, diga *fa*, *la*. Y aduirtase que el tercero *fa*, de la claua de ffaut, es el mismo que el primero de la de csolfaut: y el primero de la de ffaut, es también el segundo de la de csolfaut.

Exemplo de las mutanças:



Y si pregunta el discípulo, que pues está dicho que un punto abaxo de la claua es *mi*, por que dezimos *la*, en este tiempo. Responderse ha, que porque baxa el canto del segundo *fa*, porque entonces hemos de tomar respecto del *fa* que se sigue quando el canto llega, o passa del.

Exemplo de la claua de csolfaut:



Y si dudadero el discípulo, que pues está dicho que un punto encima de la claua de csolfaut es *sol*, porque dezimos ahora *re*. Respóndese, que por el tercero *fa*.

Excepción de los faes dichos:

Esto de los faes, se entiende quando no ay bemol, porque donde está esta .b. se ha de hazer *fa*, en toda la regla, o espacio si esta cabe la claua, y si está delante, o en medio, hazerse ha no más de un *fa*, [fol. 4 v.] en el punto que más alegado estuuiere a la .b. porque si más faes ouiere de auer, es menester que se ponga esta .b. en cada punto, pues no se puso al principio. También quando sube el canto un solo punto del *la*, y torna a baxar, se ha de hazer *fa* blando en él porque quando es *mi*, ha de ser que acabe punto con letra, dos puntos abaxo de la claua de ffaut. Y finalmente torno a dezir que conforme a como señalare el canto a los faes con .b. o sin .b. assí se ha de tomar respecto dellos, y si vinieren otras voces en algunos faes, será porque penden de otros faes como en el postrer punto deste exemplo, dicho, que dezimos *ut*, en la claua de csolfaut por su tercer *fa*, etc.

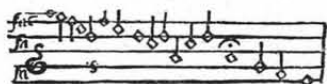
1. El original dice «de uno a otro», pero según la fe de erratas del final del libro debe decir «de un *fa* a otro».

Fin del canto llano:

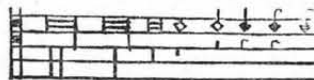
No osaré dezir en quan poco tiempo he visto algunos clérigos saber cantar por esta breue arte. A los que han trabajado sabello por essotras artes, y no han salido con ello, y quisieren aprouecharse desta, me remito, y si se aprouecharen, rueguen a Dios por mí, especialmente los que por los sacros Concilios son obligados a cantar las horas por el punto en sus yglesias, y aduierta el sacerdote que quiere cantar la missa bien entonada, que conformándose con su voz, deue començar la Gloria y Credo de seys capas, y prefacio y pater noster quatro puntos abaxo del Dominus vobiscum, y oraciones, y euangelio. Y si los muy theóricos hallaren algunas faltas en esta arte, no deuen condenarla, considerando el tiempo que se ahorra, y que no pretendemos sino práctica. Para el entonar que es lo más dificultoso, se aprouechen del compendio que se pone en fin desta escritura.

PARA EL CANTO DE ÓRGANO

Aviendo cantado el canto llano algunos días, muéstrele los faes de la clau de gsolreut. El primero, es un espacio abaxo de la regla, que atrauiessa la clau : que es el mismo que el tercer *fa* de la clau de csolfaut. El segundo *fa*, es dos espacios más arriba, que es también el quarto *fa* de la csolfaut. Et tercero *fa*, es quatro reglas más alto de la regla que atrauiessa la clau.

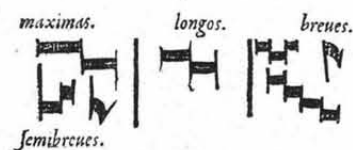
Exemplo en esta fuga de Iusquin:

Sepa luego, que ay ocho figuras, que se llaman máxima, longa, breue, semibreue, mínima, semínima, corchea, semicorchea : y los compasses que valen estas figuras valen sus aguardas, o pausas, en qualquier tiempo, mas no diremos sino del compassillo que agora se usa : que son la máxima ocho compasses, el longo quatro, el breue dos, el semibreue uno, dos mínimas un compás, quatro semínimas otro, ocho corcheas lo mismo, y diez y seys semicorcheas otro compás.

Exemplo de las figuras y sus aguardas:

PARA LAS FIGURAS LIGADAS

Las figuras ligadas se distinguen por sus vírgulas, en esta manera : Si la vírgula está a la mano derecha, agora esté hazia baxo, o hacia arriba, será máxima, o longo : y si está a la mano izquierda, y hacia arriba serán semibreues los dos primeros, y los otros que se siguen breues, y si la vírgula de la mano izquierda está hazia baxo serán breues. También se hallan longos sin vírgula de ligadura hazia baxo : y si vinieren dos, entrambas serán longos : y los de en medio breues. Ay también otras figuras tendidas, que se llaman alphas, que no se diffe [fol. 5] rencian de las quadradas, sino descendiendo alguna sin vírgula : la primera será longo : y la segunda breue:



DE LAS PROPORCIONES

Entendido que el compás en la música, es un alçar de pie o mano, por ygual tiempo, solamente diremos de la proporción que más se usa, que es tres semibreues, o mínimas al compás, lo qual se declara con esta señal $\frac{3}{2}$. Si viniere después de las dos mínimas al compás, porque si toda la obra fuere de proporción, ponerse ha sólo el tres. Y hase de mirar, que si alguna figura tuuiere otra delante de tanto valor como ella, o pausa, la dicha primera figura será perfecta, y assí valdrá un compás : y dos menores entre dos mayores, el segundo menor altera sino ay punto de diuisión, que los haze yguales. También se halla esta proporción con un color lleno sin señal arismética, más mejor es que la tenga. Podría uno començar a cantar por el canto de órgano : y atajar camíno para el canto llano.

PARA MEDIR EL CANTO DE ÓRGANO

Después desto nótese a donde da y se leuanta el compás, contando desta manera: una mínima y dos semínimas hazen un compás, y una mínima y la mitad del semibreue que se sigue hazen otro; y la mitad que queda con lo que viniere, cumplirá otro; una mínima con puntillo con la semínima primera que verna (= venrá) hazen otro compás; los quales puntillos valen la mitad de aquel a quien están arri-madas una mínima, y una aguarda suya hazen otro, etc. Y como fuere contando, nombre las figuras y pausas, para que se le quede el nombre de cada cosa, y si es aguarda de semibreue, o de mínima [cortado]. Todo por un libro de canto de órgano, porque haze mucho de un camino: y luego sepa cantar dos o tres fauordones, o villancicos, muy bien, y a compás, que por ellos se sacará lo demás.

PARA EL CONTRAPUNTO

Para que uno sepa las consonancias que puede tocar en el instrumento; y como ha de huir las discordancias, y conocer si está una obra de cifra errada, o no. Sepa lo primero, *que ay dos consonancias perfectas que son unísonus, y quinta, y dos imperfectas, que son tercera y sexta, y tres disonancias: que son segunda, quarta y séptima*, de las quales se componen todas las demás: porque hasta siete que es el número destas species no se componen, y de allí adelante son compuestas. De manera que por el número que sobra de siete, se conocerá de que consonancia sea, perfecta, o imperfecta, o discordancia, como una specie de treynta y un puntos, que sería compuesta de tercera, porque de treynta y uno, quien saca siete, quedan veynte y quatro, de las quales sacando siete, quedan diez y siete, y de diez y siete quien saca siete, quedan diez, y de diez quien saca siete quedan tres: de manera que treynta y uno es como tercera: y sacando assí los siete de una specie de treynta puntos, será falsa, porque se compone de la segunda: y otra specie de veynte y nueve cuerdas o teclas, será perfecta: porque será como octaua, que es compuesta del unísonus, y assí las demás se entenderán sacando los siete. También se ha de notar, que no puede dar una perfecta tras otra, que sean semejantes, no menos juntas, digo un unísonus tras otro, ni una quinta tras otra, que una quinta tras una octaua bien puede: y assí se ha de entender en sus compuestas. Y para començar qualquiera contrapunto, o composición: la primera consonancia ha de ser perfecta: y assí la postrera. Las imperfectas no tienen esta condición porque pueden dar [fol. 5 v.] muchas, unas tras otras, como una sesta tras otra, o terceras, aunque vengan muchas juntas. También son muy necessarias las discordancias, porque sin ellas no se podría cantar sabrosamente, mas hanse de passar presto, y al dar, y al alçar del compás no se ha de dar en falsa.

Para el contrapunto concertado:

El contrapunto a concierto, es ordenado desta manera. Quando el canto llano fuere por contrabajo, cantarán de concertado tiple, tenor, o contraalto, para lo qual seguirá el tiple las consonancias, de octaua, dozena, quinzena, dezisetená: y el tenor, o contraalto, darán sobre el canto llano, tercera, quinta o octaua, dezena, dozena, y concertarse han desta manera. Si el tiple diere quinta sobre el canto llano, dará el contra alto tercera, y si diere octaua, dará el contra alto quinta, y si diere dezena, dará el contra alto, octaua: y si diere dozena, dará el contra alto dezena: y así de las demás que se siguen quanto pudiere alcançar cada voz en su término, siempre mirando que las voces se guarden de dar, *fa*, contra *mi*, en specie perfecta, ni den dos species perfectas de un mesmo ser una tras otra, y procuren ymitar al canto llano, y yr lo más juntas que pudieren, y allegadas al canto llano, y trabajen contrahacerse la una a la otra, cada una en su término, y esto con diversos *passos de caças y fugas una tras otra*. Por semibreue, mínima o semínima, y el mismo orden que se dixo arriba del concertar de las species, una voz con otra, se ha de tener en el clausular. Y si el canto llano conduciere por los extremos altos como son *blasolre*, *ffaut*, *elami*, agudos y *solreut*, sobre agudo, dará el tiple, tercera, quinta y las demás species que conuinieren: y el tenor, o contra alto, dará octaua, o dezena: y las demás que sufrieren abaxo. Quando el canto llano fuere por tenor por los extremos altos cantarán de concertado, tiple, y contra alto y contrabajo, el tiple y contra alto seguirán las consonancias de tercera, sesta y octaua, bueltas con la quinta, y el contrabajo dará octaua, quinta, y tercera abaxo, y baxándose el canto llano, pueden dar lo mismo por arriba, o sus semejantes, para todo lo qual han de venir consonancias otras de las suso dichas, para acompañar la octaua, sesta, o quinta, sesta, o tercera arriba con la octaua dezena, y con dezena trezena, y assí de las otras de grado en grado. Para cuya declaración me remito a la experiencia que en el exercicio dello se verá. Es de

notar que en la voz pueril que es la que aun no es mudada, puesta al parecer en unisonus, es octaua arriba, de donde se sigue en tal caso, que tercera abaxo (cantando ella sobre el canto llano) es sexta arriba, y quarta abaxo, quinta arriba, quinta abaxo, quarta arriba, sexta abaxo, tercera arriba, octaua abaxo, unisonus, dezena abaxo : tercera abaxo, dozena abaxo, quinta abaxo, y assí de las otras, y tercera arriba, es dezena arriba, quarta arriba, onzena arriba : quinta arriba, dozena arriba. Y cantando la voz mudada sobre el canto llano de la pueril, el qual al parecer es unisonus, es octaua abaxo; de donde se sigue, que tercera abaxo, es dezena abaxo, quinta abaxo, dozena abaxo. Item tercera arriba y sexta abaxo, quarta arriba, quinta abaxo, quinta arriba, quarta abaxo, sexta arriba, tercera abaxo, octaua arriba, unisonus, dezena arriba, tercera arriba : onzena arriba, quarta arriba, dozena arriba, quinta arriba, etc., de la qual materia no ponemos aquí exemplos, por euitar prolixidad. Y si cantaren de concierto dos voces yguales sobre el canto llano, como son dos tiple, o dos contra altos, etc., el modo que han de tener en cantar, es este : Que se han de ymitar la una a la otra en unisonus, compasos diuersos de caças y fugas, por semibreue, mínima, o semínima, y el clausular dellas, lo más allegado que ser pudiere una a otra : de la qual materia al exercicio dello me remito.

fol. 6]

COMIENZA LA DECLARACION DE LA CIFRA

Quisiera decir algunas de las muchas perfecciones desta cifra (porque a mi juycio no ay para que nadie se canse, y desuele en pensar otra) mas por abreuiar lo dexaremos. Pues entendido lo que vale cada figura de canto de órgano y sus aguardas (como queda dicho), lo primero que se ha de saber, es contar hasta siete por el guarismo, porque toda esta cifra va repartida en *siete cifras graues*, y *siete agudas*, y *siete sobre agudas*; y si baxare más la obra del uno graue, el que se sigue es siete regraue : y luego seys, y cinco regraue, que es la primera tecla del monacordio y lo mismo será de la vihuela, o harpa, si baxaren y si subieren más, serán resobreagudas:

Exemplo:

<i>regraues</i>	<i>graues.</i>	<i>agudas.</i>
11-6-7	1-2-3-4-5-6-7	1-2-3-4-5-6-7
<i>sobre agudas</i>		<i>resobre agudas.</i>
1-2-3-4-5-6-7		1-2-3

Sabido que por los rasquillos y puntillos se distinguen y conocen estas cifras, porque las regraues tienen un rasquillo y un puntillo 6, y las graues un rasquillo 5, y las agudas no tienen ni rasquillo ni puntillo 4, y las sobreagudas un puntillo 3, y las resobreagudas dos puntillos 2. Luego ha de entender que quantas reglas huuiere, de

tantas voces es la obra, porque si ay dos reglas, es de dos voces, y si tres, de tres: y si quatro, de quatro: y si cinco, de cinco, etc., y que por la primera regla de arriba va el tiple y por la segunda el contra alto, y por la tercera, el tenor, y por la quarta, o más baxa, va el contrabaxo, y si huuiere más otra voz, y fuere tiple, ponerse ha en otra regla cabe el otro tiple, y si contra alto junto al contra alto: y assí las otras voces: y luego parta los compasses por sus quadras en cada uno de los quales ha de ymaginar quatro lugares entre raya y raya: las quales rayas son dos líneas de alto abaxo, entre las quales están encerradas las cifras de cada compás (como más claramente se verá en la cifra) y estos quatro lugares se han de ymaginar en cada voz, en el tiple quatro lugares, y otros tantos en el contra alto, y assí en las otras voces. Y esto se entiende en cada compás de cada voz: y estos quatro lugares quando estuuieren ocupados, serán quatro semínimas. Exemplo: 1-2-3-4 y si en el principio del compás estuuiere una cifra, y en medio otra, serán dos mínimas. Exemplo: 1-2-4 y si en el principio ay una cifra, y no huuiere más en aquel compás será semibreue 1-4. Y si en el primer lugar del compás huuiere una cifra, y otra en el quarto lugar, la primera será mínima con puntillo, y la otra semínima: 1-2-4 y si al principio huuiere una cifra, y no huuiere otras hasta la mitad del compás que se sigue, será la primera semibreue con puntillo. Exemplo: 1-2-4-1. Y si la cifra pareciere en medio de compás, y no huuiere otra hasta el tercer lugar (que es la mitad del otro compás que se sigue) será la primera semibreue, porque ocupa dos lugares del compás a donde está, y otras dos del que se sigue 1-5-6-1 y si esta primera cifra ocupare tres lugares, dos de su compás, y uno del que se sigue será mínima con puntillo 1-2-3-4. Y si en el primer lugar, o segundo, tercero, o quarto huuiere dos cifras juntas, serán corcheas. Exemplo: 1-2-3-4-5-6-7-5-6-5-4-3-5-7-6-5-4-3 y si quatro cifras huuiere en qualquiera de los quatro lugares dichos, serán semicorcheas, y si vinieren ocho cifras que ocupen todo el compás, serán corcheas 1-2-3-4-5-6-7-8 y si estuuieren diez y seys serán semicorcheas: y quando el compás de cada voz tuuiere muchas corcheas y semicorcheas, por la quenta y por la distancia de los lugares se verá lo que es cada cifra, porque si al principio del compás está una cifra, y luego se siguen seys en el mismo compás, la primera, que está un poco apartada [fol. 6 v.] de las seys será mínima, y las seys corcheas 1-2-3-4-5-6-7-8. Y si las que se siguen son cinco, la primera será semínima con puntillo: y si algunas semicorcheas huuiere entre las corcheas,

señalarse han arriba con figuras de canto de órgano (lo qual es bueno para quitar las dudas). Y si al principio del compás huviere una cifra, y passare en blanco hasta el primer lugar del tercero compás, será la dicha cifra breue $\text{b}+\text{a}+\text{c}$. Y si passare hasta el primer lugar del quarto compás, será breue con puntillo $\text{b}+\text{a}+\text{c}+\text{p}$. Y si passare quatro compasses será longo $\text{b}+\text{a}+\text{c}+\text{p}+\text{p}$, y si ocho, máxima : y torno a dezir que aya mucha aduertencia en cada voz particularmente, porque en el compás vienen juntas las quatro voces, y cada una trae su figura diferente, y sería confusión entenderlo del compás de todas quatro voces, diziéndose por cada una. Esta misma regla que auemos dicho para las figuras, se ha de tener para sus aguardas, o pausas : porque quando viniere esta .p. (que quiere dezir pausa) al principio del compás, y en el segundo lugar ay cifra, será aguarda de semínima $\text{p}+\text{a}+\text{c}$ y si está en el tercero lugar, será pausa de mínima : $\text{p}+\text{a}+\text{c}+\text{p}$ y si después de la pausa no ay cifra en el compás, será aguarda de semibreue : $\text{p}+\text{a}+\text{c}+\text{p}+\text{p}$ y si se passare en blanco, hasta la mitad del compás que se sigue, aguardará compás y medio : $\text{p}+\text{a}+\text{c}+\text{p}+\text{p}+\text{p}$ y si passare dos, aguardará la tal voz dos compasses, y si tres, tres, y si quatro, quatro, etc. Y finalmente, todos los compasses que passaren en blanco de qualquier voz auiendo precedido .p. son aguardas de la tal voz aunque comience la pausa de la mitad del compás. Y hasse de aduertir que estos quatro lugares de cada compás se han de entender medidos y compassados en esta manera. Que se han de ymaginar quatro puntillos, el primero junto a la línea de la mano izquierda : y el segundo adelante, y el tercero en medio del compás : y el quarto no ha de llegar a la línea de la mano derecha : porque si el quarto lugar del tiple, o contraalto está ocupado con una cifra de semínima, y vienen a dar dos corcheas del contrabajo, o tenor con ella, la primera corchea ha de estar frontero de la semínima, y la otra corchea tenga lugar de estar distinta, junto a la línea de mano derecha.



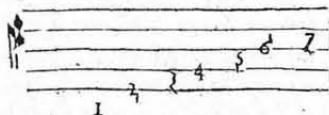
Quando la obra fuere de proporción, hanse de ymaginar tres lugares, o seys en cada compás.



PARA SACAR EL CANTO DE ÓRGANO EN ESTA CIFRA

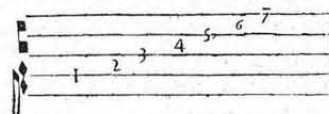
Hase de saber muy bien a donde començan los unos, porque por ellos se sacarán los demás : el uno graue comiença quatro espacios abaxo de la clau de ffaut, y síguense los graues, hasta el uno agudo, que es la misma clau de ffaut.

Exemplo de los graues:

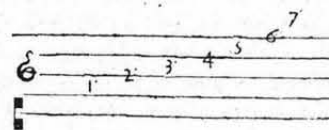


Desde la clau de ffaut, o tres reglas abaxo de al [= la] clau de csolfaut, que es lo mismo.

Comiençan los agudos::

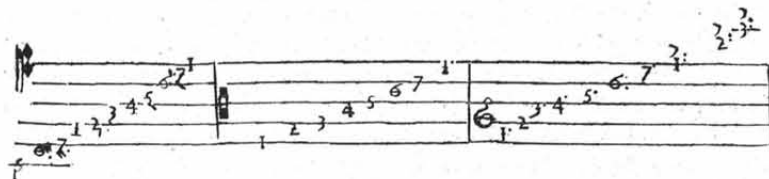


Los siete sobreagudos comiençan dos espacios encima de la clau de csolfaut, o un espacio abaxo de la clau de gsolreut:



f. 7] Y para contar hazia arriba, tras el uno viene dos, tres, quatro, etc., y hazia abaxo tras el uno viene siete, seys, cinco, etc., teniendo respecto que si el uno es agudo, el siete que se sigue abaxo es graue, y luego seys, y cinco, etc., y si el uno es sobreagudo, el siete que tiene abaxo es agudo, y seys, etc. Y si el uno es graue, el siete que se sigue es regraue, y luego seys, y cinco regraue, que es la primera tecla y más baxa del monacordio. Pues entendido lo arriba dicho en la declaración de la cifra, con esto la sacará muy fácilmente : y para que se saque verdadero, vaya apuntando el canto de órgano, o lo que trasladare con la yzquierda, y con la mano derecha escriuiendo : y hasse de sacar primero el tiple hasta el cabo, por la regla alta : y luego el contra alto por la regla que se sigue, y el tenor por la tercera, y el contrabajo por la más baxa, y si más voces huviere, sacarse han por otras reglas. Torno ha dezir, que se tenga mucho en la memoria los unos, aduertiendo que lo mismo es començar el uno agudo desde la clau de ffaut, que començar tres reglas abaxo de la clau de csolfaut, y que lo mismo es començar el uno sobre agudo dos espacios encima de la clau de csolfaut, que un espacio abaxo de la de gsolreut.

Para más claridad, se pone este exemplo general:



en el canto de órgano, me pareció poner este exemplo : y para que se vea lo que cabe a cada compás.

Los semibreues que están partidos con las líneas, van la mitad con el compás que precede, y la mitad con el que se sigue.

El uno graue es ffaut, y el dos graue es gmaut, y el tres are, etc., para los que quieren gmaut are.

Y porque el que tuuiere facilidad en sacar esta cifra, la tendrá en tañerla y cantarla y tornarla,

Tiple.	3	5	2	4	3	4	3	2	1	2
Altus.	7	2	6	4	6	7	5	6	6	
Tenor.	3	2	3	4	5	6	4	5	3	2
Bassus.	7	2	6	4	1	7	6	2		

fol. 7 v.]

PARA CANTAR ESTA CIFRA

Una de las grandes perfecciones que tiene esta cifra, es que se puede cantar como el canto de órgano: y el que fuere diestro en ella boluerá fácilmente a los cantores que cayeren, pues van las voces juntas en cada compás, una frontera de otra, lo qual también es muy prouechoso para los componedores, que verán claro lo que cada voz haze, y la manera que lleua, etc., y verse ha luego si está errada una obra : *porque dando uno con dos, o con quatro, o siete, es falsa*, y emendarse ha fácilmente. También se podrán quitar con facilidad los unisonus de una obra de muchas voces. Pues viniendo a como se ha de cantar, digo que se tenga muy gran cuydado de los unos, y los cinco, que son faes. Pues bueno está de entender, que si en el cinco diximos *fa*, que en el seys diremós *sol*, y en el siete *la*, y en el quatro *mi*, y en el tres *re*, y en el dos *ut*, y si baxare, o subiere más, tomarse ha respecto del *fa*, a que más se va llegando la cifra conforme a los unos, y cinco graues, o agudos, etc., como diximos en el arte del canto llano. Hase de mirar mucho el mouimiento de los quatro lugares (como queda dicho) para correr, y detenerse conforme a como fuere la cifra, y si en los quatro viniere *bmol*, tomarse ha respecto del, haziendo *mi* en el tres y *sol* en el cinco a donde diximos *fa*, sin *bmol*; lo qual se entiende, poniendo al principio de la obra esta *b* como está en este exemplo de arriba, y algunas vezes dirá *fa* en los siete. Será buen auiso para el que sabe cantar canto de órgano, tener delante la misma obra cifrada, y en canto de órgano, y yr cantando por la cifra, y quando ignorare algo, o herrare, emendallo por el canto de órgano : y también por esta causa se puso este exemplo, porque correspondiendo la cifra al punto, se verá mejor como se ha de cantar.

PARA SUBIR Y DESCENDIR POR LA TECLA

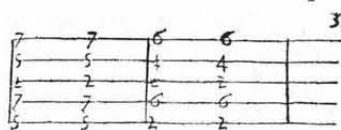
Ha de començar a poner las manos en la tecla, subiendo y descendiendo en esta manera : Con la mano derecha, ha de començar con el pulgar (que es el primero dedo) porque está mejor puesta la mano, o del segundo, o tercero, y en llegando al quarto, tornar al de en medio, y subir con estos dos dedos, ter-

cero y cuarto hasta donde quisiere, y para descender con la misma mano, se ha de comenzar con el cuarto, o quinto dedo, y baxar hasta el pulgar, y luego tornar con el de enmedio, y tocar la tecla que está adelante del pulgar; y luego vaya el segundo dedo, y en llegando al primero (que es el pulgar) tornará cruzando el tercero dedo sobre el pulgar, y así descendir hasta donde quisiere. También se puede descender muy bien con el segundo y tercero dedos.

PARA LA MANO IZQUIERDA

Ha de comenzar para subir con la mano yzquierda del cuarto dedo, y proseguir hasta el primero (que es el pulgar) y tornar al de enmedio, como hizo con la mano derecha, y proseguir con estos tres dedos hasta do quisiere. Para descender con la misma mano yzquierda, ha de comerçar con el pulgar, y llegar hasta el cuarto dedo, y tornar al de enmedio, y con estos dos dedos, tercero, y cuarto llegar do quisiere. También se sube con el primero y segundo dedos.

En esta manera se ha de subir y descender, estudiando en ello dos o tres días de espacio : y otros tantos más apriessa, de mínimas y semí [fol. 8] nimas, hasta hazerlo de corcheas muy limpio, entiéndese esto para los principiantes, que después como se le offreciere el paso, así pondrá los dedos, como lo haga con más facilidad. Y es de saber, que ay diferencia del monacordio al órgano : en que quando viene una cifra o cifras, al principio del compás, y passan algunos compasses en blanco en el órgano, ha de tener quedos los dedos en las dichas cifras, o cifra : *mas en el monacordio ha de golpear en cada compás de aquella cifra de breue o longo*, etc. También se ha de hazer ábito en el quiebro que será en esta manera : Con la mano derecha, tocando en la tecla que quisiere con el dedo más largo, y luego con el segundo : y tornar al de enmedio, y dar con el cuarto, y quedar quebrando con los dos dedos, tercero y cuarto : y esto haga drimero a espacio, y luego un poco más apriessa, hasta hazerlo sueltamente. El quiebro de la mano yzquierda se ha de comenzar con el tercero dedo, y llegar hasta el pulgar : y luego quedarse quebrando con el segundo y primero, hasta que venga otro mouimiento del compás que se sigue. Demás de esto, es de saber, que *sostenido*, es quando de tono, se haze semitono, y conócese en este señal ♯ . El *intenso* es al contrario, quando de semitono se haze tono : estos intensos son malos de conocer, aunque con el instrumento y buen oydo se entienden bien, porque a causa de las otras voces sonaría mal, si auiendo de ser intenso no se hiziesse. Después de esto, para que sepa passar el monacordio con terceras y octauas, pondrá



estos dos compasses, encogiendo, y estendiendo la mano yzquierda, tañéndolo un punto, o dos más alto, o más baxo, por todas las partes que cupiere, y por los bmoles, haziendo encima terceras con la derecha : y luego el *conde Claros* y *fauordones*, y aduierda, que todas las cifras que estuieren unas frontero de otras, se han de tacar (= tocar) juntas.

Luego podrá poner algunos sonezillos, y duos, y treses : y quartos : aunque por amor del ayre, sería mejor tomar de uno que lo tuuiesse bueno, un tres, o un quatro, teniendo muy gran auiso de tañer esta primera obra muy bien, tomándolo muy poco a poco : y después de sabida, passarla muchas vezes : hasta tañerla muy limpia, y clara, y a compás, aunque se esté en ella muchos días : porque sabida bien una obra: sabrá muchas desta manera : y si quisiere abarcar mucho, apretará poco, y trabaje de passar cada día una, o dos vezes todo lo que supiere, porque ensanchará la memoria, y abilitará las manos, especialmente trabaje de soltar mucho la mano yzquierda, tañendo lo más apriessa que pudiere : con que toque claro algunas obras : que tengan disminución en el contrabajo.

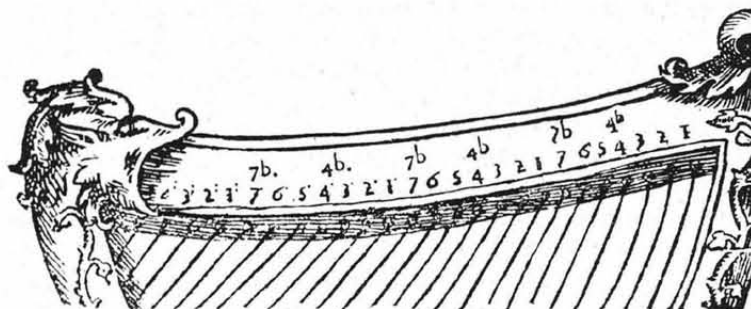
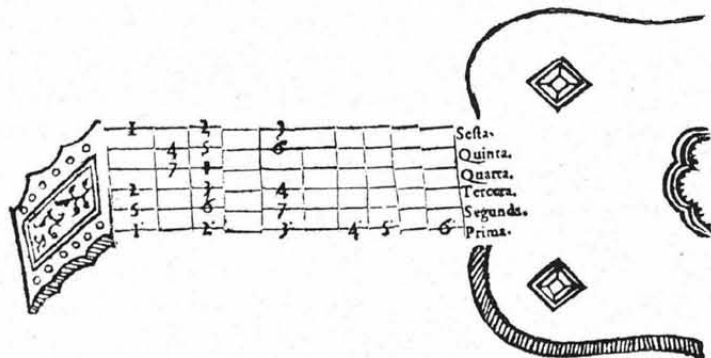
En la *harpa*, se descende y sube con el primero y segundo dedos de la mano derecha, cruzando el pulgar sobre el segundo dedo, y con el segundo y tercero de la mano yzquierda.

PARA SUBIR Y DESCENDER POR LA VIHUELA

Ha de comenzar con el primero y segundo dedos de la mano derecha en figueta, y con el segundo y quinto : o quarto dedos de la yzquierda ; y así podrá subir desde el uno graue, hasta el tres sobre agudo, y descender, hasta el mismo uno graue, o comenzar y acabar en la cifra que quisiere.

El quiebro es menear el dedo encima de la cuerda y traste, que quisiere tocar, o tenello quedo, y quebrar con el segundo, o tercero dedos, un traste, o dos más arriba, etc. También [fol. 8 v.] se ha de saber, que ay quatro maneras de redoblar : una con el dedo segundo de la mano derecha, que llaman redoblar de dedillo, la segunda es de figueta castellana, que es cruzando el primer dedo sobre el segundo : la tercera manera es de figueta extranjera, que es al contrario, doblando el segundo dedo sobre el primero:

la quarta, es con el segundo y tercero dedos : lo qual es bueno para llevar el canto llano con el pulgar, y discantar con los dos dedos de contado, o redoblar de dedillo sobre el canto llano : las quales dos voces, no se podrán llenar con los redobles de figueta. Y hase de notar, que para descendir y subir de redoble, no se han de tocar las cifras del quinto traste, sino sus unisonus en vazío : porque ay más facilidad en los vazíos, que en los llenos : y deue de usar más del quinto dedo que del quarto, porque va más graciosa la mano. El unisonus de la quinta en vazío, es tres graue : y el de la quarta, es seys graue, y el de la



[fol. 9]

tocar, sino es buscándole su unisonus, los quales para más claridad, se verán en la vihuela que se pondrá en la manera de sacar la cifra antigua en esta. Y antes que comence a poner la obra, tantee lo que sube, o baxa, porque ay muchas obras que no caben en la vihuela, y mire si la diminución que tiene es dificultosa de sestass, o dezenas, subientes o descendientes de corcheas, o semicorcheas, porque no las podrá tañer, aunque tenga buenas manos : porque assí como la vihuela es instrumento más perfecto que la harpa y tecla, assí es más dificultoso. Y porque es muy necessario saber porque partes va esta cifra en cada uno de los tres instrumentos, me pareció ponerlos aquí, señalando en que tecla ha de yr cada cifra, y en que cuerda en la harpa, y en que traste en la vihuela, aunque en la vihuela no estarán siempre en un lugar las cifras, sino algunas vezes más baxas, otras más altas conforme a la obra.

También me pareció poner como se tiemplan estos tres instrumentos tras la pintura.

tercera es uno agudo sostenido, y el de la segunda, es quatro agudo, y el de la prima, es siete agudo : y assí se señalarán en la vihuela, que se pondrá abaxo unos zeros, que significarán los vazíos : en el quinto traste una cuerda de otra, saluo la tercera de la quarta, que es un traste menos, la sesta de vazío, es siete regraue.

Después de entendido esto, lleue el camino que queda dicho del que comiença a tañer en tecla.

La manera que ha de tener para tañer esta cifra en la vihuela, es que tenga bien en la memoria, por donde van los siete graues y agudos, etc., y en que cuerda y trastes está cada uno dellos, especialmente el uno y cinco agudos, que son las claues de ffaut y de csolfaut, y sepa bien los unisonus en lleno, que están a seys trastes una cuerda de otra, saluo la quarta de la tercera, que es un traste menos, como en los vazíos; estos unisonus (que el mismo oydo le dirá a donde están) ha de tomar quando sube la obra mucho, para que pueda alcançar las voces, que dan en el primero y segundo y tercero trastes, con el tiple en la prima : porque de otra manera no auría mano que alcançasse de los primeros trastes a los postreros : y las cuerdas ocupadas no se podrían

fol. 9 v.]

PARA TEMPLAR LA VIHUELA

Comúnmente se suele començar de la quarta : y por ella se rigen para templar las otras cuerdas, mas a mi parecer será mejor començar de la prima, que tiene más peligro de quebrarse, y que se suba en el alto que se pudiere sustentar, y luego templar la segunda que esté quarta abaxo de la prima : y de la misma manera yrá templando por quartas en vazío, hasta la sesta : saluo de la tercera a la quarta que es tercera.

Suelen algunos maestros mostrar a templar a sus discípulos, echando una raya encima de la cejica sobre las cuerdas, después de bien templada la vihuela : y el principiante huélgase de destemplar y templar su vihuela, teniendo auiso de que no suban, ni baxen las cuerdas, más de hasta emparejar con la señal que está en la cuerda o cuerdas, que quedaron templadas en la ceja.

PARA TEMPLAR INSTRUMENTOS DE TECLA Y HARPA

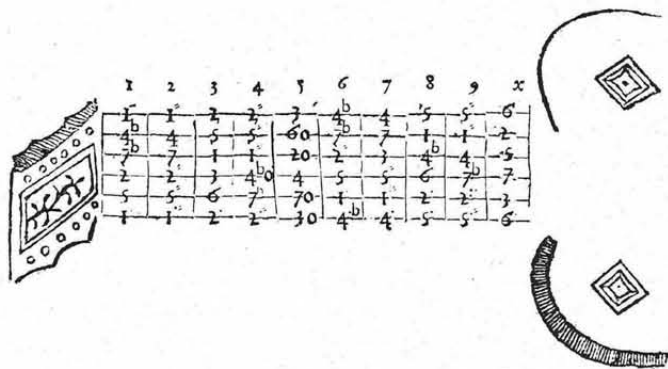
Hase de subir el uno resobreagudo en el alto que se pudiere bien sustentar sin violencia de quebrarse la cuerda, ni las dos que están encima, que son el dos y tres resobreagudos : y luego templar su octaua abaxo, que es el uno sobre agudo y luego su quinta en medio, que es el cinco sobre agudo : y desde este punto templar su octaua abaxo, que es el cinco agudo : y luego la quinta en medio, que es dos sobre-agudo : y luego octaua arriba desde este dos agudo, que será dos resobreagudo : y así una vez arriba, y otra abaxo, por sus octauas y quintas, templará todo el monacordio, porque templadas las teclas blancas, quedan templadas las negras : saluo la tercera tecla negra, y la quarta, que se templan con otras teclas negras octauo arriba, y la primera tecla negra y segunda se templan con tecla blanca octaua arriba, que son para la primera tecla negra el seys graue. Y para tener conocimiento de los herrezuelos o clauijas, se tomará este auiso de mirar al seys graue : porque en el que se quentan diez de dos en dos teclas, contando desde las postreras clauijas de arriba : de manera que el siete graue y uno agudo, serán nueve clauijas y el dos y tres agudos serán ocho, etc. Y desde el dicho seys graue para contar hazia abaxo, ha de ser de en una en una : de manera que el cinco graue sostenido, será onze, y el quatro graue doze, hasta la más baxa tecla, aunque en algunos monacordios no se tiene esta cuenta.

Y para discantar un instrumento sobre otro de los tres, vihuela, monacordio, harpa, ay muchas maneras de temples; diré una, y es que se ponga la sesta de la vihuela en vazío con la primera tecla negra del monacordio, que es el seys regraue unisonus : y si quisieren juntar la harpa, poner se ha la cuerda más baxa della unisonus con las dos dichas. Para templar la harpa se tendrá el orden dicho del monacordio.

PARA PASSAR LA CIFRA ANTIGUA DE LA VIHUELA EN ESTA

Atento a los muchos y eminentes músicos que ay de vihuela, así estranjeros, como Españoles de diferentes ayres y maneras de tañer, me pareció que sería bien abrir a los músicos de tecla y harpa la puerta de toda la música de vihuela que ay impressa de cifra en esta declaración : la qual querría que fuesse a todos tan agradable, como a mí me ha sido trabajosa; si a alguno le pareciere oscura, con la vihuela que se pone abaxo, le será clara. Pues lo primero que se ha de saber, es entender el orden de la cifra antigua, que por ser muy clara, y *porque no ay libro de cifra de vihuela de los muchos que se han impresso* que no la trate, no lo diré. Lo segundo que se ha de advertir, es que del uno al dos, se pasan dos trastes, y del dos al tres otros tantos : y así de las demás, saluo del quatro al cinco, y del siete al uno, que se passa un traste, porque son semitonos naturales : entiéndese esto quando no ay bmo1 : porque quando lo ay, el passar de un traste, será de tres a quatro, o del seys al siete. Pues entendido, que en los tonos, se han de passar dos trastes, y en los semitonos uno. Lo tercero, que sepa bien el primer traste de cada cuerda, que por el sacará los demás : claro será, que si la sexta en el primer traste es uno graue, que el dos graue será en la sexta al tercero traste, y el tres al quinto : y así podrá lleuar la sexta, y luego la quinta y quarta. Trabajando de hazer memoria, para que en viendo la cifra antigua, perciba fácilmente tal cuerda en tal traste : es tal cifra de esta nueva, como la quarta en el tercero traste, es uno agudo, la segunda en el primer traste, es cinco agudo, etc. También por el primer traste se sacará fácilmente los vazíos de cada cuerda, porque están medio punto, o un semitono abaxo; desta manera que el vazío de la sexta es siete regraue, que está un semitono abaxo del uno graue, el vazío de la quinta, es tres graue, que

está medio punto abaxo del quatro graue con bmo, y assí sacará los otros por el dicho primer traste. También se ponen estos vazíos al quinto traste una cuerda de otra, que son unisonus : saluo la quarta de la tercera, que es un traste menos, como se verá en la vihuela que se pinta abaxo, que el vazío de la quinta es tres graue, y el de la quarta, es seys graue, y el de la tercera es uno agudo sustentado, que está en la quarta en el quarto traste y el vazío de la segunda, tiene su unisonus con el quatro agudo, y el de la primera con el siete agudo : figúranse estos vazíos en esta manera .o. Demás desto se ha de notar que las más vezes yrá por la prima y segunda el tiple, y por la sesta y quinta el contrabaxo : y por la tercera el contraalto, y por la quarta el tenor, aunque en esto no puede auer regla cierta : por lo qual se ha de trabajar de ordenar las voces como no den saltos desatinados, sino que vayan las cifras de tal manera encadenadas, que se pueda cantar cada voz, y sacar en canto de órgano. Y si algunos compasses vinieren sin cifra, ponerse ha esta señal .p. para que aguarde, y para conocer si es pausa o figura aquello que passa en blanco de cada voz, terná atención de mirar si aquella cifra que començó juntamente con los compasses en blanco no da falsas, porque entonces entenderá que aquellas son figuras de breue o longo, y no pausas : y quando la dicha cifra o cifras dieren en falsas con las otras, ponerse han pausas, y no saquen cada voz, hasta el cabo, sino cada compás junto de todas quatro voces. Y sino viniere bien alguna obra por esta vihuela, a causa de tener muchos sostenidos, o bmoles, o porque le faltan a la tecla estos semitonos, como en las teclas negras más baxas, podráse entonces fingir otra vihuela más alta, o más baxa, que entendida bien ésta, fácilmente se ymaginará otra.



[fol. 10 v.]

de alto abaxo, tomando esta vihuela, o otra más alta, o baxa delante, podrá sacar la obra que quisiere repartiendo cada compás de la cifra antigua, en el compás desta, mirando que voz entra tras qual, para ponella en su propia regla, trabajando que vaya cada voz, como se pueda cantar sin dificultad.

PARA CONOCER UNA OBRA DE CANTO DE ÓRGANO DE QUE TONO SEA, Y PARA COMPOSER EL CANTO LIANO

Es de notar, que en cada uno de los tonos se han de considerar cinco accidentes, que son principio, discurso, cláusulas, frequentación, final, y algunos añaden entonación. Pues tratando de cada uno de estos accidentes en particular, dezimos que principio, es qualquiera de los lugares constituydos a cada tono donde puede començar, para lo qual es de notar que el primero tono puede començar en cfaut, que es cinco graue: y en dsolre seys graue, y en elami siete graue, y en ffaut uno agudo, y en alamire tres agudo, y en gsolreut que es dos agudo : a causa que es uno de los principios del octauo tono. El segundo tono puede començar en gmaut que es dos graue, y en are tres graue, y en cfaut cinco graue, y en dsolre seys graue, y en elami siete graue, y en alamire tres agudo y no en bmi que es quatro graue, por ser extremo del diatesaron del quarto tono; también podrá començar en ffaut uno agudo, aunque pocas vezes, y no en gsolreut, que es dos agudo. El tercero tono puede començar en elami, y en ffaut; pocas vezes en gsolreut, en alamire y alguna vez en bfabmi, y en csolfaut. El quarto tono puede començar en cfaut, en dsolre, en elami, en ffaut, en gsolreut, en alamire. El quinto tono puede començar en ffaut, y en gsolreut, y muchas vezes en alamire en bfabmi; alguna vez en csolfaut, y en ffaut agudo alguna vez. El sexto puede començar en cfaut, en dsolre, en elami, en ffaut, en alamire. El séptimo tono puede començar en gsolreut, en alamire, en bfabmi, en csolfaut, en dlasolre. El octauo puede començar en cfaut, en dsolre, en ffaut, en gsolreut, en alamire, y no en elami, ni en bfabmi.

DEL DISCURSO

El discurso de cada tono, que es hasta donde se puede estender en todo su proceso, assí subiendo desde su final arriba como baxando, son ocho puntos, contando desde su final, que es un diapasón, el qual se compone de dos species, de diapente y diatesaron, y si el tono es maestro forma de su final arriba su diapente : y sobre este diapente su diatesaron : y si el tono es discípulo, forma desde su final arriba su diapente, y abaxo del su diatesaron. Y es de notar que a cada uno de los ocho tonos se les da una voz, o punto de licencia, demás de su diapasón; los maestros traen esta licencia abaxo de su diapasón, y los discípulos arriba, saluo el quinto tono, que se le ha de dar dos puntos de licencia, o ninguno, porque no dé quintas menores de elami, a bfabmi, su [fol. 6 = 11] biendo gradatin; la causa es porque la quinta se determina de dsolre, y no de elami.

DE LA CLÁUSULA

La cláusula es donde en la letra del canto, la oración es perfecta. La cláusula comúnmente es de tres puntos; señálase desta manera : que en medio de un unisonus aya un punto discrepante, abaxo, o arriba. Y es de notar, que tenemos tres maneras de cláusulas, una ygual. La segunda es subiendo tercera, y la tercera baxando lo mesmo : las quales dichas tres cláusulas han de ser de tres puntos. Es de notar que cada tono puede clausular en los extremos de su diapente, y diatesaron (de los quales es compuesto) y en los lugares donde hayan mediación sus psalmos, y en todo lugar donde fenecen los seculorum.

DE LA FREQUENTACIÓN

La frequentación es aquella en la qual ha de llegar más vezes el canto a señalarse, que en otro algún lugar, assí clausulando muchas vezes en el tal lugar, como acudiendo allí con diuersos passos. Para lo qual es de notar que todo tono maestro ha de hazer su frequentación por diapente, donde su señal arriba (esto es) que ha que dar muchas vezes en lo alto, mas que en lo baxo del diapente; y si el tono es discípulo, hará su frequentación por diatesaron desde su final arriba, dando muchas vezes en lo alto por diuersos passos, y no clausulando frecuentemente en el tal lugar, a causa que el tal diatesaron no es de su composición, pero en lo baxo de su composición, podrá muchas vezes clausular. Y es de considerar, que agora sean los tonos maestros, o discípulos perfectos o no, siempre la frequentación dellos ha de ser la sobredicha : y si en esto huuiere falta, antes la aurá en los extremos baxos, que en los altos. Es de notar que lo que guarda una voz sola en canto llano en estos accidentes, esso mismo ha de guardar el tiple y tenor en canto de órgano, o lo menos la una dellas, para conocerse un tono, aunque esté puntado por lugares accidentales. Demás desto se note, que el primer tono o composición frequenta *re, la*, y la segunda *re, sol*, y la tercera *mi, fa*, en sexta, y no en segunda; la quarta *mi, la*, la quinta *ut, sol*, más vezes que su diapente natural *fa, fa*; la sexta composición *fa, fa* en quarta, o *fa, la* en tercera, la séptima *ut, sol*, la octaua *ut, fa*.

DEL FINAL

F[ina]l es qualquiera de los lugares constituydos para el fenecimiento de los ocho tonos, para lo qual es de notar, que los dichos tonos fenecen de dos en dos (esto es), el maestro con su discípulo, en el postrer punto inferior de su diapente, y si en canto de órgano, no guardare el tiple y el tenor el dicho accidente de su fenecimiento, por causa de fenecer en mejor consonancia que la de su final, guardarán el dicho fenecimiento las otras voces, o alguna dellas de necesidad : en el canto llano fenecen primero y segundo en el seys graue; tercero y quarto, en el siete graue; quinto y sexto, en el uno agudo; séptimo y octauo, en el dos agudo.

Pues el que quisiere componer canto llano, sepa los accidentes arriba dichos, procurando ymitar la cantoría Toledana, y sepa los intervalos de tono y semitono y géneros cromático y diatónico, para usar dellos a sus tiempos, pues tomada la letra que quiere componer, vea si requiere, que la cantoría della vaya triste, o alegre (en qualquiera tono que sea) o si requiere subir por manera de exclamación, o baxar por medio lamen-

table, por manera que la letra siempre quede en su perfecto sentido y vigor, pues para ella se hizo el canto. f. 11 v.] Destos accidentes se podrá aprouechar el tañedor, para seguir un tono perfectamente.

También será buen auiso hazer un quaderno de las obras glosadas que ay en este libro, y las que más se pudieren auer, cifrando el testo en una regla, y la voz que estuuiere glossada debaxo en otra, mirando la glossa que fecha sobre cada passo, para ymitarla, y tomar motiuo para echar otras glossas, etc., hasta poner debaxo de cada compás del testo de cada voz tres o quatro diferencias de glossas, o las que pudiere.

MAYOR COMPENDIO PARA EL CANTO LLANO

Desseando dar orden, como se supiesse cantar sin maestro, se me offreció esta manera : que se auentura poco en proualla. Sepa lo primero por donde va esta cifra en el canto llano, trasladando la del monacordio pintado en otro : y mirando que la claua de ffaut, es uno agudo, y que un punto abaxo, es siete graue, y luego seys, cinco, etc. Y subiendo tras el uno agudo, viene dos, tres, etc., y tenga bien en la memoria, que los unos y los cinco son faes, y mire en que tecla está; porque por ellos ha de sacar los otros puntos (como diximos en el arte de canto llano) y luego entónese con el monacordio en ut, re, mi, fa, sol, la y en las mutanças, rigiéndose por las cifras que van debaxo de los puntos del arte de canto llano, para por ella sacar lo demás, y luego por un libro de canto llano podrá solfear, que el mismo monacordio le entonará, y mostrará como ha de hazer en cada punto; después desto (y creo que será mejor antes) podrá cifrar el canto llano comenzando por un prefacio o *pater noster* o *ite missa est*, o otro canto que aya oydo muchas vezes en la manera de los exemplos que se siguen, y nótese para meter la letra, que las cifras que no tuuieren syllabas debaxo de sí, son como puntos ligados que no se ha de dezir letra en ellos.

Será bien que el principiante antes que comience prueue a entonarse con el monacordio en ut, re, mi, fa, sol, la, y quartas y quintas, etc., para ver si de su voz unisonus con el punto que tocare; porque si se entona, podrá tener confiança, que saldrá con el canto llano, y si fuere muy desentonado, no pierda el tiempo, ni se canse, aunque con el instrumento vi uno muy desentonado venir a entonarse, y aduiértase que a los principios, conuiene que esté alguno que lo entienda delante; porque si toma mala costumbre de no llegar al punto, será muy mala de quitar después.

Exemplo: $\overline{11236} \overline{22171217656} \overline{671231761}$
Sal ne re gi na mater mi se ri cor di a

En la fiesta de los ángeles: $\overline{1123565567176651}$
Glo ri a in ex cel si De o

PARA EL CANTO DE ÓRGANO

Sepa lo primero cifrar el canto de órgano, y ponella en la tecla (como queda dicho), de lo qual tengo experiencia, que puede uno hazerlo sin saber cantar punto de canto de órgano, ni del llano, para lo qual deue entender primero el valor de las figuras y de sus aguardas, y de las figuras ligadas, etc., y sepa luego por donde va esta cifra en el instrumento, trasladándola en él; y luego cifra la voz que quisiere de un villancico, o fauordón, y poco a poco trabaje de tañerla, y cantar la solfa, muy a compás, rigiéndose por los unos y los cinco, que son faes (como queda dicho) que el mismo monacordio bien templado, la entonará y mostrará como ha de hazer en cada punto; y después que tenga bien de coro esta voz, sáquela en canto de órgano, por la manera que se pone abaxo, y cántela mirando como se detiene, y corre cada punto y note a donde da y se leuanta el compás, que es en el primero, y tercero lugar, para hazerlo assí en otras obras : y después podrá poner todas las voces juntas acostumbándose a cantar siempre una voz en todo lo que pusiere [fol. 12], porque demás de que es muy prouechoso, es apazible cantar la letra. Será más fácil esto para el que supiere tañer algo, como ay muchos que tañen sin saber cantar, que el que es nuevo en todo con poca ayuda de maestro, aprouechará con este auiso. Podríase atajar camino, comenzando del canto de órgano para el canto llano.

PARA SACAR ESTA CIFRA EN CANTO DE ÓRGANO

Sepa que el uno agudo es la claua de ffaut y el cinco agudo, es la de gsolreut, y luego por el repartimiento de los compasses, y por el mouimiento se verá lo que cada cifra es; aduertiendo, que como cada una de las voces baxa o sube, assí ha de sentar las claues baxas o altas, y si començare la obra en bmol póngalo en principio de cada voz, y quando viniere .p, ponga las pausas que huuiere.

Plega a la diuina magestad, que si en esto me engaño, que a lo menos sea motivo como se haga algún arte, para que las raras y pocas liciones valgan por muchas, porque de la frecuente conuersación que dellas procede, entre maestros y discípulos, no nazca algún atreuimiento o desuerguença, con que Dios se offenda.

Laus Deo et Matri ejus

Después de la música, fol. 74 v. - 75 v., sigue:

Tabla de lo que se contiene en este primer libro

Un arte de canto llano	fo. i.	Este tercero tiento, y los quatro que se	
Otra para el canto de órgano	fo. ii.	figuen están después de los favordones	
Otra para el contrapunto	fo. iii.	glofados.....	fo. xvii.
Otra arte para el contrapunto concertado.....	fo. iii.	Quarto tiento.....	fo. xvii.
		Quinto tiento	fo. xviii.
		Sefto tiento.....	fo. xix.
		Séptimo tiento.....	fo. xx.
<i>La declaración de la cifra</i>	fo. iiiii.		
		<i>Favordones glofados</i>	
Para facar el canto de órgano en esta cifra.....	fo. iiiii.	Primer tono.....	fo. xiiii.
Para cantar esta cifra.....	fo. v.	Segundo tono.....	fo. xiiii.
Para fubir y descendir por la tecla ...	fo. v.	Tercero tono.....	fo. xiiii.
Para fubir y descendir por la vihuela.	fo. vi.	Quarto tono	fo. xv.
Exemplo de los tres instrumentos.....	fo. vii.	Quinto tono.....	fo. xv.
Para templar la vihuela, harpa y tecla. .	fo. vii.	Sefto tono.....	fo. xv.
Para paffar la cifra antigua de la vihuela en esta.....	fo. vii.	Séptimo tono	fo. xv.
Para conocer una obra de que tono fea .	fo. viii.	Octavo tono	fo. xv.
Mayor compendio para el canto llano y canto de órgano.....	fo. ix.	Otro octavo tono.....	fo. xv.
Para facar esta cifra en canto de órgano.	fo. x.	Un tiento de vihuela	fo. xvi.
		Dic nobis Maria.....	fo. xvii.
		<i>Tientos de los ocho tonos</i>	
<i>Comiençan las obras</i>		Primer tiento del primer tono, Antonio.	fo. xx.
Primer duo de Pangelingua, Antonio..	fo. xi.	Otro primero, Antonio.....	fo. xxi.
Otro duo Sacris folemnis	fo. xi.	Otro primero tono, Antonio.....	fo. xxii.
		Otro primero tono, Antonio.....	fo. xxii.
<i>Trefes</i>		Otro tiento, Vila.....	fo. xxiii.
Primer tres.....	fo. xi.	Sefto tiento del primer tono, Vila....	fo. xxiii.
Segundo tres.....	fo. xi.	Séptimo tiento del primer tono.....	fo. xxiii.
Tercero tres. Antonio.....	fo. xii.	Segundo tono.....	fo. xxv.
		Tercero tono.....	fo. xxv.
<i>Favordones</i>		Defte fegundo y tercero tono se podrá facar algún provecho, aun que falieron errados.	
Diez favordones llanos.....	fo. xiiii.	Quarto tono fobre malheur me bat, Antonio.....	fo. xxvi.
		Otro quarto tono, Antonio.....	fo. xxvi.
<i>Siete tientos de Antonio</i>		Otro quarto tono, Iulius de modena...	fo. xxvii.
Primer tiento del primer tono.....	fo. xiiii.	Otro quarto tono, Iulius de modena...	fo. xxviii.
Segundo tiento.....	fo. xv.	Un tiento del quinto tono.....	fo. xxviii.

Un verso de Morales, del quinto tono- glofado de Palero.....	fo. xxix.
Un tiento del festo tono. Soto.....	fo. xxix.
Otro festo tono, Soto.....	fo. xxx.
Otro festo. Antonio.....	fo. xxxi.
Otro tiento del festo tono. Antonio.....	fo. xxxi.
Séptimo tono, Francisco Fernández Pa- lero.....	fo. xxxii.
Otro séptimo tono, Palero.....	fo. xxxii.
Octavo tono de Palero.....	fo. xxxiii.

Tientos de los ocho tonos de vihuela

Una fantesía del primer tono.....	fo. xxxiii.
Primera fantesía del segundo tono....	fo. xxxiii.
Otra fantesía del segundo tono.....	fo. xxxv.
Primera fantesía del tercero tono.....	fo. xxxv.
Segunda del tercero tono.....	fo. xxxvi.
Primera fantesía del cuarto tono.....	fo. xxxvi.
Segunda del cuarto tono.....	fo. xxxvii.
Tercera del cuarto tono.....	fo. xxxvii.
Primera fantesía del quinto tono.....	fo. xxxvii.
Segunda del quinto tono.....	fo. xxxviii.
Tercera fantesía de consonancia del quin- to tono.....	fo. xxxix.
Primera fantesía del festo tono.....	fo. xxxix.
Segunda fantesía del festo tono.....	fo. xl.
Primera del séptimo tono.....	fo. xl.
Segunda del séptimo tono.....	fo. xli.
Primera fantesía del octavo tono.....	fo. xlii.
Segunda del octavo tono.....	fo. xliii.
Tercera fantesía del octavo tono.....	fo. xliii.
Favordones de vihuela.....	fo. xliii.

Pangelinguas

Primera Pangelingua, Antonio.....	fo. xliii.
Segunda Pangelingua, Antonio.....	fo. xliiii.
Tercera Pangelingua, Antonio.....	fo. xlv.
Quarta de Vreda glofada de Antonio..	fo. xlv.

Ave marifcellas

Tres diferencias de ave marifcella en duo, Antonio.....	fo. xlv.
Otra ave marifcella a tres, Antonio...	fo. xlv.
Otra a tres, Antonio.....	fo. xlvii.
Otra ave marifcella a quatro, Antonio...	fo. xlvii.
Otra a quatro, Antonio.....	fo. xlviii.
Otra ave marifcella a quatro. Antonio, que lleva el canto llano contrabajo...	fo. xlix.
Otra ave marifcella, Palero.....	fo. xlix.
O gloriosa.....	fo. xlix.

O lux beata Trinitas, Antonio.....	fo. l.
Veni redemptor quæsumus. Palero....	fo. l.
Conditor alme de Gracia Baptista monja.	fo. lvi.
Sacris folemnis. Morales.....	fo. l.
Sacris folemnis. Antonio.....	fo. lvi.
Quem terra pontus : Antonio.....	fo. lv.
Comiençan las completas de qua- refma.	
Cum invocarem.....	fo. li.
Non accedet ad te malum. Luys Alberto.	fo. li.
In pace in idipsum. Alberto.....	fo. li.
Te lucis ante terminum. Antonio.....	fo. lii.
Nunc dimitis fervum tuum.....	fo. lii.
Salve. Antonio.....	fo. liii.
O gloriosa domina.....	fo. liii.

Kyries

Primer Kyrie de Iusquin, glofado de Pa- lero.....	fo. liiii.
Kyrie tercero.....	fo. liiii.

Romances

Mira Nero de Tarpeya. Palero.....	fo. lv.
Passeavase el rey moro. Palero.....	fo. lvi.
Un tres glofado. Luys Alberto.....	fo. lvi.
Una canción a doze para dos instrumen- tos. Crequillon.....	fo. lvii.
Una fuga a quarenta, que se puede tañer con diez instrumentos, cada uno a quatro voces : esta reduzida a catorze voces en el quinto libro, quitados los unifonus para tres instrumentos....	fo. lix.
Una chançoneta, miralo como llora....	fo. lx.

Motetes

Afpice a cinco de Iaquet, glofado de Pa- lero.....	fo. lx.
Si bona fufcepimus, a cinco. Verdelot: glofado de Palero.....	fo. lxii.
Quaeramus a quatro de Mouton, glofado de Palero con segunda parte.....	fo. lxiii.

Diferencias

Cinco diferencias del conde Claros....	fo. lxxv.
Otras tantas sobre las vacas.....	fo. lxxv.
Pues no me quereys hablar a duo....	fo. lv.
Para quien crie yo cabellos.....	fo. lxxvi.
Rugier, glofado de Antonio.....	fo. lxxvii.
Pavana con su glofa. Antonio.....	fo. lxxvii.

Canciones

De la virgen que parió	fo. lxvii.
Primera parte de la canción de los pajari- ritos.....	fo. lxviii.
Otra canción llamada Alix	fo. lxviii.
Je preis en grei.	fo. lxviii.
Vn gay bergier.....	fo. lxix.
Ademi mort.....	fo. lxix.
Demandes vous	fo. lxx.
Io uous.....	fo. lxx.
Iamais. Crequillon.....	fo. lxxi.
Frasqui gallard.....	fo. lxxi.
Mors ma prive. Palero.....	fo. lxxii.
Mundo que me puedes dar, a cinco, va octava abaxo del tiple, en fuga la voz por donde se ha de dezir la letra	fo. lxxii

Villancicos

Al rebuelo de una garça.....	fo. lxxiii.
Iesu Christo hombre y Dios.....	fo. l.
Será muy provechoso tener muchas en- tradadas de coro de muy buenos auto-	

res, y finales para que no parezca tan mal la no buena fanteffa : en medio es buen avifo no tañer fanteffa hasta faber muchas obras de coro, de adonde fale la buena fanteffa están eftas tres entradas..... fo. lxxiii.

Dos finales. Antonio..... fo. lvi.

Te matrem dei laudamus fin reglas, para muestra que se puede poner esta cifra fin reglas : aun que como agora se usan las pautas, que son de oja de lata, o de la que hazen los cabos de agujetas, a la manera del papel plegado para mofcador, es muy fácil y sin pesadumbre el pautar : porque de una vez que se moja se pauta un pliego de papel.

Esta te matrem Dei, y unas coplas ... fo. lxxiii.

Parece bien dezir villancicos y coplas en órgano : puesta una peñilla en el cinco regrave, discantando fobre este punto con buena voz a manera de atambor.

Fin de la tabla deste presente libro

Fol. 76 sigue:

Los errores que ay en este libro

Adviértete que quando entre las cifras graves viniere cifra fobre aguda, o aguda, de manera que la nota dé falto defatinado, o al contrario quando entre fobre agudas, o agudas vinieren graves, o re-graves de manera que dé gran falto, que aquello es falta de impreñión; mírefe como la voz vaya más concertada.

Folio .2. plana 1. coluna I. verso .7. dize de uno a otro, a de dezir de un fa a otro.

Folio .11. plana 1. pauta 14. compás 8. en el contrabajo están dos dofes agudos, el postrero ha de fer uno agudo.

Fo. 12. pla. 2. pau. 2. com. 3. en el contrabajo está 2 por 3.

Fo. 16. pla. 1. pau. 4. com. 8. en el tenor ay dos unos, el pri. ha de fer agudo y el otro a de fer fierte grave.

Fo. 16. pla. 1. pau. 8. com. 5. en el contrabajo ay tres grave por dos grave.

Fo. 19. pla. 1. pau. 7. com. 5. en el contrabajo ay 3 por 2.

Fo. 20. pla. 1. pau. 1. com. 5. en el tiple ay 2' por 3'.

Fo. 20. pla. 1. pau. 1. com. 8. en el tenor ay 2 por 3.

Fo. 20. pla. 2. pau. 2. com. 1. en el tenor ay 1 por 2.

Fo. 21. pla. 1. pau. 9. com. 7. en el tenor ay 3 por 4.

Fo. 23. pla. 1. pau. 4. com. 4. en el tiple ay 2' por 3'.

Fo. 23. pla. 2. pau. 7. com. 8. en el contraalto ay 2 por 3.

Fo. 27. pla. 2. pau. 1. com. 5. en el contraalto ay 1 por 4.

Fo. 28. pla. 1. pau. 8. com. 7. en el contralto ay 3' por 2'.

Fo. 29. pla. 1. pau. 4. com. 7. en el contraalto ay 3 por 2.

Fo. 29. pla. 2. pau. 1. com. 5. en el tiple ay 2' por 3'.

Fo. 29. pla. 2. pau. 2. com. 5. en el tiple ay 2' por 3'.

Fo. 30. pla. 1. pau. 8. com. 6. en el contralto ay 1 por 7.

Fo. 31. pla. 2. pau. 2. com. 2. en el tenor ay 2 por 1.

Fo. 32. pla. 1. pau. 10. com. 7. en el tiple ay 7 por 4'.

Fo. 34. pla. 2. pau. 9. com. 2. en el tenor está 5 por 3.

Fo. 35. pla. 2. pau. 10. com. 8. en el contralto ay 1 por 2.

Fo. 37. pla. 1. pau. 2. com. 6. en el contralto ay 2 por 3.

Fo. 37. pla. 2. pau. 9. com. 3. en el contrabajo ay 3 por 2.

Fo. 39. pla. 2. pau. 6. com. 4. en el contrabajo ay dos grave por uno grave.

Fo. 40. pla. 1. pau. 4. com. 6. en el contrabajo ay tres grave por dos grave.

Fo. 40. pla. 1. pau. 4. com. 9. en el tiple ay 2' por 3'.

Fo. 40. pla. 1. pau. 10. com. 5. en el tiple ay 2' por 1'.

Fo. 40. pla. 2. pau. 7. com. 7. en el contrabajo ay dos grave por tres grave.

Fo. 43. pla. 2. pau. 6. com. 7. en el tiple ay 2' por 3'.

Fo. 45. pla. 2. pau. 7. com. 9. en el tiple ay 6 por 5.

Fo. 46. pla. 2. pau. 1. com. 2. en el tiple ay 2 por 1'.

Fo. 47. pla. 1. pau. 1. com. 8. en el tiple ay 3' por 4'.

Fo. 47. pla. 1. pau. 4. com. 1. en el tenor ay 3 por 2.

Fo. 47. pla. 2. pau. 9. com. 5. en el contrabajo ay cinco grave por dos grave.

Fo. 49. pla. 1. pau. 1. com. 5. en el contralto ay 3 por 2.

Fo. 51. pla. 2. pau. 5. com. 7. en el tiple ay 4' por 5'.

Fo. 51. pla. 2. pau. 6. com. 1. en el tiple ay 3' por 4'.

Fo. 54. pla. 2. pau. 1. com. 6. en el contrabajo ay tres grave por dos grave.

Fo. 55. pla. 1. pau. 9. com. 5. en el tiple ay 2' por 3'.

Fo. 56. pla. 2. pau. 4. com. 5. en el tiple ay 1 por 7.

Fo. 56. pla. 2. la pauta sexta a deftar después de la féptima y la la (sic) féptima primero que la fefta.

Fo. 66. pla. 1. pau. 10. com. 3. el primer dos del tiple a de fer uno fobre agudo, y el segundo tres agudo y el pofttrer feys ha de fer uno fobre agudo, y las tres cifras de las otras voces an de dar con el pofttrer tres del tiple.

Fo. 67. pla. 1. pau. 4. com. 3. el uno del contrabajo ha de fer tres grave.

Fo. 67. pla. 1. pau. 9. com. 3. el dos del contrabajo ha de fer tres grave.

Fo. 68. pla. 1. pau. 2. com. 8. el cinco del tiple ha de fer dos fobre agudo.

Fo. 68. pla. 1. pau. 8. com. 2. el dos del contralto ha de fer uno fobreagudo.

Fue impreffo el prefente libro de ci | fra nueva, en la muy noble y florentífsima villa de Alcala de | Henares, en cafa de Ioan de Brocar, que fancta | gloria aya. Año mil y quinientos y | cinquenta y fiete.

Capítulo VI

NOTAS BIO-BIOGRÁFICAS

SOBRE LOS AUTORES Y OBRAS CONTENIDAS EN EL LIBRO DE VENEGAS

1. ANTONIO. *Pange lingua* 1.

Los organistas españoles del siglo XVI tomaron como *cantus firmus* del *Pange lingua* la melodía española tradicional. Esta melodía se encuentra en los rituales coetáneos; mientras algunos libros litúrgicos españoles la presentan en notación cuadrada, otros, en cambio, la editan en notación proporcional. Hasta ahora nada sabemos con exactitud sobre el origen de esta tonada; los manuscritos hispánicos más antiguos conocidos no se remontan más allá del siglo XV. Véase Dom Gregorio M. SUÑOL, *Revista Montserratina*, III (1909), págs. 212 ss.

El libro *Obras de Música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, editadas por su hijo Hernando (Madrid, 1578), contiene también obras para tecla a dos voces «para principiantes», las cuales recuerdan estas composiciones a dos de Venegas.

La mayor parte de obras que aparecen en el libro de Venegas atribuidas a un autor determinado, son del compositor español «Antonio», hallándose en tal caso cuarenta y una entre las ciento treinta y ocho. Pedrell identificó en 1898 a este autor con el mismo Antonio de Cabezón. En la Comunicación que presentamos al Congreso de Musicología de Leipzig en 1925, sobre la *Orgelmusik der Schola Hispanica vom XV. bis XVII. Jahrhundert* (véase *Bericht* del mencionado Congreso, páginas 227 ss., y especialmente la *Peter Wagner-Festschrift*, págs. 11 ss.), expresamos nuestras dudas sobre la pretendida identidad entre ambos compositores. Después de haber examinado atentamente el estilo de las obras de Antonio y de haberlas cotejado con las de Cabezón, rectificamos nuestro pensamiento.

Si el estilo de las obras no suministrara un criterio intrínseco fehaciente para afirmarlo, sucede, además, que el libro de Venegas contiene un *Pange lingua* de Cabezón, figurando como anónimo (véase n.º 78), y que el *Ave, maris stella* del n.º 85 que Venegas lo da como de Antonio, se presenta como de Cabezón en la edición de Madrid de 1578, si bien aquí con versión muy retocada.

Para aclarar tal punto, conviene tener en cuenta, asimismo, los datos sobre Antonio de Cabezón que hemos apuntado en los capítulos II, III y IV. Los documentos de la cancillería real española conservados en Simancas citan frecuentemente a Antonio de Cabezón, organista de la emperatriz Doña Isabel desde el año 1526. Al morir ésta en 1539, Carlos V reorganizó la corte de España y establece que el príncipe Don Felipe tenga una capilla musical y que haya otra en la casa de las infantas Doña María y Doña Juana. Los músicos adscritos a ambas capillas procedían de la capilla de la difunta emperatriz. Cabezón, desde junio del mencionado año, debía alternar sirviendo medio año al príncipe Don Felipe y otro medio en casa de las infantas. En esta ocasión, el mismo emperador le aumentó el sueldo en treinta mil maravedís, por su asiento en la plantilla de sus ministros. Los mencionados documentos, al hablar de Cabezón, dan generalmente el nombre completo «Antonio de Cabezón»; otros, en cambio, escriben sólo «Antonio», para significar lo familiar que era su nombre entre los servidores de palacio. Bueno es también, por ejemplo, recordar el caso de Enríquez de Valderrábano, quien, en su obra *Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547), se cita a sí mismo como autor de alguna de las composiciones allí editadas con el simple nombre de «Anriquez».

Para demostrar con otras pruebas fehacientes que el compositor «Antonio» debe identificarse con el mismo Antonio de Cabezón, basta recordar alguna de las cláusulas del contrato celebrado el 29 de mayo de 1576 entre el impresor de Madrid, Francisco Sánchez, y Hernando de Cabezón, para imprimir las obras de su padre. La 10.^a, por ejemplo, dice: «Que los números y letra de los dichos libros han de ser del tamaño, corte y forma de la en que está impreso un libro de Henestrosa, de tecla y vihuela, impreso en Alcalá, que quedó en poder del dicho Hernando de Cabezón, firmado de Francisco Sánchez.» La 11.^a, «Que para la impresión del dicho libro, el dicho Francisco Sánchez ha de hacer de nuevo los punzones de los números, reglas, espacios, puntos y compases de la música, y fundir por ello las matrices y letras sin ocupar en la dicha impresión las con que se imprimió el dicho libro de Henestrosa, ni otra alguna aunque sea buena.» La 13.^a, «Que los números que ha de llevar la dicha impresión en las reglas los ha de hacer fundir más corpulentos que los que están en el dicho libro de Henestrosa». (Véase PÉREZ PASTOR, *Escrituras para imprimir libros*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1897, y F. PEDRELL, *Hispaniae Schola Musica Sacra*, VIII, pág. XVI ss.).

Todo ello indica que Hernando de Cabezón conocía el libro de Venegas, y precisamente guardábale veneración, por el hecho de contener obras de su padre. Sobre esta cuestión, véase, además, S. KASTNER, *Contribución ...*, ya mencionada, págs. 227 ss. Por hoy no sabemos explicarnos por qué Hernando de Cabezón no dice una palabra sobre las composiciones de Antonio editadas primeramente por Venegas, al publicar «las migajas que se habían caído de la mesa de su padre».

F. Pedrell publicó las obras originales de Cabezón, contenidas en su libro, en *Hispaniae Schola*, vols. III, IV, VII y VIII, prescindiendo de las composiciones de otros autores glosadas por Cabezón. Sobre la vida del «ciego organista», además de Pedrell, l. c., III y VIII, véase la documentación de Simancas que ofrecemos en los capítulos II, III y IV de la presente obra.

2. ANÓNIMO. *Sacris solemniis I*.

Esta melodía del *Sacris solemniis* tampoco se encuentra en la edición vaticana del *Graduale* del 1908. Como en el caso anterior, se trata de una tonada hispánica que se conservó en los libros litúrgicos impresos en los siglos XV-XVI, y que todavía hoy viene usándose tradicionalmente en algunas parroquias rurales. Es el mismo *cantus firmus* practicado por Morales en el himno dedicado a San José que veremos en el n.º 92. La versión de Venegas pasa por alto la nota inicial *fa*, tan característica de esta melodía; sin que sepamos si esto se debe a una errata de imprenta que hubiera olvidado el primer compás de la pieza, o si respondió al propósito del editor del siglo XVI. Aunque la obra se presenta como de autor anónimo, tal vez podría ser de Antonio, como las dos siguientes.

3-4. ANÓNIMO. *Tres I y II*.

Según queda indicado, el estilo de estas dos composiciones a tres voces recuerda el del mencionado Antonio.

5. ANTONIO. *Tres III. Sobre el Canto llano de la Alta*.

Como indica el enunciado de esta pieza a tres voces, el correspondiente *cantus firmus* es una melodía gregoriana sin que hayamos podido identificarla. Tampoco podemos aclarar qué significación tiene aquí la expresión «canto llano de la Alta». Aunque está en ritmo binario, acaso podría ser una reminiscencia de la «alta danza» en compás ternario, tan practicada en las fiestas cortesanas durante los siglos XV-XVI. El *Libro del Delphin de la música*, de LUY DE NARVÁEZ (Valladolid, 1538), fol. LXXXVI, contiene «Una baxa de contrapunto». ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO, *Silva de Sirenas* (1547), ofrece una «Fantasía sobre la entrada de una baxa». Es sabido que a la «baxa dança» seguía siempre la «alta dança».

6-14. ANÓNIMO. *Fabordones llanos.*

Venegas ofrece una colección de fabordones *llanos* y una serie de fabordones *glosados* en los ocho tonos del canto llano. El fabordón — tomado este vocablo en el sentido de salmo cantado en polifonía igual para todos sus versículos y construída con las dos cadencias obligadas de «mediante» y «final» — se practicó mucho en España, por lo que nuestros polifonistas y organistas nos han dejado colecciones muy ricas y muy características de tales fabordones, si bien estas obras suyas han perdido ya el tipismo del fabordón medieval, de origen inglés, con las series de terceras y sextas paralelas. Comparando la colección de fabordones orgánicos conservados, se ve que nuestros compositores no tenían siempre una idea fija de los modos gregorianos. Fray Tomás de Santa María nos informa que a mediados del siglo XVI en España, nuestros compositores consideraban sinónimas las palabras «tono» y «modo». El segundo modo del fabordón n.º 7 está en *la* menor; en cambio, el del n.º 18 está en *fa* mayor, finalizando en *re* menor. Cabezón (Cf. PEDRELL, *Hispaniae Schola...*, III, pág. 34) escribe el segundo tono como este número 18 del libro de Venegas. Asimismo, Venegas presenta el tercero tono de fabordón en *la* menor en los n.ºs 8 y 19; Cabezón, en cambio (Cf. PEDRELL, l. c., III, pág. 36), en *fa* mayor, finalizando en *re* menor. El quinto tono del n.º 10, Venegas lo presenta en *la* menor; Cabezón (Cf. PEDRELL, l. c., III, pág. 40), en *fa* mayor, finalizando en *re* menor.

Es necesario advertir otro detalle, a saber : los fabordones de Cabezón y de otros compositores españoles empiezan siempre con el acorde completo de las cuatro voces; Venegas principia los n.ºs 6-11 y 13 sin la 3.ª y el n.º 25 sin la fundamental. Dejamos sin corregir la versión de Venegas, puesto que, según parece, se trata de un procedimiento sistemático y no de un error de imprenta. En el n.º 18 hemos corregido el original por considerar una falta tipográfica el hecho que el tenor cante al unísono del bajo durante cuatro compases seguidos.

15. NICOLÁS GOMBERT. *Fabordón llano.*

Se trata del célebre maestro de la capilla flamenca de Carlos V, del cual hemos hablado ya en los capítulos I y II.

16. ANTONIO. *Tiento I.*

Fué editado por PEDRELL, *Hispaniae Schola*, vol. VIII, pág. 32, como obra de Antonio de Cabezón.

17-25. ANÓNIMO. *Fabordones glosados.*

No es posible identificar el autor de numerosas composiciones anónimas que se presentan en el libro de Venegas. Estos fabordones glosados son diferentes de los de Cabezón editados por su hijo Hernando; por su estilo, no obstante, no tendríamos inconveniente en atribuirlos al mismo Antonio de Cabezón.

26. ANTONIO. *Tiento II.*

Fué editado por Pedrell, como obra de Cabezón, l. c., VIII, pág. 35.

27. ANÓNIMO. *Fantasia de vihuela I.*

Venegas titula esta obra «Tiento de vihuela»; en el n.º 56 advierte el autor: «Síguense otros tientos de los ocho tonos de vihuela. Una fantesía del primer tono Primera fantesía del segundo tono...»; en el fol. 35 y ss. titula estas obras no como «tiento», sino como «fantesía». Todo ello indica que para Venegas, el nombre «tiento» es sinónimo de «fantesía» en esta sección de obras de vihuela.

Estas composiciones estaban originariamente escritas para vihuela y Venegas las presentó impresas en cifra de música para tecla. Nosotros las transcribimos siguiendo fielmente el original. Para los especialistas en la vihuela, les será muy fácil reducirlas a la cifra apta para su instrumento.

Nada podemos decir en concreto sobre el autor de estas composiciones, si bien presumimos que fueron escritas por el mismo coleccionador Venegas.

28. ANTONIO. *Dic nobis, Maria. Fabordón glosado X.*

El texto procede de la secuencia *Victimae paschali laudes*, U. CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum*, 4566. Fué editado por PEDRELL en *Hispaniae Schola*, VIII, pág. 44, atribuyendo su paternidad a Antonio de Cabezón. El *cantus firmus* del principio y otras frases del contexto están tomados de la secuencia pascual *Victimae paschali laudes* (Cf. *Graduale Romanum* (Roma, 1908), pág. 204 s., transportada a la cuarta superior).

29. ANTONIO. *Tiento III.*

Lo edita PEDRELL, l. c., VIII, pág. 37.

30. ANTONIO. *Tiento IV.*

Editado por PEDRELL, l. c., VIII, pág. 39, y en su *El organista litúrgico español* (Barcelona, 1905), págs. 2 ss.

31. ANTONIO. *Tiento V.*

Editado por PEDRELL, l. c., VIII, pág. 42.

32. ANTONIO. *Tiento VI.*

Pedrell lo editó en su *Organistas Clásicos Españoles*, I, págs. 37 ss. como obra de Pedro Alberto Vila, transcribiéndolo del libro de Venegas. No comprendemos cómo fué posible tal confusión; en la Tabla índice del final del libro de Venegas se anota claramente que el presente tiento es de «Antonio».

38-39. VILA. *Tientos XII y XIII.*

Se trata de Pedro Alberch y Vila, el célebre organista de la catedral de Barcelona, nacido en Vich en 1517, † el 16 de noviembre de 1582, en Barcelona. Los documentos que transcribimos hace años en el archivo capitular de Barcelona demuestran que en 1538 era ya organista y que más tarde, en 1559, fué nombrado canónigo de aquel templo. Su nombre verdadero es el que escribimos nosotros, si bien se le conocía asimismo con el simple nombre de «Vila», su apellido materno. Por sus méritos y por su obra en pro de los órganos y organistas catalanes, fué muy conocido y celebrado en España y en el extranjero. El mismo Bermudo, en su *Arte Tripharia* de 1550 y en

Declaración de instrumentos musicales (Ossuna, 1555), recomienda las composiciones de Vila a los organistas españoles. Véase el n.º 50, donde reproducimos las palabras de Bermudo.

De su producción orgánica solamente se conocen los dos tientos del libro de Venegas que hasta ahora quedaron inéditos. Se ha perdido su *Libro de Tientos* para órgano, un ejemplar del cual se conservaba en la biblioteca musical del rey Juan IV de Portugal, desaparecida en el terremoto del año 1755. Conocemos varias piezas polifónicas profanas y religiosas del maestro Alberch Vila; su estilo y su técnica le colocan entre los grandes compositores de nuestro siglo de oro, mucho más que los mismos tientos introducidos por Venegas en su libro.

41-42. ANÓNIMO. *Tientos XV y XVI.*

Estas composiciones se presentan con edición muy imperfecta en el libro de Venegas. Él mismo lo advierte en el fol. xxv, al decir: «Deste segundo y tercero tono se podrá sacar algún provecho, aunque salieron errados.» Con todo intento hemos respetado, no obstante, la versión original, retocándola lo menos posible. Por tal causa en algunos pasajes resulta muy incompleta y de construcción pobre. El n.º 42 recuerda el romance antiguo *Nunca fué pena mayor*.

43. ANTONIO. *Tiento XVII sobre «Malheur me bat».*

Es muy interesante observar que nuestros organistas y vihuelistas conocían bien el repertorio de la canción francoflamenca, tan en boga en la época de Carlos V, y la adoptaban como *cantus firmus* de sus composiciones. La presente, por ejemplo, no es otra que la célebre chanson *Malheur me bat*, tan en boga entre los polifonistas europeos del tiempo de Josquin des Prés.

Véase A. SMIJERS, *Werken van Josquin des Prés*, VIII, *Missa Malheur me bat* (Leipzig, 1939), donde edita la misa a cuatro voces de Josquin des Prés, escrita sobre el *cantus firmus* de la mencionada chanson. Edita también una chanson a tres voces sobre el mismo tema, que *Harmonice Musica Odhecaton*, 1501, atribuye a Ockeghem. J. WOLF, en la edición completa de las obras de Jacob Obrecht, *Missen*, n.º 4, publica una misa a cuatro, compuesta sobre la misma chanson.

44. ANTONIO. *Tiento XVIII.*

Se trata de una de las piezas más inspiradas de la presente colección.

45-46. JULIUS DE MODENA (=GIULIO SEGNI). *Tientos XIX y XX.*

Se trata de Giulio Segni, conocido con el nombre de Giulio de Modena, nacido en esta ciudad el 1498, en 1530 segundo organista de San Marcos de Venecia, en 1533 llamado a Roma por el cardenal Santa Fiore, donde murió en 1561. Editó el libro *Ricercate, intabolutura di organo e di liuto* (1550). Los dos tientos que presenta Venegas acreditan que el organista italiano era un buen artista y conocía bien las corrientes de la música hispánica coetánea.

48. MORALES-PALERO. *Verso glosado.*

De música orgánica de Cristóbal de Morales (1500-1553) no conocemos. Venegas incluye un *verso* de Morales. No sabemos, en este momento, si se trata simplemente de un fabordón originalmente escrito para voces, o bien si se trata de un versículo para órgano. El *verso* se presenta «glosado de Palero». No existe aún un estudio sobre la personalidad de ese autor; las obras de Palero, que Venegas recoge en su libro, son un exponente fidedigno de su personalidad. F. PEDRELL, *Antología de Organistas Clásicos Españoles*, I, pág. IV, identifica nuestro Palero con Francisco Fernández Palero, organista de la Real Capilla de Granada en 1568, el cual había ido a oponerse a una ración de organista vacante en la misma fecha. El libro de Venegas — preparado para la imprenta

hacia el 1547 (?) — demuestra que Palero era un artista consumado ya en aquella época. Nos falta la documentación necesaria para poder admitir como cierta la hipótesis de Pedrell. El documento del año 1591, en cambio, que Pedrell cita transcrito de Simancas (Patronato eclesiástico, Legajo 282) a propósito de Ambrosio de Cotes — maestro de capilla de la catedral de Sevilla, después de la Real de Granada, desde 1581 maestrescuela de Valencia —, no parece pueda referirse al Palero del libro de Venegas, so pena que hubiera vivido muchos años. En la colección presente figuran como de Palero — generalmente «glosas» sobre composiciones de otros autores — los n.ºs 48, 53, 54, 55, 87, 88 (?), 91, 100, 101, 104, 105, 114, 115, 116, 132. Estas glosas demuestran que Palero, además de conocer el repertorio de la escuela franconerlandesa coetánea y anterior al tiempo de Carlos V, era un maestro bien formado en la técnica orgánica.

49. ANÓNIMO (=¿FRANCISCO DE SOTO?). *Tiento XXII.*

PEDRELL, *Antología*, I, págs. 60 ss., lo edita como «Versillo de Sexto Tono» de «Pedro de Soto» y lo transcribe del libro de Venegas, quien lo ofrece como de autor anónimo. Comparando esta composición con la siguiente, no es temerario identificar su autor con el mismo Francisco de Soto.

50. SOTO (FRANCISCO DE). *Tiento XXIII.*

PEDRELL, *Antología*, I, pág. 62, lo edita como «Otro Versillo de Sexto Tono». Venegas lo clasifica como «tiento» y lo atribuye a Soto.

Sobre el compositor Soto supone PEDRELL, l. c., págs. IV ss., que se trata de Soto contemporáneo de Palero, ambos organistas de la Real Capilla de Granada en 1591. Según la documentación que hemos encontrado en el Archivo de Simancas y que hemos transcrito en otros capítulos de este mismo tomo, podemos hoy afirmar que se trata de Francisco de Soto, clavicordista de la emperatriz Doña Isabel; difunta ésta, pasó, por disposición del emperador Carlos V, al servicio del príncipe Don Felipe y de las infantas Doña María y Doña Juana. Carlos V le distinguía tanto, que quiso asentarle entre los ministriles de su corte. El sueldo que Carlos V le asignó demuestra que Soto era un maestro de la categoría de Antonio de Cabezón, del cual era íntimo amigo. Soto no viajó nunca siguiendo las jornadas de Carlos V ó de Felipe II por el extranjero. Fray Juan Bermudo, en su libro llamado *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), recuerda su nombre al escribir: «Excelentes tañedores llamo a don Juan (Doys, Doizi), racionero de la catedral de Málaga (5 de febrero de 1552), al racionero Villadas (= Villandas) en la Iglesia de Sevilla, a Mosen Vila en Barcelona, a Soto y a Antonio de Cabezón tañedores de su Magestad.» Véase lo que hemos dicho sobre Soto en la página 35.

53. FRANCISCO FERNÁNDEZ PALERO. *Tiento «super Philomena».*

No conocemos por hoy el tema melódico del tiento presente, ni sabemos a qué canción se refieren las palabras «super Philomena».

54. JOSQUIN-PALERO. *Tiento XXVII sobre Cum Sancto Spiritu.*

Debe subrayarse la predilección de nuestros organistas y vihuelistas por las obras de Josquin des Prés. Antonio de Cabezón y Palero se inspiran también en sus composiciones religiosas, que parafrasearon deliciosamente.

Se trata de una paráfrasis orgánica sobre el final del Gloria de la misa a cuatro voces de Josquin des Prés, de la cual hablaremos en los n.ºs 100 y 101. La glosa de Palero deja apenas adivinar aquí la obra de Josquin. Antonio de Cabezón escribió también un Tiento sobre este *Cum Sancto Spiritu* del célebre compositor flamenco. La *Silva de Sirenas*, de ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO (1547), contiene una glosa para vihuela del presente fragmento; lo mismo acontece en *Tres libros de Música*, de ALONSO MUDARRA (1546), y en DIEGO PISADOR, *Libro de Música de Vihuela* (1552).

56-75. ANÓNIMO. *Fantasías y fabordones de vihuela.*

Sobre esta colección de piezas escritas originariamente para vihuela y editadas por Venegas en cifra de órgano, véase lo indicado en el n.º 27. Aquí añadiremos tan sólo que algunas fantasías de esta serie se presentan plagadas de faltas de imprenta, faltas que hemos intentado subsanar algunas veces, y que, dado su carácter y estilo, todas ellas parecen escritas por un mismo compositor. Con referencia a las obras de vihuela, transcritas para órgano y viceversa, conviene recordar los avisos de Hernando de Cabezón, reproducidos en la introducción al presente volumen. Algunas de estas fantasías son obras admirables, por la emoción que rezuman y por su carácter típicamente hispánico; otras son modelo en su género de obras temáticas inspiradas sobre un *cantus firmus* como de *basso ostinato*; véanse, por ejemplo, los n.º 58, 62, 69 y 73.

76-79. ANTONIO. *Pange lingua II-V.*

Merece notarse la técnica de Antonio de Cabezón al glosar melodías gregorianas o de canto llano para órgano. Tanto en esta serie como en la colección introducida por su hijo Hernando en el libro de su padre, se adopta como *cantus firmus* la melopea mozárabe tradicional en España. La pieza n.º 78, aunque figure como anónima en Venegas, el libro de Hernando de Cabezón lo había editado entre las obras de su padre. (Cf. PEDRELL, *Hispaniae Schola*, III, págs. 17 ss.) Véase, además, lo dicho en el n.º I.

80. URREDA-ANTONIO. *Pange lingua VI.*

La glosa sobre el *Pange lingua* de Urreda que figura en el libro de Venegas, difiere totalmente de la escrita por Cabezón (véase PEDRELL, *Hispaniae Schola*, III, págs. 65 ss.) y de la versión manuscrita copiada al final del ejemplar de obras de Cabezón existente en la B. N. de Madrid, Sección de Raros. Conocemos varias glosas más sobre el referido *Pange lingua* de Urreda, conservadas en Madrid, B. N., M. 1357 y 1358.

Otro punto muy interesante que no podemos aclarar por hoy, es el caso del *Pange lingua* de Urreda, glosado por Antonio de Cabezón y por otros organistas españoles. Hasta el presente, siguiendo la afirmación de Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, VIII, págs. 455 ss., Wrede (Wrede) sería el mismo Roland De Wrede, organista de Saint-Donatien en Brujas en 1464, y por lo mismo oriundo de Flandes. Tenemos suficientes motivos para poner en duda ese aserto del historiador belga; véase H. ANGLÉS, *La Música en la corte de los Reyes Católicos*, págs. 126 s.

81-86. ANTONIO. *Ave, maris stella I-VI.*

Siguen varios *Ave, maris stella* de Antonio, sobre el conocido *cantus firmus* del repertorio gregoriano; composiciones interesantísimas bajo los diversos aspectos de la variación, de la técnica contrapuntística y orgánica del siglo XVI.

El n.º 85 reviste un interés especial, porque se halla también en el *Libro de obras para órgano...* de Antonio de Cabezón, fol. XXII-XXIII. Pedrell lo transcribió en *Hispaniae Schola*, III, págs. 50 ss., titulándolo «IV. Intermedio para las estrofas del himno *Ave, maris stella*». Más que intermedios, estas piezas son obras completas en su clase. Comparando la versión de Antonio, editada por Venegas con la obra de Cabezón editada por su hijo Hernando, advertimos al punto que se trata de una misma pieza. Sólo podemos explicar las variantes que se presentan en los compases 46-68 y 92-130, por los años transcurridos entre 1557 — que es el de la edición de Venegas — y 1578, que es el del libro de Cabezón. Muy posiblemente el autor retocó su obra después de haberla publicado Venegas.

Interesa observar, muy especialmente, que según se deduce de esta composición, aun a falta de otras pruebas, el compositor «Antonio» debe identificarse en absoluto con el organista Antonio de Cabezón, como ya hemos advertido en el n.º 1.

88. ANÓNIMO (= ¿PALERO?). *O gloriosa [Domina]*. Himno xv.

Texto : No parece ser el de Chevalier, 13042. La melodía del *cantus firmus* es la misma, — con pequeñas variantes — de la del n.º 99. No aparece en el *Antiphonale Romanum* actual. Sobre la melodía gregoriana practicada en la liturgia hoy día, véase Dom J. POTHIER, *Revue du Chant Grégorien*, XI (1902), págs. 5-10.

89. ANTONIO. *O lux beata Trinitas*. Himno xvi.

No sabemos si se trata del himno *O lux beata Trinitas et principalis Unitas* (CHEVALIER, 13150) que no figura en la edición moderna del *Antiphonale Romanum*. La melodía del *cantus firmus* procede del antiguo repertorio de canto llano; no la hemos visto en la edición moderna del repertorio gregoriano.

90. ANÓNIMO. *Jesuchristo, hombre y Dios*. Villancico I.

Fué publicado por PEDRELL, como obra de Antonio de Cabezón, en *Hispaniae Schola*, VIII, página 51; sin embargo, aparece como anónima en el libro de Venegas utilizado por Pedrell para la transcripción.

91. PALERO. *Veni, Redemptor, quaesumus*. Himno xvii.

No sabemos si se trata del mismo *Veni, redemptor, quaesumus, ostende partum virginis* (CHEVALIER, 21234) para la *Nativitas Domini*. No conocemos la presente melodía del *cantus firmus* que recuerda un poco otra de la liturgia ambrosiana; véase K. OTT, *L'Innodia ambrosiana*, en *Rassegna Gregoriana*, VI (1907), col. 485 ss.

92. MORALES. *Sacris solemniis, Joseph vir*. Himno xviii.

El texto no figura en el *Repertorium* de Chevalier. Su *cantus firmus* tiene la misma melodía del himno *Sacris solemniis*, que aparece en los n.º 2 y 110.

94-95. LUY ALBERTO. *Qui habitat* y *Cum invocarem*.

Luy Alberto es un compositor español de la primera mitad del siglo XVI, desconocido hasta hoy. PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació Provincial de Barcelona*, II (1909), página 178, apunta la suposición, totalmente gratuita, de que se trataba de Luis Alberto Vila, sobrino del célebre Pedro Alberch Vila, a quien hemos visto en los n.º 38 y 39. Basta recordar aquel documento de las Actas capitulares de la catedral de Barcelona, donde se consigna, con fecha 4 de julio de 1580, que en el cabildo catedral de Barcelona se dió cuenta de que el canónigo Alberch Vila «demaná li donassen per coadjutor a Lluís Ferran, parent seu que's un fadrinet de 15 fins 16 anys y segons la edat té molta habilitat en música de orgue». En vista de tal petición, el cabildo acordó anunciar un concurso para proveer aquella plaza de órgano. El único opositor fué el mencionado Luis Ferrán, al cual se adjudicó la plaza. (Cf. Barcelona, Archivo Capitular, *Liber anomenat de tots els Negocis*, 1575-1581, fol. 66.) Al morir Pedro Alberch Vila, en 1582, le sucedió su sobrino Luis Ferrán y Vila. Estas fechas son absolutamente incompatibles con la hipótesis de Pedrell.

96. ANTONIO. *Te lucis ante terminum.* Himno XIX.

Fué publicado por PEDRELL, en *Hispaniae Schola*, VIII, pág. 45. La melodía utilizada como *cantus firmus* para este himno no aparece en la actual edición vaticana.

97. ANÓNIMO. *Nunc dimittis.*

Editado por PEDRELL, l. c., VIII, pág. 46, atribuyéndola a Cabezón.

98. ANTONIO. *Salve, Regina.*

Editada por PEDRELL, l. c., VIII, págs. 46 ss. El *cantus firmus* presenta una versión muy decadente del *tonus solemnis* de la conocida melodía gregoriana. (Cf. *Antiphonale Romanum*, págs. 56 y siguiente.)

99. ANÓNIMO. *O gloriosa Domina.* Himno XX.

Véase el n.º 88.

100. JOSQUIN DES PRÉS, glosado de PALERO. Kyrie I.

Se trata de una glosa de Palero, sobre el Kyrie I de la *Missa de Beata Virgine* de Josquin des Prés, editada por vez primera en el *Missarum Josquin Liber III*, de PETRUCCI, en 1514; se conserva otra edición del mismo Petrucci, del 1516, y otra reedición por Jaime Junta (Roma, 1526). Las muchas ediciones de esta misa (por ANDREAS ANTIQUUS, *Liber XV Missarum*, Roma, 1516, por PETREJUS, *Liber XV Missarum*, Nuremberg, 1539) — algunas de las cuales se conservan hoy día en la Biblioteca Central de Barcelona y en otras bibliotecas y archivos catedralicios de España — demuestran cuán conocida fué esta misa en la Europa del siglo XVI. Véase la edición moderna de esta misa de Josquin, a cuatro voces, transcrita y revisada por F. BLUME, en *Das Chorwerk, Heft 42* (Wolfenbüttel-Berlin, 1936). La misa de Josquin se basa en la melodía gregoriana de la *Missa de Beata Virgine* (*Kyriale Romanum*, n.º IX).

Comparando la obra original de Josquin con la glosa de Palero, se ve como éste trata cada una de las cuatro voces con una riqueza de *fioriture* y de matices sorprendentes, conservando y adaptándose a las exigencias del original. ALONSO MUDARRA, *Tres obras de Música* (1546), glosa este Kyrie para vihuela.

101. ANÓNIMO (= JOSQUIN DES PRÉS, glosado de PALERO). Kyrie II.

Se trata de una glosa sobre el último Kyrie de la mencionada misa de Josquin. La *Silva de Sirenas*, de ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO, contiene una fantasía sobre este Kyrie de Josquin. DIEGO PISADOR, *Libro de Música de Vihuela* (1552), glosa toda la misa de *Beata Virgine* del susodicho autor.

102. ANTONIO. *Quem terra, pontus.* Himno XXI.

No sabemos si se trata del *Quem terra, pontus sidera | colunt, adorant, praedicant* (CHEVALIER, 16351), o bien del *Quem terra, pontus, aethera | colunt...* (CHEVALIER, 16347). Esta melodía no aparece tampoco en los libros modernos del canto gregoriano oficial.

103. ANÓNIMO. *Pues no me queréis hablar*. Romance I.

Los organistas y clavicordistas españoles — así como los vihuelistas — se complacían de una manera especial en echar glosas sobre melodías de canciones y romances viejos de Castilla. Sabido es que España no ha conservado colecciones antiguas con las melodías de tales romances; otra de las tareas de la musicología española debe consistir en rehacer y recoger estas melodías valiéndose de las obras de nuestros teóricos, clavicordistas y vihuelistas.

No hemos encontrado la procedencia del texto ni la de la melodía de esta canción. Bien pudiera ser que su glosador musical fuera el conocido Palero.

104. PALERO. *Mira, Nero de Tarpeya*. Romance II.

El texto de este romance se encuentra en el *Romancero General I* de la edición RIVADENEYRA (Madrid, 1877), pág. 393.

105. PALERO. *Paseábase el rey moro*. Romance III.

Se trata de un romance «fronterizo» muy conocido en la España coetánea de Carlos V. El texto aparece también en el *Romancero General II* de la mencionada edición de RIVADENEYRA (Madrid, 1882), pág. 90. LUY DE NARVÁEZ, *Delphin de la Música* (1538), ofrece una glosa para vihuela, del mencionado romance; en el *Libro de Música de Vihuela*, de DIEGO PISADOR (1552), se contiene asimismo una glosa sobre esta melodía.

106. LUY ALBERTO. *Tres IV glosado*.

No sabemos por qué Venegas tituló esta obra como un «Tres glosado». Quizá se trate de una composición preexistente a tres voces que Luis Alberto glosó siguiendo el estilo de nuestros organistas y clavicordistas.

107. GRACIA BAPTISTA, monja. *Conditor alme*. Himno XXII.

Se trata del himno de Adviento *Conditor alme siderum | aeterna lux credentium* (CHEVALIER, 3733). Por la melodía gregoriana que sirve de *cantus firmus*, véase *Antiphonale Romanum* (1919), páginas 185 ss. Nos es desconocido el nombre de esta organista española.

108-109. ANTONIO. *Final I y II*.

Venegas ofrece en su colección piezas de todo género y para las diversas necesidades del culto.

110. ANTONIO. *Sacris solemniis*. Himno XXIII.

El *cantus firmus* es la melodía tradicional española cantada aun hoy día en las parroquias rurales. Véase el n.º 2.

111. CRECQUILLON. *Belle sans paire* a 12 para 2 instrumentos.

Es un caso muy singular el de esta composición a doce voces que Venegas transcribe para dos instrumentos. En el original se edita a doble página, siguiendo la práctica del siglo XVI; para facilitar su lectura la transcribimos en partitura.

112. ANÓNIMO. *Unum colle Deum*. Fuga a 40.

El nombre «fuga» es aquí sinónimo de «canon». Esta obra, sin ser una obra maestra de inspiración y de grandeza, como su título hace pensar, presenta un alarde de técnica contrapuntística al desarrollar el canon para cuarenta instrumentos. En la crítica de la edición apuntamos la nota de la tabla final del libro de Venegas: «Una fuga a quarenta, que se puede tañer con diez instrumentos cada uno a quatro voces: está reduzida a catorze voces en el quinto libro, quitados los unisonus para tres instrumentos.» En el texto se anota: «Diez tiples», en la línea de la voz primera; «Diez contraltos», en la de la segunda; «Diez tenores», en la línea tercera; «Diez contrabajos», en la cuarta línea inferior. Esto nos indica la manera como se ejecutaba esta obra.

Por lo que se refiere al autor, nada sabemos en concreto; pero de la observación que acabamos de transcribir «está reduzida a catorze voces en el quinto libro», podemos acaso deducir que se trata de una obra del mismo Venegas. En el Liceo Musicale de Bologna (Cf. *Catálogo*, II, 343) se conserva una composición a cuatro voces de Jachet de Mantua, del cual hablaremos en el n.º 114, con el texto «Unum cole Deum», que coinciden con el principio del texto que aparece al principio de la Fuga a 40. No tenemos a mano esta composición para poder decir si la fuga esa podría basarse en la obra de Jachet.

113. ANÓNIMO. *Míralo cómo llora*. Canción II.

La tonada recuerda una melodía navideña antigua.

114. JACHET, glosado de PALERO. *Aspice, Domine*. Motete I.

Se trata de un motete a cinco, de Jachet de Mantua (= Gallus), 1527-1558, «magister puerorum» en la catedral de Mantua, el cual publicó dos colecciones de motetes en 1539, una a cuatro voces y otra a cinco, ésta reeditada en 1540 y 1553. En el código 38 de la Capilla Sixtina de Roma se conserva este motete a cinco voces, que Venegas introduce en su libro, pero glosado por el citado Palero.

Interesa también recordar que en el libro citado de CABEZÓN, fol. 118 ss., se presenta asimismo este motete con glosa de Cabezón, que difiere mucho de la de Palero. MIGUEL DE FUENLLANA, *Orphenica Lyra* (1554), lo transcribe glosado para vihuela.

115. VERDELLOT, glosado de PALERO. *Si bona suscepimus*. Motete II.

Philippe Verdelot es uno de los primeros madrigalistas flamencos; vivió, según parece, en Italia en 1525-1565. En 1567 era ya difunto. Aunque su único libro de motetes publicado en 1549 contiene tan sólo obras a cuatro voces, se han conservado algunos de sus motetes a cinco en otras colecciones. El presente se guarda manuscrito en Roma, Capilla Sixtina, cod. 38.

De cómo las obras de Verdelot fueron pronto conocidas en España, lo demuestra el hecho de que Valderrábano (1547) y Fuenllana (1554) transcribieran algunas de sus obras para vihuela. El mismo Antonio de Cabezón conoció y glosó este motete que se encuentra en el libro editado por su hijo Hernando, fol. 114 y ss., con glosa muy diferente de la que ofrece Venegas.

116. MOUTON, glosado de PALERO. *Quaeramus*. Motete III.

Jean Mouton, nacido acaso en Hollingue (Metz), † en 30 de octubre de 1522 en St. Quentin, fué discípulo de Josquin des Prés y maestro de Willaert, rigió la capilla de Luis XII y Francisco I de Francia y fué canónigo de Théroutanne, después de St. Quentin. Se conservan varias de sus misas,

una serie de sus motetes, salmos, etc. PETRUCCI, en sus *Motetti de la Corona* (1514-1519), editó veintidós motetes de Mouton; en el ejemplar que conservamos de esta obra en la Biblioteca Central de Barcelona, no aparece el motete *Quaeramus* a cuatro voces que presenta Venegas glosado por Palero.

Los vihuelistas y organistas españoles conocieron también sus obras que aplicaron para la vihuela y el órgano. CABEZÓN, l. c., fol. 85 ss., ofrece una glosa «en segunda y tercera parte» del presente motete; fol. 89, «otra glosa del *Quaeramus Moton*» (sic), con diversa glosa de la de Palero y con su segunda parte. DIEGO DE PISADOR, *Libro de Música de Vihuela* (1552), fol. 80, contiene una glosa para vihuela del presente motete.

117. ANÓNIMO. *Cinco diferencias sobre Conde Claros*. Romance iv.

Sobre el texto de los romances del Conde Claros de Montalbán, véase el *Romancero General I* en RIVADENEYRA (Madrid, 1877), pág. 218 ss. LUY DE NARVÁEZ, en su *Delphin* (1538), ofrece veintidós diferencias sobre la melodía del presente romance. ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO, *Silva de Sirenas* (1547), glosa también este romance. ALONSO MUDARRA, *Tres libros de Música* (1546), contiene «doze maneras» glosando esta composición. DIEGO DE PISADOR, *Libro de Música de Vihuela* (1552), presenta «treyn ta y siete diferencias sobre el Conde Claros».

118. ANÓNIMO. *Cinco diferencias sobre Las Vacas*.

Composición construída sobre la melodía de la cadencia salmódica del modo I gregoriano. Son diferentes de las de CABEZÓN, editadas por PEDRELL, en *Hispaniae Schola*, vol. VII, pág. 70 ss.

Sobre el significado del título *Las Vacas* es necesario observar que esta expresión viene del verso *Guárdame las vacas, Carrillejo, y besarte...* Los antiguos tratadistas españoles calificaban con este procedimiento la entonación salmódica cadencial del *saeculorum* del I modo gregoriano. Tuvo tanta aceptación este sistema mnemónico — para retener fácilmente en la memoria la cadencia de los distintos *saeculorum* — y persistió de tal manera entre los antiguos, que inventaron «vacas altas», «vacas bajas» e incluso dieron el nombre genérico de «vacas» — que sólo correspondía a determinadas tonalidades y cadencias — a ciertas gallardas, pavanas, etc., escritas siguiendo la modalidad del primer tono del canto llano. (Vide PEDRELL, *Diccionario Técnico de la Música*, 2.ª edición, s. a., página 211.) Los vihuelistas españoles escribieron asimismo para su instrumento una multitud de «diferencias» sobre el cantus firmus de las «vacas».

En la página 50 hemos hablado sobre las relaciones musicales entre España y Nápoles, por haber pertenecido a la Corona de España durante tantos siglos el Sur de Italia. Será por este intercambio musical que algunos maestros italianos de Nápoles durante el siglo XVI escribieron también obras orgánicas por el estilo de las españolas. Citamos, entre otros, a Antonio Valente, ciego, organista en Nápoles, por su «La Romanesca con cinque mutanze», donde presenta variaciones sobre el tema español «O guárdame las vacas»; Arcadio Mayone escribió también otra romanescas sobre «O guárdame las vacas». (Cf., entre otros, SANTIAGO KASTNER, *Contribución al estudio...*, citada, pág. 35.)

Sobre esta cuestión de las «Diferencias sobre Las Vacas» y sobre el tema *ostinato* en España, véase ANDREAS MOSER, *Zur Genesis der Folies d'Espagne*, en *Archiv für Musikwissenschaft*, I (1918-19), págs. 358 ss.; P. NETTL, *Zwei spanische Ostinatothemen*, en *Zeitschrift für Mw.*, I (1918-19), páginas 694 ss., y GOMBOSI, *Zur Frühgeschichte der Folia*, en *Acta Musicologica*, VIII (1936), págs. 119 ss.

119. ANTONIO. *Para quien crié yo cabellos*. Romance v.

Desconocemos la melodía y el texto.

120. RUGIER, glosado de ANTONIO.

Debe tratarse de Rogier Patie, conocido también con el nombre de Pathie (Pathye, Patye, Patie), del cual se han conservado algunas canciones. Natural de la diócesis de Cambrai, 1538, organista de la capilla flamenca de la reina María de Hungría, hermana de Carlos V. VANDER STRAETEN, *La Musique aux Pays-Bas*, edita un documento que nos indica que en 1542 Carlos V le encomendó fuera a buscar cantores en España para su capilla flamenca. Muy distinguido y apreciado de la mencionada señora, pasó en 1555 a España con la reina María y vivía aún en 1559. Vander Straeten menciona (vol. VIII, pág. 163 ss.) otro MAITRE ROGIER, quien en 1506 era cantor en la capilla ducal de Borgoña de Felipe el Hermoso. Véase también R. EITNER, *Quellen-Lexikon*, VII, página 334 ss. No hay que confundirlo con Philippe Rogier, neerlandés, llegado a España como niño cantor en 1572, en 1584 teniente de la capilla y en 1590 maestro de la misma. En la página 11 ss. hablamos de la colección de libros de música polifónica y de instrumentos legada por María de Hungría, y de la intervención que en ello tuvo el mencionado Rogier.

121. ANTONIO. *Pavana con su glosa*.

Es un recuerdo de las danzas cortesanas, tan practicadas en España durante la época del emperador.

122. ANÓNIMO. *De la Virgen que parió*. Canción III.

Editada por PEDRELL, *Schola Hispaniae*, VIII, págs. 49 ss.

123. ANÓNIMO. *Revuillis vous, tous emoureux*. Canción IV.

Nos falta la documentación necesaria para poder identificar la paternidad de esta obra y compararla con la versión original.

124. ANÓNIMO (= CRECQUILLON). *Alix avoit aux dens*.

W. MERIAN, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern* (Leipzig, 1927), pág. 124, edita el incipit de la versión para clave de esta chanson; cada compás de $\frac{2}{4}$ de su edición equivale a dos compases de la edición de Venegas. La versión anónima dada a conocer por Merian, tiene un interés máximo para el estudio del arte de las *coloraduras* en la música para clase del siglo XVI en Europa.

125. ANÓNIMO (= CRECQUILLON). *Je prens en gré*. Canción VI.

Esta canción de Crecquillon figura en la colección *Septiesme Livre de Chansons à quatre parties convenables tant aux instruments comme à la Voix Imprimé à Louain par Pierre Phalese, Libraire Juré, L'an M.D.LXII. Avecq grace et privilege*. Se trata de una colección de cincuenta y tres chansons francesas de varios autores: Crecquillon (nueve chansons), cuatro de las cuales las edita Venegas como obras para clave; Cadeac, Susato, Godart, Sandrin, Regier, Gombert, Baston, Braqueiz y anónimos.

Thomas Crecquillon (Crequillon) fué el maestro de Carlos V en su capilla de Bruselas hacia el 1544; después aparece como beneficiado en Lovaina, Namur, Termonde, y últimamente en Béthune, donde murió el año 1557. Crecquillon fué un compositor muy celebrado, lo mismo por sus composiciones sagradas que por sus chansons profanas. El libro de Venegas demuestra que

estas canciones fueron pronto conocidas en España gracias al intercambio de los músicos flamencos de la capilla imperial de Bruselas con los de España. Las colecciones de canciones francesas de la época de Carlos V y de Felipe II existentes en España (Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, Biblioteca de los Duques de Medinaceli, en la misma Madrid, Catedral de Valladolid, etc.) demuestran que ellas estuvieron muy en boga en nuestra península. Contrasta este hecho con la falta de colecciones con música madrigalesca española del siglo de oro. Mientras que Cataluña cuenta con los madrigales de Pedro Alberch Vila (Barcelona, 1560-1562) y de Juan Brudieu (Barcelona, 1585) donde alternan las obras con texto catalán y castellano, en Castilla aparecen solamente las series de canciones y villancicos de Juan Vázquez (Sevilla, 1560 ss.).

Los mismos vihuelistas son buen testimonio de cómo los músicos cortesanos en España conocían y practicaban, además de la chanson francoflamenca profana, la italiana contemporánea.

Es muy singular lo que hace Venegas en estas canciones francesas originariamente compuestas a cuatro voces para ser cantadas con el texto correspondiente. Estas chansons las presenta no glosadas por los organistas hispánicos, sino que se limita a transcribirlas para clave sin añadir ni quitar una sola nota. Excepcionalmente añade en la presente el compás 50, que no figura en la versión de Crecquillon que hemos podido consultar en la colección francesa susodicha; acaso Venegas había visto otra versión diversa de la que se imprimió en la edición citada.

En el libro *Obras de música para tecla y arpa y vihuela*, de Cabezón (Madrid, 1578), fol. 70 v., aparece esta chanson «Ye pres (*sic*) en grey. Criquillon», glosado por Antonio de Cabezón; en el folio 72 v. «Ye pres en grey glosado de Hernando de Cabezón». Ello indica la boga que tales canciones tuvieron en la España coetánea.

Para comprender mejor que las obras religiosas de Crecquillon y Clemens non Papa fueron también conocidas en la España del siglo XVI, véase el *Katalog*, n.º 392, de HIERSEMANN (año 1911), n.º 53 — código conservado actualmente en Bruselas, Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, Ms. 27087 — y n.º 142, del mencionado Catálogo, hoy en Bruselas, ibidem, Ms. 27088. Por la descripción de estos códigos procedentes de España, de la colección «Federico Olmeda» († 1909), véase CH. VAN DEN BORREN, *Acta Musicologica V* (1933), pág. 179 ss.

W. MERIAN, l. c., pág. 88, transcribe el principio de otra versión a cuatro, para clave, de esta chanson, armonizada por Clemens non Papa; no obstante que las coloraturas desfiguran mucho el tema melódico, en el fondo se trata de la misma melodía y su armonización no se aparta mucho de la de Crecquillon aducida por Venegas.

126. ANÓNIMO (= CRECQUILLON). *Ung gay bergier*. Canción VII.

En la mencionada colección *Septiesme Livre de Chansons* (Lovaina, 1562), figura esta chanson como obra de Crecquillon.

En el libro *Obras de música para tecla*, de Cabezón, fol. 80 ss., hay también la misma chanson «Un gay bergier. Criquillon», glosada por Cabezón (Antonio?). W. MERIAN, l. c., pág. 89, reproduce el principio de esta composición con muchas coloraturas para clave; en el fondo es la misma versión polifónica de Crecquillon, pero muy adornada. Ibidem, pág. 273, reproduce otra versión; en la página 171 ofrece una tercera versión anónima.

127. ANÓNIMO (= CRECQUILLON). *Ademy mort par maladie*. Canción VIII.

El mencionado *Septiesme Livre de Chansons* contiene también la presente como obra de Crecquillon. La versión de Venegas transcribe fielmente la polifónica primitiva; las pocas variantes que aparecen son simplemente faltas tipográficas.

W. MERIAN, l. c., pág. 276, edita el principio de una versión anónima de esta chanson transcrita para clave con muchos mordentes; cada compás binario equivale a dos de la versión de Venegas, que es la original de Crecquillon.

128. ANÓNIMO (= CRECQUILLON?). *Demandez vous*. Canción IX.

Las circunstancias actuales de Europa nos han impedido el podernos procurar la documentación necesaria para fijar la paternidad y la procedencia de esta chanson.

129. ANÓNIMO. *Je vous*. Canción X.

Nada podemos decir — por las circunstancias referidas — sobre el autor y la procedencia de esta pieza.

130. ANÓNIMO (= CRECQUILLON). *Pour ung plaisir*. Canción XI.

Figura en la colección citada *Septiesme Livre de Chansons*, como obra de Crecquillon. En el mencionado libro *Obras de música para tecla*, de Antonio de Cabezón, fol. 79, contiene la presente «Por un plaisir (sic) Criquillon». Es la misma composición del autor citado, pero con glosa de Cabezón (Antonio?).

131. ANÓNIMO. *Frais et gaillard ung jou[r]*. Canción XII.

W. MERIAN, l. c., pág. 274, reproduce el incipit de la chanson «Frisq et galliard un jour», de Clemens non Papa, muy adornada, para clave; esta versión no es la pieza polifónica que sirvió a Venegas.

132. [CRECQUILLON (?), glosado por] PALERO. *Mort ma prive par sa cruelle*. Canción XIII.

Nada podemos decir — por las causas aludidas — sobre el autor y la procedencia de esta chanson. Tiene mucha importancia para la historia de nuestra música orgánica que Palero glose también chansons francoflamencas de la época de Carlos V.

133. ANÓNIMO. *Mundo, ¿qué me puedes dar?* Canción XIV.

Canción a cinco voces, reducida para órgano. Nos falta la documentación necesaria para poder decir algo sobre el autor y la procedencia de esta canción castellana del género religioso.

134-136. ANÓNIMO. *Tres entradas*.

Fueron editadas por PEDRELL, *El organista litúrgico español* (Barcelona, 1905), págs. 8 ss.

137. ANÓNIMO. *Al revuelo de una garza*. Villancico II.

El libro de Venegas, fol. 74, añade las estrofas siguientes para ser cantadas con la música del presente villancico, y advierte: «parece bien decir villancicos y coplas en órgano; puesto una pesilla en el cinco regrave, discantado sobre este punto con buena voz a manera de atambor.»

Por las más altas montañas
el nebli Dios descendía
a encerrarse en las entrañas
de la sagrada María.

Tan alto gritó la garça
 que *ecce ancilla* llegó al cielo
 y el nebli baxó al señuello
 y se prendió en una çarça.
 Eran largas las pihuelas
 por do el nebli se prendió,
 sacadas de aquellas telas
 que Adán con Eva tramó.
 Mas la zahareña garça
 tan humilde hizo el buelo
 que al descender Dios del cielo
 quedó preso en una çarça.

A continuación del villancico anterior, edita Venegas el texto de los siguientes:

Otro villancico

Tiembla de frío el calor
 y el gozo nasce llorando
 su llorar viene alegrando
 su frío nos pone ardor.

Con el frío y el calor
 y lágrimas derramando
 está mi Dios destilando
 gracia y gloria al peccador.

Tomó en su mano el arado
 de nuestra naturaleza
 para romper la maleza
 del corazón lastimado.

Otro

El abismo del peccado
 llama al abismo de amor
 y él viene dissimulado
 al llamar del peccador.

Viéndose el triste caydo
 por obra de su peccado
 llama como el que ha gustado
 lo que en peccar ha perdido.
 Deste llamar Dios movido
 no espera ser más rogado
 y viene dissimulado
 al llamar del peccador.

138. ANÓNIMO. *Te Matrem Dei laudamus, | te Mariam Virginem confitemur.*

Es la misma de Chevalier 20157, si bien aquí se escribe «profitemur». Venegas da esta composición en cifra y sin pautado musical, para demostrar que podría también notarse la música sin tirar las líneas del pautado, cuando se escribía las notas por medio de números.

Capítulo VII

CRÍTICA DE LA EDICIÓN

La única fuente que nos ha servido para la presente edición es el ejemplar impreso del libro de Venegas de Henestrosa, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Véase página 144 ss., donde describimos este volumen.

OBSERVACIONES : Las piezas que transcribimos en la presente obra guardan exactamente el orden que tienen en el libro de Venegas. Conservamos asimismo el valor original de las notas en cada obra. Algunas veces se hace muy difícil adivinar el original en la cuestión de las notas ♯♯ o ♯♭. Así, en el n.º 44 (tiento XVIII) las notas deben ser ♯♯, y en el original se presenta la última nota tocando la línea divisoria del compás como si fuera corchea. Esto indica que no siempre que la cifra se encuentra tocando la línea divisoria del compás deba transcribirse como ♯♭; queda, pues, con frecuencia como una solución *ad libitum*.

La edición de Venegas se presenta, como ya hemos indicado, con muchas erratas de imprenta; hemos procurado subsanarlas siguiendo siempre el carácter de la música orgánica española de aquella época; cuando el caso era dudoso, hemos preferido dejar intacto el original. En algunos casos aparecen pasajes o acordes muy duros para nuestra sensibilidad moderna; hubiera sido fácil corregirlos; pero no sabiendo si ello era errata de imprenta o si ésta había sido la intención del compositor, decidimos respetar el original. Por lo que se refiere a la *semiotonía subintellecta*, hemos preferido la parquedad a la abundancia de los accidentes añadidos por nosotros.

En las páginas siguientes, después de copiar exactamente los títulos de las piezas tal como aparecen en la edición de Venegas, consignamos las correcciones que hemos creído indispensables hacer en una edición crítica como la presente. La cifra inicial hace referencia al compás de la obra respectiva; los números pequeños — caso que los haya — dicen relación con la parte del compás; a continuación de los números y de la voz respectiva donde se encuentra la falta de imprenta del libro de Venegas, apuntamos exactamente las *erratas* del original, sin señalar las correcciones que hemos introducido; éstas las encontrará el lector en el texto musical de nuestra edición.

1. — Fol. 9 (= 11) : «Libro primero de cifra nueva para tres instrumentos. Primer duo. Antonio». Tabla final : «Comiençan las obras. Primer duo de Pange lingua. Antonio. fo. XI».

Compás 28, tiple : *re* a la 8.ª inferior.
31-2, bajo : *sol* ligado, *la* negras.

Instituto Español de Musicología

2. — 9 (= 11) : «Sacris solemnns» (*sic*). Tabla final : «Otro duo sacris solemnns. fo. XI».

C. 26₃₋₄-27, bajo : *sol*. La corrección que ofrecemos en el texto musical se halla ya consignada en la fe de erratas del libro de Venegas.

36, tiple : orig. *la*.

24

- 37₁₋₂, bajo : *la* ligada, *sol* negras.
49₃, bajo : *re mi* corcheas.
3. — Fol. 9 v. (= 11 v.) : Sin título. Tabla final: «Treses. Primer tres. fo. XI».
4. — Fol. 9 v. (= 11 v.) : Sin título. Tabla final: «Segundo tres. fo. XI».
- C. 11₃₋₄, tiple : *do* #.
46₃₋₄, tiple : *do* #.
68₃₋₄, tiple : *do* #.
73₁₋₂, bajo : *mi* a la 8.^a inferior.
75₃₋₄-76₁, tiple : *fa* ligado.
5. — Fol. 10 (= 12) : «Antonio. Sobre el canto llano de la Alta». Tabla final : «Tercero tres. Antonio. fo. XII».
- C. 20₃₋₄-21₁₋₂, bajo : *sol* a la 8.^a superior.
34₁₋₂, bajo : *re*.
45₃₋₄, tiple : *sol* #.
74₃₋₄, contralto : *do* semibreve.
120, contralto : *la*.
6. — Fol. 11 (= 13) : «Siguese ocho fauordones llanos y glosados. Primus tonus». Tabla final : «Fauordones. Diez fauordones llanos. fo. XIII».
- C. 9₁₋₂, contralto : *re* ligado.
22, contralto : *fa*.
7. — Fol. 11 (= 13) : «Secundus tonus».
8. — Fol. 11 (= 13) : «Tertius tonus».
9. — Fol. 11 (= 13) : «Quartus tonus».
- C. 15₁₋₄, bajo : *re* semibreve.
10. — Fol. 11 (= 13) : «Quintus tonus».
- C. 7, contralto : *fa*.
11. — Fol. 11 (= 13) : «Sextus tonus».
12. — Fol. 11 v. (= 13 v.) : «Septimus tonus».
13. — Fol. 11 v. (= 13 v.) : «Octavus tonus».
- C. 14₄, tiple : *si*.
14. — Fol. 11 v. (= 13 v.) : «Septimus tonus».
- C. 17, bajo : *re* a la 8.^a superior.
15. — Fol. 11 v. (= 13 v.) : «Primero tono de Gombert».
- C. 15, tenor : *sol*.
16. — Fol. 11 v. (= 13 v.) : «Primero tono. Antonio. Tabla final : «Siete tientos de Antonio. Primer tiento del primer tono. fo. XIII».
- C. 19₂, tiple : *sol* #.
32₁₋₂, contralto : *re* ligado.
74, tenor : *do*.
91₁₋₂, contralto : *la*.
91₄, tiple : *si* #.
97₃₋₄, bajo : *do*.
98₃₋₄-103₁₋₂, bajo : falta la pausa.
17. — Fol. 12 v. (= 14 v.) : «Primus tonus». Tabla final : «Fauordones glosados. Primer tono. fo. XIII».
- C. 44, tiple : *do* #.
18. — Fol. 12 v. (= 14 v.) : «Secundus tonus». Tabla final : «Segundo tono. fo. XIII».
- C. 1-4, tenor : *la* como en el bajo.
19. — Fol. 12 v. (= 14 v.) : «Tertius tonus». Tabla final : «Tercero tono. fo. XIII».
- C. 11₁₋₂, tenor : *re* ligado.
141₁₋₂, contralto : pausa.
20. — Fol. 13 (= 15) : «Quartus tonus». Tabla final : «quarto tono. fo. XV».
- C. 2₃, contralto : *la si*.
5, contralto : *mi* semibreve.
21. — Fol. 13 (= 15) : «Quintus tonus». Tabla final : «quinto tono. fo. XV».
- C. 141₁₋₄, tenor : *mi* semibreve.
18, contralto : *fa*.
22. — Fol. 13 (= 15) : «Sextus tonus». Tabla final: «sesto tono. fo. XV».
- C. 10₂, contralto : *si* # *do* corcheas.
23. — Fol. 13 (= 15) : «Septimus tonus». Tabla final : «Septimo tono. fo. XV».
- C. 9₃, tiple : *sol* # en lugar de *fa* #.
23, bajo : *re* a la 8.^a superior.
24. — Fol. 13 v. (= 15 v.) : «Octavus tonus». Tabla final : «octavo tono. fo. XV».
- C. 5₃₋₄, tiple : *sol* a la 8.^a inferior.
61₁₋₄, contralto : *mi* ligado con la anterior.
71₁₋₂, tenor : *la*.
81₁₋₄, tiple : *fa* semibreve.
25. — Fol. 13 v. (= 15 v.) : «Otro octavo». Tabla final : «otro octavo. fo. XV».
- C. 4₂, tiple : *sol* # en lugar de *fa* #.
26. — Fol. 13 v. (= 15 v.) : «Antonio». Tabla final: «Segundo tiento. fo. XV».
- C. 17, tenor : *mi* ligada con la anterior.
25₃₋₄, tenor : *mi* negra con puntillo, corchea.
26, contralto : *re* semibreve.
52-54₁₋₂, contralto : falta pausa.
69₃₋₄, tenor : *fa*.
70₁₋₂, contralto : *si* #.
27. — Fol. 14 (= 16) : «Tiento de vihuela». Tabla final : «un tiento de vihuela. fo. XVI».
- C. 23, bajo : *la*. Venegas señala ya en la fe de erratas la corrección que ofrecemos.

47³⁻⁴, bajo : *fa*.
 48¹⁻², contralto : *mi* a la 8.^a superior.
 54³⁻⁴, contralto : *re* a la 8.^a inferior.
 58³⁻⁴, contralto : *re* a la 8.^a superior.
 62¹⁻², tiple : pausa.
 67²⁻³, tiple : *sol* \sharp *mi* \sharp .
 70¹⁻², contralto : *la*; tenor : *sol* ligada.
 95⁴, contralto : *sol* \sharp *mi* \sharp .
 96, tenor : *mi* \flat .
 105¹⁻³, contralto : *do* a la 8.^a inferior.
 105³⁻⁴, tiple : *fa* \sharp .
 114-121, contralto : falta la pausa.
 128, tiple : *sol* \sharp .

28. — Fol. 13 (= 17) : «Antonio». Tabla final: «Dic nobis Maria. fo. XVII».

C. 29³⁻⁴, tenor : *sol*.
 32³⁻⁴, bajo : *si* \flat .
 36³⁻⁴, contralto : falta el *fa*.
 36³⁻⁴, tenor : *re* *fa* negras.

29. — Fol. 13 (= 17) : «Síguense otros tientos de Antonio». Tabla final : «Este tercero tiento y los quatro que siguen estan despues de los fauordones glosados. fo. XVII».

C. 14³⁻⁴, tenor : falta el *mi*.
 21¹⁻², tenor : *re*.
 34¹⁻⁴, contralto : *si* semibreve.
 52¹⁻², tiple : falta pausa.
 71¹⁻⁴, tenor : *sol* semibreve.
 81³⁻⁴, contralto : *si*.
 87¹⁻⁴, contralto : *do la* blancas.
 87³⁻⁴, bajo : *si*.

30. — Fol. 13 v. - 18 v. (= 15 v. - 16 v.) : Sin título. Tabla final: «Quarto tiento. fo. XVII».

C. 51⁴-73⁴, tenor : *fa re, sol sol, la si* \flat mínimas.
 20 : Original salta la foliación desde el folio 13 (= 17) al 18, quedando, por lo mismo, rectificada.
 46¹⁻², tiple : *do* ligada.
 86³⁻⁴, tiple : *sol fa*.
 131, tiple-contralto : falta pausa.
 132, tiple : *fa* ligado con el siguiente.
 134¹⁻⁴, tiple : *fa* mínima ligada con la anterior, *si* \flat mínima.
 160¹⁻⁴-161¹⁻², tiple : falta pausa.
 179¹⁻², bajo : *sol*.

31. — Fol. 18 v. : «Otro tiento». Tabla final : «Quinto tiento. fo. XVIII».

C. 20², tenor : *fa* \sharp .
 25, contralto : *re, do* \sharp .
 36², tiple : *la*.
 61³⁻⁴, contralto : falta el *do*; bajo : *si* \flat .
 79¹⁻², tenor : falta.
 88¹⁻², bajo : *la*, pero fué corregido de mano posterior en el siglo XVI. En la fe de erratas del libro de Venegas se señala la corrección que ofrecemos.

92⁴, tenor : *la la* corcheas.
 114⁴, bajo : *sol*.

32. — Fol. 19 v. : «Sesto tiento». Tabla final: «Sesto tiento. fo. XIX».

C. 17¹⁻⁴, contralto : *re* semibreve.
 43¹⁻⁴, tenor : *re*, en lugar de pausa.
 55¹⁻⁴, tenor : *la*, en lugar de pausa.
 63, contralto : *re* ligada, *do* mínima.
 75¹⁻⁴, contralto : *re* semibreve.
 104¹⁻⁴, tiple : *sol*. La corrección *la* que ofrecemos se señala en la fe de erratas del original.
 107, tenor : *sol*.

33. — Fol. 20 : «Septimo tiento». Tabla final: «Septimo tiento. fo. XX».

C. 21¹⁻², bajo : pausa.
 30¹⁻², tiple : pausa.
 34³⁻⁴, contralto : *si*.
 57, tiple : *do*.
 74³⁻⁴, bajo : *sol*.
 88, tenor : pausa de semínima seguida de *sol*.
 91¹⁻², tenor : *fa* ligada con la anterior.
 93¹⁻², tenor : *sol* ligada con la anterior.
 97, tenor : *fa*. La corrección que ofrecemos se señala en la fe de erratas del original.
 116¹⁻², bajo : *la* en lugar de *sol*.
 123³⁻⁴-124¹, tenor : a la 8.^a inferior.
 129⁴, tenor : *do*.
 130¹⁻², contralto : *re* ligada con la anterior.
 130¹, tenor : *do*.
 136³, contralto : *si*.
 140³⁻⁴, contralto : *sol* tenor, *fa* semínima.

34. — Fol. 20 v. : «Síguense otros tientos de Antonio y de otros tañedores de los ocho tonos. Primer tiento del primer tono. Antonio». Tabla final : «Tientos de los ocho tonos. Primer tiento del primer tono. Antonio. fo. XX».

C. 12¹⁻², tenor : *la* ligada, *sol* semínima.
 32, tiple : *la*.
 63³⁻⁴-64¹⁻³, tenor : a la 8.^a inferior.
 113³⁻⁴, tenor : *la*. La corrección que ofrecemos se señala en la fe de erratas del libro de Venegas.
 144, tenor : *sol*.

35. — Fol. 21 v. : «Primer tono». Tabla final: «Otro primero. Antonio. fo. XXI».

C. 36³⁻⁴, tiple : *sol* \sharp .
 63, bajo : a la 8.^a superior.
 70¹⁻², tenor : *sol* ligado con el anterior.

36. — Fol. 22, sin título ni indicación de autor. Tabla final : «Otro primero tono. Antonio. fo. XXII».

C. 23³⁻⁴, tenor : *do*.
 25¹⁻², contralto : *sol* ligada, *re* semínima.
 27³⁻⁴, tiple : *si* \sharp .
 54³, contralto : *la*.

- 63₁₋₂, tiple : *sol*; contralto : *sol* ligada, *mi* negras.
 83, tenor : *re*.
 98₃₋₄-99₁₋₂, bajo : *mi* ligado.
 115₃₋₄, tenor : *si*.
 126, tiple : sin pausa.
37. — Fol. 22 v., sin título ni indicación de autor.
 Tabla final : «Otro primero tono. Antonio. fo. XXII».
 C. 21₁₋₂, tenor : *fa*.
 62₃₋₄, tiple : *sol*. La corrección que ofrecemos se señala en la fe de erratas del original.
38. — Fol. 23 : «Otro tiento». Tabla final : «Otro tiento. Vila. fo. XXIII».
 C. 43₁₋₂, tenor : *la*.
 43, tiple : *la* semibreve.
 46₃₋₄, contralto : *do* #.
 47₃₋₄, tenor : *fa* #.
 55, tenor : *la*; bajo : *re* a la 8.^a superior.
 67₃₋₄, contralto : *sol*.
39. — Fol. 23 v. : «Otro tiento». Tabla final : «Sesto tiento del primero tono. Vila. fo. XXIII».
 C. 9₁₋₂, contralto : *sol*.
 91₄-111₁₋₂, tiple : falta la pausa.
 113₃₋₄-121₁₋₄, tiple : *sol* ligado.
 76₄, tiple : *fa*.
 79₁₋₂, bajo : *do* ligado con la anterior.
40. — Fol. 24, sin título ni indicación del autor.
 Tabla final : «séptimo tiento del primer tono. fo. XXIII».
 C. 24, bajo : *do*.
 98₂, tiple : *fa*.
 100₁, tenor : *mi* ligado con la anterior.
 100₂, tenor : *fa* semínima.
 102₁₋₂, bajo : *re* a la 8.^a superior.
41. — Fol. 25 : «Segundo tono». Tabla final : «segundo tono. fo. XXV».
 C. 2₁, tiple : *re do*.
 13₂₋₄, tiple : *sol*; contralto : *mi sol la si* corcheas.
 15, contralto : faltan el *re mi*.
 16₁₋₂, tiple : *mi do re mi* corcheas.
 16₃₋₄-17₁₋₂, tenor : *sol*.
 31₃₋₄-33₁₋₂, tenor : a la 8.^a superior.
 34₄-35, tenor : falta.
 36₃₋₄-37, tenor : falta.
 39, bajo : a la 8.^a superior.
 40₃, tenor : *re do* corcheas.
 42-45, tiple : el original llega muy incorrecto.
 44₂, tenor : *la* #.
 51, contralto : *sol*.
42. — Fol. 25 : «Tercero tono». Tabla final : «tercero tono. fo. XXV» y a continuación añade : «Deste segundo y tercero tono se podra sacar algun provecho, aun que salieron errados».
 C. 5₃₋₄, tiple : *si do la fa* corcheas.
 35₁₋₂, tenor : *sol* mínima.
- 49₂, tiple : *re*.
 52-55₁₋₂, contralto : *re* y sin pausas.
 56₃₋₄, contralto : *re*.
 76₃₋₄, tenor : *sol sol fa sol* corcheas.
 75₁, tenor : a la 8.^a inferior.
 84₁, bajo : *sol*.
43. — Fol. 26 : «Quarto tono sobre *Malheur me bat*». Tabla final : «Quarto tono sobre *Malheur me bat*. Antonio. fo. XXVI».
 C. 13₁₋₄, tenor : *mi*.
 48₁₋₂, tiple : *do*.
44. — Fol. 26 v. : «Quarto tono». Tabla final : «Otro cuarto tono. Antonio. fo. XXVI».
 C. 46₃₋₄, tiple : *do*.
 88₁₋₂, bajo : *la* ligada con la anterior.
 109, contralto : *do*.
 153, contralto : *fa*.
 173₄, contralto : *fa mi* a la 8.^a inferior.
 176₁, contralto : *si*.
 177₁₋₂, contralto : *do* ligada con la anterior.
 181, contralto : *re*.
45. — Fol. 27 v. : «Quarto tono». Tabla final : «Otro cuarto tono. Julius de Modena. fo. XXVII».
 C. 14₃₋₄, tiple : *la* #.
 64₃, bajo : *do*.
 92, contralto : *fa*.
46. — Fol. 28 : «Otro cuarto tono». Tabla final : «Otro cuarto tono. Julius de Modena. fo. XXVIII».
 C. 18₁₋₂, tenor : *sol*.
 25₃₋₄, contralto : *la*.
 60₁₋₂, tenor : *mi* ligada, *do*.
 67₁₋₂, tiple : *si* ligado con el anterior.
 106, tenor : *sol* ligado con el anterior.
47. — Fol. 28 v. : «Quinto tono». Tabla final : «Un tiento del quinto tono. fo. XXVIII».
 C. 21₂, tenor : *fa*.
 23₃₋₄, contralto : *sol*.
 37₄, tenor : *la*.
 54₄, tiple : *la*.
 56₃₋₄, contralto : *la*.
 88₁₋₂, contralto : *si*.
48. — Fol. 29 : «Otro quinto tono». Tabla final : «Un verso de Morales del quinto tono glosado de Palero. fo. XXIX».
 C. 12₁₋₂, tiple : *sol sol*.
 12₃, tiple : *la sol* corcheas.
 20, tiple : *sol*.
 22, tenor : *la* ligado con el anterior.
49. — Fol. 29 v. : «Sesto tono». No figura en la Tabla final.
 C. 26-31₁₋₂, tiple-contralto : faltan pausas.

47₁₋₂, contralto : a la 8.^a superior.
62₁₋₂, tenor : *la*; bajo : *mi*.
76₁₋₂, bajo : *do*.

50. — Fol. 30 : «Sesto tono. Soto». Tabla final:
«Un tiento del sexto tono. fo. xxx».

C. 17₁, contralto : *fa*.
17₃₋₄, tenor : a la 8.^a superior.
44₃₋₄-45₁₋₂, tiple : *la* ligado.
44, contralto : *fa* semibreve; tenor : *re* semibreve.
109, contralto : *do re* mínimas.

51. — Fol. 31 : «Sesto tono». Tabla final : «Otro
sesto. Antonio. fo. xxxi».

C. 34₁₋₂, tenor : *sol*.
40, tiple : *do*.
41₃, bajo : *mi* \flat .
45₂, contralto : *re*.
57-60₁₋₂, tenor : falta pausa.
62₁₋₂, tiple : *re* a la 8.^a superior.
69₄, tiple : *la*.
73, bajo : *si* semibreve.
83₁₋₂, tenor : *sol* ligada con la anterior.
87 bajo : *fa* semibreve.

52. — Fol. 31 v. : «Otro sexto tono». Tabla final:
«Otro tiento del sexto tono. Antonio. fo. xxxi».

C. 51, tenor : *re*.
57₁₋₂, tiple : *sol* ligado con la anterior.
60, tenor : *la*.
60₂, contralto : *fa* \sharp .
77₁₋₂, tiple : *do*.
102-104₁₋₂, contralto : falta pausa.

53. — Fol. 32 : «Super Philomena. Septimo tono».
Tabla final : «Septimo tono. Francisco Fernandez
Palero. fo. xxxii».

C. 7₁, tiple : *mi*.
11₁₋₂, bajo : *sol*.
14₁₋₂, tiple : *fa* a la 8.^a inferior.
46₃₋₄, tiple : *fa* a la 8.^a inferior.
47₁₋₂, bajo : *sol*.
50, tiple : *re* \sharp .
58₃₋₄, tenor : *sol* a la 8.^a inferior.
63₁₋₂, tenor : *sol*.
68₁₋₂, contralto : *sol fa re la*.

54. — Fol. 40 (= 33) : «Septimo tono sobre cum
Sancto Spiritu de Iusquin, de beata Virgine». Tabla
final : «Otro septimo tono. Palero. fo. xxxii».

C. 36-37₁₋₂, bajo : falta pausa.
59₁, tiple : *sol* a la 8.^a inferior.
64₁₋₂, bajo : *sol* ligada con la anterior.
83₃₋₄, contralto : *fa*.
89₁, contralto : *la fa*.
99₃₋₄, tenor : *re*.

55. — Fol. 40 v. (= 33 v.) : «Octavo tono. Hase de
tañer al compas mayor hasta donde se muda el
tiempo, y despues al compasillo». Tabla final : «Octavo

tono de Palero. fo. xxxiii». Fol. 40 v. advierte:
«Hase de tañer al compás mayor hasta donde se
muda el tiempo y después al compasillo».

C. 9₁, tenor : *la*.
15₁, tiple : *sol* corchea.
36₁₋₂, tenor : *fa*.
61, contralto : *do*.
61₁₋₂, bajo : pausa.

56. — Fol. 34 : «Síguense otros tientos de los ocho
tonos de vihuela. Primer tono». Tabla final : «Tientos
de los ocho tonos de vihuela. Una fantasia del primer
tono. fo. xxxiiii».

C. 43₁₋₂, tiple : *fa* ligada con la anterior.
44₁₋₂, tiple : *mi* ligada con la anterior.
52₂, tenor : *fa* \sharp .
58₁₋₂, contralto : *si*.
68₃₋₄, tenor : *fa* \sharp .
79, tenor : *sol*.
82, bajo : *sol*.
83₁, contralto : *fa* \sharp .
98₃₋₄, bajo : *mi*.
105₂, tenor : *fa* \sharp .
138₁₋₂, contralto *sol*.
143₁, tenor : *do*.
146₁, tiple : *sol* \sharp en lugar de aplicarlo al *fa*.

57. — Fol. 34 v. : «Segundo tono». Tabla final:
«Fantasia del segundo tono. fo. xxxiiii».

C. 143₃₋₄, contralto : *sol*.
22₁, contralto : *si* \sharp .
24, tenor : *la*.
43₁, tiple : *do* \sharp .
47₂₋₃, tiple : *re* \sharp *mi* \sharp .
54₄, bajo : *fa*.
55, tenor : *fa*.
56₄, tiple : *si re* corcheas.

58. — Fol. 35 : «Otra fantasia del segundo tono,
sobre *fa, mi, ut, re*». Tabla final : «Otra fantasia del
segundo tono».

C. 1, contralto : falta el *fa*.
7, tenor : falta el *re*.
9, tiple : *fa* \sharp .
16₃, tiple : *fa* \sharp .
40₁₋₃, contralto : *fa*.
41₂, bajo : *re*.
53₁, tiple : *mi* \sharp .
54₂₋₃, tiple : *fa* \sharp *sol* \sharp .

59. — Fol. 35 v. : «Primera fantasia del tercero
tono». Tabla final : «Primera fantasia del ter-
cero tono. fo. xxxv».

C. 1, contralto : falta el *fa*.
7, tenor : falta el *re*.
33₁₋₂, tenor : *si* mínima ligada con la anterior.
37, tenor : *re* mínima, pausa.
70, tenor : *fa* a la 8.^a inferior.
73₁₋₄, tenor : *mi* semibreve ligada con la anterior.

93₃, tiple : *sol* \sharp .

98, bajo : sin pausa; tiple *re*.

60. — Fol. 36 : «Segunda fantasía de tercero tono». Tabla final : «Segunda fantasía del tercero tono. fo. XXXVI».

C. 22₁, contralto : *fa* mínima.

49, bajo : a la 8.^a inferior.

61. — Fol. 36 v. : «Primera fantasía del cuarto tono». Tabla final : «Primera fantasía del cuarto tono. fo. XXXVI».

C. 8, bajo : *sol*.

10-12₁₋₂, bajo : falta pausa.

16₁₋₂, contralto : *do*.

24, tenor : *fa*, sin pausa.

24-34, contralto : a la 8.^a superior.

29, tenor : *re mi* con el bajo en el orig.

30-34, bajo : falta la pausa.

40₁₋₂, contralto : *fa* ligado.

41₄, contralto : *si* \sharp .

42-44, tiple : falta la pausa.

55₃₋₄, bajo : *do* \sharp .

72₁₋₄, contralto : *re* semibreve ligada con la anterior.

73-75, contralto : sin pausa.

77, tenor : *fa* en lugar de pausa.

62. — Fol. 37 : «Segunda fantasía del cuarto tono». Tabla final : «Segunda fantasía del cuarto tono. fo. XXXVII».

C. 1-3-4, tiple : *la*.

2, tiple : *sol*.

8₁₋₂, contralto : *sol*. La corrección *la* que adoptamos se señala en la fe de erratas del libro de Venegas.

27₁₋₂, tenor : *sol* mínima.

30₃₋₄, contralto : *la*.

46₁₋₂, bajo : *si*.

47₁₋₂, tenor : *mi* \flat ligado con la anterior.

50₄, tiple : *mi* \sharp .

61₁₋₄, contralto : *do*.

66₁₋₂, contralto : *mi* \flat .

73, contralto : *sol* a la 8.^a superior y ligada con el *sol* anterior.

63. — Fol. 37 : «Tercera fantasía del cuarto tono». Tabla final : «Tercera fantasía del cuarto tono. fo. XXXVII».

C. 8₁₋₂, contralto : *la* ligada.

14-16₁₋₂, contralto : sin pausa.

30₁₋₂, bajo : *si* ligado; contralto; *sol*; tiple : *re* ligado.

37₁₋₂, contralto : *la* ligado con la anterior.

49₃, tiple : *si* \sharp .

64₁₋₄, bajo : *fa re* negras, *mi* \flat negra con puntillo, *re* corchea.

67₁₋₃, contralto : *la* mínima con puntillo.

69₃₋₄, tiple : pausa.

70₃₋₄, tenor : falta pausa.

76₃₋₄, bajo : *sol* \sharp .

85₃₋₄, bajo : *la*. La corrección que ofrecemos se señala en la fe de erratas del original.

64. — Fol. 37 v. : «Primera fantasía del quinto tono». Tabla final : «Primera fantasía del quinto tono. fo. XXXVII».

C. 5, bajo : falta el *fa*.

6, bajo : *re*.

9₁₋₂, tenor : pausa.

10₁₋₂, tenor : *fa* \sharp .

14₂, tenor : *fa* \sharp .

27₃₋₄, contralto : *la*.

41, bajo : falta el *sol*.

55₂, tenor : *si* \sharp .

62-63₁₋₂, contralto : falta pausa.

68₁₋₂, tenor : *re*.

72₃₋₄, tenor : *do*.

77, tenor : *fa* ligado anterior : *mi* \flat blancas.

78₁₋₂, contralto : *si* ligada con la anterior.

83-90₁₋₂, tiple : falta pausa.

91₂, tiple : *fa* \sharp .

65. — Fol. 36 (= 38) : «Segunda fantasía del quinto tono». Tabla final : «Segunda fantasía».

C. 25, contralto : *fa*.

35, contralto : pausa.

47₂, tiple : *si* \sharp .

49₄, bajo : *mi*.

66. — Fol. 39 : «Tercera fantasía de consonancia del quinto tono». Tabla final : «Tercera fantasía de consonancia del quinto tono. fo. XXXIX».

C. 7, contralto : *fa*.

17₁₋₄, contralto : *mi*.

17₄, tiple : *si* \sharp .

30₁₋₂, tiple : *fa* ligada con la anterior.

45, bajo : a la 8.^a alta.

53₃₋₄, contralto : *fa*.

56₁, tiple : *do sol*.

56₁₋₂, tiple : *la*.

56₂, contralto : *fa*.

59-60₁₋₂, tiple : *mi* ligada.

69₁₋₂, tiple : *fa* ligada con la anterior.

72₁, tiple : *fa*.

77₁, tiple : *fa* ligada con la anterior.

78₃₋₄-79₁₋₂, tenor : *la*.

67. — Fol. 39 v. : «Primera fantasía del sexto tono». Tabla final : «Primera fantasía del sexto tono. fo. XXXIX».

C. 19₂, tiple : *fa*.

22₂, tiple : *do*.

51₁₋₂, bajo : *sol*. La corrección que ofrecemos se señala en la fe de erratas del libro de Venegas.

57₁₋₂, contralto : *la*; tenor : pausa. Corregimos siguiendo el compás 65.

57₃, tenor : *sol*.

80, tenor : *la*.

92, bajo : falta pausa.

93₁₋₂, tiple : *fa* ligada con la anterior.

93₁₋₄-94₁₋₂, tiple : *fa* ligada.

114, tiple : falta el *la*.

68. — Fol. 29 (= 40) : «Segunda fantasía del sexto tono». Tabla final : «Segunda fantasía del sexto tono. fol. XL».

- C. 11-2, bajo : *la*. La corrección que ofrecemos se señala en la fe de erratas del libro de Venegas.
 14, tiple : *sol*. La corrección que ofrecemos se señala en la fe de erratas del libro de Venegas.
 23, tiple : *fa* #.
 57-58, tenor : falta pausa en el orig.
 62, tiple : *sol*. La corrección que ofrecemos se señala en la fe de erratas del libro de Venegas.
 95, tenor : a la 8.^a inferior.

69. — Fol. 29 v. (= 40 v.) : «Primera fantasía del séptimo tono sobre *ut, re, mi, fa, mi*». Tabla final: «Primera del séptimo tono. fo. XL».

- C. 22-2, tenor : *sol*.
 29, bajo : orig. *sol*. Esta corrección se señala en la fe de erratas del libro de Venegas.
 33-2, contralto : *si*.
 33-4, contralto : *la*.
 38, tenor : pausa.
 39-4, bajo : *la*.
 41, tiple : *sol*.
 41, tenor : pausa.
 54, contralto : *sol* ligada con la anterior.
 62-4, contralto : *fa*.
 91-2, contralto : *la*.
 103-4, tiple : *la*.
 138, contralto : *sol*.

70. — Fol. 41 v. : «Segunda fantasía del séptimo tono». Tabla final : «Segunda del séptimo tono. fo. XLI».

- C. 8, bajo : *re*.
 11, tiple : *si* #.
 17-2, tiple : falta pausa.
 18-2, bajo : falta pausa.
 20, tenor : *re*.
 21, tiple : *re*.
 29, bajo : *si* #.
 39-4-40, tiple : *si* #.
 48, tenor : *sol*, ligada con la anterior.
 57, bajo : *re*.
 62, tenor : *fa* mínima.
 92, bajo : a la 8.^a superior.

71. — Fol. 42 : «Primera fantasía del octavo tono». Tabla final : «Primera fantasía del octavo tono. fo. XLII».

- C. 7-10, contralto : falta pausa.
 11-3, tenor : *fa*.
 25, contralto : *fa* #.
 37, bajo : el # va al *mi*, en lugar de ir con el *fa*.
 53-4, tenor : *re*.
 51-2, tiple : pausa.
 70, contralto y tenor : *la* y *fa* ligadas respectivamente.
 76-4-77-2, tenor : *la*.
 78-2, tenor : *la* # *sol* #.

72. — Fol. 42 v. : «Segunda fantasía del octavo tono». Tabla final : «Segunda fantasía del octavo tono. fo. XLIII».

- C. 9-4, tiple : *fa*; contralto : *re do* negras, *do* blanca como en el tenor.
 11-2, contralto : pausa.
 17-18, contralto : *mi* semibreve con puntillo, *fa* # mínima.
 18-2, tenor : falta pausa.
 19, tenor : *re*.
 31-34, tenor : falta pausa.
 58-61, contralto : falta pausa.
 63, tenor : *mi fa* mínimas.
 88-2, contralto : falta pausa.
 98-2, tiple : *fa*.
 106, tenor : *sol*.
 118, contralto : pausa.
 119, tiple : *re*; contralto : *si*; tenor : *sol*.

73. — Fol. 43 : «Tercera fantasía del octavo tono». Tabla final: «Tercera fantasía del octavo tono. fo. XLIII».

- C. 19-4, tenor : *sol* #.
 24, tenor : *do* ligado con el anterior.
 44-4, contralto : el # va al *sol*, en lugar de ir con el *fa*.

74. — Fol. 43 v. : «Fauordones de vihuela. Séptimo tono». Tabla final : «Fauordones de vihuela. fo. XLIII».

- C. 10, tenor : *re*.
 16-2, tiple : *sol*. La corrección que ofrecemos ya se advierte en la fe de erratas del libro de Venegas.

75. — Fol. 43 v. : «In exitu Israel de Egipto».

76. — Fol. 43 v. : «Comiençan los Pange linguas». Tabla final : «Pange linguas. Primera pange lingua. Antonio. fo. XLII».

- C. 1-3, bajo : falta el *fa*.
 8-4, tiple : *la*.

77. — Fol. 44 : «Pange lingua». Tabla final : «Segunda Pange lingua. Antonio. fo. XLIII».

- C. 4-2, tiple : *si* ligado con la anterior.
 34-2, tiple : a la 8.^a superior.
 34-35, tenor : a la 8.^a superior.
 53-2, tiple : *do* #.

78. — Fol. 44 v. : «Pange lingua». No se menciona en la Tabla final.

- C. 46, bajo : *sol*.
 47-48, tenor : *do*.
 52-53, tenor : *la*.
 78, tiple : *si* #.
 79, tiple : *si* #.
 79-4, bajo : *do* #.

79. — Fol. 45 : «Pange lingua». Tabla final : «Tercera Pange lingua. Antonio. fo. XLV».

C. 4, bajo : *fa* a la 8.^a inferior.

22³⁻⁴, tiple : *si*.

23, contralto : pausa.

30, bajo : *do* semibreve.

33³⁻⁴, tiple : *sol* #.

41³⁻⁴-42¹⁻², bajo : a la 8.^a inferior.

66, contralto : *si*.

68¹⁻³, tenor : *do*.

93-97¹⁻², tiple : falta pausa.

98, tenor : *la*.

105²⁻³, tiple : *fa* # *sol* #.

108¹⁻², tiple : *re*. La corrección que ofrecemos se señala ya en la fe de erratas del libro de Venegas.

80. — Fol. 45 v. : «Pange lingua de Urreda, glosado de Antonio». Tabla final : «quatra (sic) [Pange lingua] glosada de Antonio. fo. XLV».

C. 8¹⁻², tiple : *do*.

25, contralto : *fa*.

26, contralto : *re*.

32¹⁻², contralto : *mi*.

35³⁻⁴, bajo : a la 8.^a superior.

46³⁻⁴, bajo : *re fa sol la mi si* ♭.

59, contralto : *do*.

80¹⁻², contralto : *fa mi* negras; tenor : *fa*.

83³⁻⁴, contralto : *do*.

87, contralto : *sol*.

88, tiple : orig. *sol*. En la fe de erratas del libro de Venegas se señala ya nuestra corrección.

89², tiple : *mi*.

81. — Fol. 46 v. : «Comiençan las Ave maristellas». Tabla final : «Tres diferencias de Ave maristellas. [Primera] en duo. Antonio. fo. XLVI».

C. 22⁴, bajo : *mi re* negras.

27², bajo : *re*.

31¹, bajo : *do*.

58², tiple : *la*.

52¹, bajo : *sol*.

82. — Fol. 46 v. : «Aue maristella, a minima el compas». Tabla final : «otra aue marisstella a tres. Anto[nio], fo. XLVI».

C. 26¹⁻², tiple : *la*.

35¹⁻², tiple : *la*. En la fe de erratas del libro de Venegas se señala ya nuestra corrección.

61, bajo : *do mi*.

64, contralto : *sol*; bajo : *si*.

68², bajo : *do*.

83. — Fol. 47 : «Aue maristella». Tabla final : «otra a tres. Antonio. fo. XLVII».

C. 12¹⁻², bajo : *la*.

42³⁻⁴, bajo : *do*.

84. — Fol. 47 v. : «Aue maristella». Tabla final : «otra aue marisstella a quatro. Antonio. fo. XLVII».

C. 7³⁻⁴, contralto : *do*.

33¹⁻², contralto : *fa* ligada con la anterior.

33³⁻⁴-34¹⁻², contralto : *si*.

65³⁻⁴, bajo : *sol*.

66³⁻⁴, bajo : *sol*.

68¹⁻², bajo : orig. *do*. En la fe de erratas del libro de Venegas se señala nuestra corrección.

113³⁻⁴, bajo : *si*.

122¹⁻², tiple : *la* #.

85. — Fol. 48 : «Aue maristella». Tabla final : «otra a quatro. Antonio. fo. XLVIII».

C. 20², contralto : *fa* #.

26, contralto : *si*.

42⁴, tiple : *re* negra.

50², tiple : *fa* #.

77, contralto : pausa.

83, tenor : *fa*.

88², contralto : *mi*.

122¹⁻², tenor : *re* ligada.

86. — Fol. 49, sin título. Tabla final : «otra aue maristella a quatro. Antonio, que lleva el canto llano [el] contrabajo. fo. XLIX».

C. 51³, contralto : *la*. Nuestra corrección se señala ya en la fe de erratas del libro de Venegas.

6², contralto : *do* #.

18³, tenor : *sol* #.

57-58¹⁻², tiple : a la 8.^a inferior.

65¹⁻³, tenor : *la*.

74², tiple : *fa* #.

75¹⁻², contralto : *re* a la 8.^a inferior.

87. — Fol. 49 : «Aue maristella de Palero. El contrabajo lleua el canto llano». Tabla final : «otra aue maristella, Palero. fo. XLIX».

C. 4-5, contralto : en el orig. van el *sol re* anotadas al bajo.

8, contralto : falta el *fa*.

16¹, tiple : *fa* a la 8.^a inferior.

27¹⁻², tiple : *la* ligada con la anterior.

32¹⁻², contralto : *mi* ligado.

30¹, contralto : *re* primero a la 8.^a inferior.

32³⁻⁴, contralto : a la 8.^a inferior.

53¹⁻², contralto : *re* ligada con la anterior.

88. — Fol. 49 v. : «O gloriosa». Tabla final : «O gloriosa. fo. XLIX».

C. 10-11¹, tiple : *la* a la 8.^a inferior.

11¹⁻², contralto : *si*.

12¹, tiple : *sol do*.

12¹⁻², contralto : *la* ligada con la anterior.

13³⁻⁴, contralto : *mi* a la 8.^a inferior.

89. — Fol. 50 : «O lux beata Trinitas, tres minimas al compás». Tabla final : «O lux beata Trinitas, Antonio. fo. L».

C. 1², contralto : *mi*.

51³, tenor : *la* mínima, *si do* negras.

7¹, bajo : *fa*.

7², contralto : *re*.

12₃-13₁, tenor : *fa sol*.

16, bajo : a la 8.^a superior.

90. — Fol. 50 : «Jesu Christo». Tabla final : «Jesu Christo hombre y Dios. fo. L».

C. 17₁₋₂, bajo : a la 8.^a superior.

19₁₋₂, tenor : *fa*.

91. — Fol. 50 : «Veni redemptor quaesumus». Tabla final : «Veni redemptor quaesumus. Palero. fo. L».

C. 6, tenor : *sol*.

28₁₋₂, bajo : *mi re* negras.

43, contralto : *sol*.

57₁₋₄, tenor : *mi* semibreve.

92. — Fol. 50 v. : «Para la fiesta del sanctissimo virgen Joseph». Tabla final : «Sacris solemnibus. Morales. fo. L».

C. 8, tiple : *sol*.

18, orig. : *incliti*.

57, orig. : *cun*.

93. — Fol. 51 : «Para las completas de quaresma». Tabla final : «Comiençan las completas de Quaresma: Cum inuocarem. fo. LI».

C. 1, orig. : *cun*.

22, tiple : a la 8.^a superior.

29, orig. : *michi*.

94. — Fol. 51, sin título. Tabla final : «Non accedet ad te malum. Luys Alberto. fo. LI».

C. 18₁, bajo : *do*.

46₃₋₄, tenor I : *si* ligada.

51-52₁₋₂, cantus : *si* semibreve, *la* mínima.

52, orig. : *apropinquauit*.

55, tiple : *la* semibreve.

56₁, tiple : *fa*.

58-59, tenor I : *la sol* blancas, *fa* negra.

63₃₋₄, tiple : *sol* ligada.

95. — Fol. 51 v., sin título. Tabla final : «In pace in idipsum. Alberto. fo. LI».

C. 8₁₋₄, tiple : *sol si* $\frac{3}{4}$; contralto : *re* semibreve.

21₃₋₄, tiple : *fa*.

23, tenor II : falta pausa.

28-29, bajo : *mi*.

32-33, bajo : *mi*.

50₁₋₄, tiple : *do re*.

96. — Fol. 52 : «Antonio. Te lucis ante terminum». Tabla final : «Te lucis ante terminum. Antonio. fo. LIH».

C. 11-12₁₋₂, contralto : *si*.

12-13₁, bajo : faltan *la do*.

27₃₋₄, contralto : *do*.

35₂, tiple : *do* $\frac{3}{4}$.

Instituto Español de Musicología

44₂, contralto : *fa* $\frac{3}{4}$.

45₁₋₄, contralto : *fa fa*.

97. — Fol. 52 v. : Sin título. Tabla final : «Nunc dimittis seruuum tuum. fo. LIH».

C. 13-14, tenor : *la*.

98. — Fol. 52 v. : «Salve de Antonio». Tabla final : «Salve. Antonio. fo. LIH».

C. 23-24, tiple : *do* $\frac{3}{4}$.

28, tenor : *sol*.

36₃₋₄, tiple : *fa* $\frac{3}{4}$.

40₁₋₄, contralto : *mi do* blancas.

66, tenor : falta pausa.

67-68₁₋₂, bajo : falta pausa.

74₁₋₂, tenor : *la*.

77, tenor : a la 8.^a superior.

85, orig. : *lachrimarum*.

86₃₋₄, contralto : a la 8.^a superior.

111₃₋₄, contralto : *re*.

132, tiple : *fa*.

135₃₋₄, contralto : *mi*.

139₄, contralto : *re do* corcheas.

151-152, tiple : a la 8.^a superior.

99. — Fol. 53 v., sin título. Tabla final : «O gloriosa domina. fo. LIH».

C. 29₃₋₄-30, bajo : a la 8.^a superior.

31, tenor : *re*.

42, tenor : *re*.

100. — Fol. 54 : «Primer Kyrie de Iusquin glosado». Tabla final : «Kyries, primer Kyrie de Iusquin glosado de Palero. fo. LIH».

C. 45, bajo : *la*.

101. — Fol. 54 v. : «Tercer Kyrie». Tabla final : «Kyrie tercero. fo. LIH».

C. 1, contralto : *re*.

7-8₁, tiple : el *re* a la 8.^a inferior.

10-11, tenor : falta pausa.

32₃₋₄-32₁, tenor : a la 8.^a baja.

45, contralto : pausa seguida de *re* blanca.

77, tenor : *la*.

85-86, contralto : *mi* $\frac{7}{8}$ ligada.

102. — Fol. 55 : «Quem terra pontus». Tabla final : «Quem terra pontus. Antonio. fo. LV».

C. 27-28, tenor : *sol*.

31, tiple : *sol*. Nuestra corrección se señala en la fe de erratas del libro de Venegas.

46, contralto = en el orig. se deja sin nota el contralto y se escribe *si* en el tenor : el *mi* del bajo va a la 8.^a superior.

82, tenor : *mi* ligado.

87₃₋₄-88₁₋₂, contralto : *do*.

103. — Fol. 55 v. : «Pues no me quereys hablar». Tabla final : «Pues no me quereys hablar, a duo.

fo. LV); por una falta de imprenta se intercala en la sección de motetes.

C. 21-2, bajo : *mi fa sol fa, re mi fa sol* semicorcheas.

104. — Fol. 55 v. : «Mira Nero». Tabla final : «Mira Nero de Tarpeya. Palero. fo. LVI».

C. 3, bajo : *re* a la 8.^a inferior.

9-10, tiple : *sol la* como el contralto.

15-16, contralto : a la 8.^a inferior.

16, orig. : escribe fol. «65» en lugar de 56.

105. — Fol. 65 (= 56) : «Passeauasse el rey moro». Tabla final : «Passeauasse el rey moro. Palero. fo. LVI».

C. 28, tiple : *re*.

35, tiple : *la* corchea a la 8.^a superior.

106. — Fol. 65 (= 56), sin título. Tabla final : «Un tres glosado. Luys Alberto».

C. 22-4-231, tenor : *la* a la 8.^a inferior.

29-4-30, tenor : *mi* ligada.

31, tiple : orig. *sol sol* corcheas.

34, contralto : falta pausa.

35-4, bajo : *la* a la 8.^a superior.

107. — Fol. 65 (= 56 v.) : «Conditor alme». Tabla final : «Conditor alme, de Gracia Baptista, monja. fo. LVI».

C. 91, tiple : *fa*. Nuestra corrección ya se anota en la fe de erratas del libro de Venegas.

18 : En la fe de erratas del libro de Venegas se anota: «Fo[lio] 56, pla[na] 2. la pauta sexta a destar despues de la septina y la la (*sic*) septima primero que la sexta».

21, tiple : *mi*.

25, tenor : *do*.

29, tiple : *do re* corcheas.

33, tiple : *fa* #.

108. — Fol. 65 v. (= 56 v.) : «Finales, Antonio». Tabla final : «Dos finales. Antonio. fo. LVI».

C. 1, contralto : *sol*.

41-2, tenor : *fa*.

61-2, tiple : *mi* #.

109. — Fol. 65 v. (= 56 v.) y tabla final sin título.

C. 32-3, tiple : *do* a la 8.^a superior.

110. — Fol. 65 v. (= 56 v.) : «Sacrís solemnís. Antonio». Tabla final : «Sacrís solemnís. Antonio. fo. LVI».

C. 7, contralto : *re* a la 8.^a superior.

22, tenor : *re do* blancas.

51-4, tenor : *fa*.

52-4, tenor : *fa* mínima.

271-2, contralto : *sol* a la 8.^a superior.

48, tiple : *sol* a la 8.^a superior.

111. Fol. 57 v. «Crequillon a doze. Para dos instrumentos *Belle sans pere*. Tabla final : «Vna cancion a doze para dos instrumentos. Crequillon fo. LVII».

C. 15-4, 2.^a tiple : *fa*.

35-4, contralto, 1.^{er} instrumento : *re*.

39, bajo, 2.^o instrumento : *fa*.

401-2, bajo, 2.^o instrumento : *la* ligado.

71-1, contralto 2.^o, 1.^{er} instrumento : *si* ♮

73, tiple, 1.^{er} instrumento : *do*.

95, bajo, 1.^{er} instrumento : *fa*.

122, tenor, 1.^{er} instrumento : *fa*.

130, 2.^o contralto, 2.^o instrumento : *la*.

130-4, contralto 1.^o, 2.^o instrumento : *la*.

112. — Fol. 59 v. : «Fuga a quarenta, y entra una voz de otra a nueue compasses, que es donde esta la señal en los tiple y contra altos, tenores y contrabajos. Y en acabando las quatro voces primeras tornan a entrar, y assí las segundas, etc.». Tabla final : «Una fuga a quarenta, que se puede tañer con diez instrumentos cada uno a quatro voces : está reduzida a catorze voces en el quinto libro, quitados los unisonus para tres instrumentos. fo. LIX».

Esta composición se presenta notada en pautado de cuatro líneas; al margen inicial de la primera dice: «Diez tiple»; en el de la segunda : «Diez contraltos»; en el de la tercera : «Diez tenores»; en el de la cuarta : «Diez contrabajos».

C. 57, tiple 1.^o : *fa*.

65-4-661-2, tiple : *fa*.

113. — Fol. 60 : «Tres minimas al compás». Tabla final : «Una chansoneta, miralo como llora. fo. LX».

C. 301-2, contralto 2.^o : *sol* ligada con la anterior.

Por lo que se refiere a la aplicación del texto, nos hemos limitado a transcribirlo exactamente siguiendo el original.

114. — Fol. 60 v. : «Aspice»; sin título. Tabla final : «Motetes» como anunciado de la sección; a continuación : «Aspice a cinco de Jaquet glosado de Palero. fo. LX».

C. 121, soprano : *la*.

25, soprano : *si la sol do*.

301-4, tenor II : *sin* ♮.

58, tenor I : *re* semibreve.

65-4, contralto : *re*.

74, bajo : *fa*.

74-4, tenor : *la*.

81, tenor I : *re* semibreve ligada con la anterior.

1041-2, tenor I : *la* semibreve.

1051-2, contralto : *si*.

1051-3, tenor II : *la*.

107-4, tiple : *do*.

1131-2, tenor : *la*.

128, tiple : *si* ♮.

115. — Fol. 62 v. : «Si bona», sin título. Tabla final : «Si bona suscepimus a cinco, Verdelot, glosado de Palero, fo. LXII».

- C. 13, contralto : *la* ligada con la anterior.
 21, tiple : pausa en el orig.
 30-31, tiple : falta pausa.
 32-33, bajo : falta pausa.
 44, 2.º tenor : *fa*.
 84₃, tenor II : *si* ♯.
 85₁₋₂, tiple : *mi* ligada.
 101₂, tiple : *do*.
 104₂, tenor II : *si* ♯.
 109-111, contralto : falta pausa.
 134₁₋₄, 2.º contralto : *la*.
 142₃, tiple : *si* ♯.
 212₄, contralto : *la si* ♯.
 227₃₋₄, bajo : *do* ♯.

116. — Fol. 64 : «Queramus a quatro glosado». Tabla final : «Quaeramus a quatro de Monton (*sic*), glosado de Palero con segunda parte, fo. LXIII».

- C. 20, tenor : *do* ligado con la anterior.
 39₁₋₂, bajo : a la 8.ª superior.
 40, tiple : *do*; bajo, orig. 8.ª superior.
 41, bajo : a la 8.ª superior.
 60, tiple : semibreve.
 61₃₋₄-63₁₋₂, contralto : falta pausa.
 64₁, bajo : *mi* ligada, *re*.
 80, tenor : falta pausa.
 88-89₁₋₂, tenor : *do re*.
 103₃₋₄, tiple : *si* ♯.
 115-118, tenor : falta pausa.
 120, tenor : *do* ligado con la anterior.
 124₃, tiple : *fa* corchea ligada con la anterior.
 138₁, tenor : *si* ♯.

117. — Fol. 65 v. : «Cinco diferencias sobre Conde Claros». Tabla final : «Cinco diferencias del Conde Claros, fo. LXV».

- C. 28₁₋₂, tiple : *sol*.
 29₃, tiple : primer *sol* a la 8.ª superior.

118. — Fol. 65 v. : «Otras cinco sobre las vacas. Tres minimas al compas». Tabla final : «Otras tantas sobre las vacas, fo. LXV».

- C. 135-6, bajo : a la 8.ª superior.
 17 : «A proporción. Tres mínimas al compás. Primera diferencia».
 20, tiple : *do* ♯.
 25 : «Segunda [diferencia]».
 30₃, tiple : *fa* ♯.
 34 : «Tercera».
 37, tiple : *do* ♯.
 38, bajo : a la 8.ª superior.
 42 : «Cuarta».
 50 : «Quinta».
 51₃, tiple : *do* ♯.
 52, tiple : *sol la*. Nuestra corrección se anota ya en la fe de erratas del libro de Venegas.

52₃, tiple : *re mi*. Nuestra corrección se anota también en la fe de erratas del libro de Venegas.

119. — Fol. 66 v. : «Para quien crie yo cabellos. Antonio». Tabla final : «Para quien crie yo cabellos, fo. LXVI».

- C. 9₄, tiple : *fa sol*.
 11₁, tiple : *do* ♯.
 24, contralto : *fa* en lugar de *la*.
 38 : «El mismo para mano izquierda».
 39, tiple : *do* y a la 8.ª superior.
 49, bajo : *sol*.
 50, orig. : se escribe una *z* y añade : «Donde está *z* va el contrabajo solo en proporción».

120. — Fol. 67 : «Rugier. Glosado De Antonio». Tabla final : «Rugier glosado de Antonio, fo. LXVII».

- C. 26₃₋₄, bajo : *fa*. Nuestra corrección se señala ya en la fe de erratas del libro de Venegas.

121. — Fol. 67 : «Pauana». Tabla final : «Pauana con su glosa, Antonio, fo. LXVII».

- C. 25-6, tiple : *do*.
 245-6, contralto : *do*.
 29₁₋₂, tenor : *sol*.
 34, bajo : *sol*. Nuestra corrección se señala ya en la fe de erratas del libro de Venegas.
 36₃₋₄, tenor : *la*.
 365-6, tenor : *la*.
 375-6-381-2, tenor : *la*.
 413-4, contralto : *sol*.
 423-6, tenor : *mi*.
 445-6, tenor : a la 8.ª superior.

122. — Fol. 67 v. : «Comiençan las canciones». Y sin título empieza «De la virgen». Tabla final : «Canciones. De la virgen que parió, fo. LXVIII».

- C. 27, bajo : a la 8.ª inferior.
 39₄, bajo : *do*.
 41₄, contralto : *la*.
 50, contralto : el *si* a la 8.ª inferior.
 63, tenor : *la* semibreve.
 653-4, tiple y contralto : mínima.
 751-2, bajo : *mi*.
 78, bajo : a la 8.ª superior.

123. — Fol. 68 : «Primera Parte De la Cancion de los pajaritos» en el texto «*Reuellebu*» (*sic*). Tabla final : «Primera parte de la Canción de los pajaritos, fo. LXVIII».

- C. 8₄, tiple : *do*. Nuestra corrección se señala ya en la fe de erratas del libro de Venegas.

124. — Fol. 68 : Sin título; en el texto sólo la palabra «Alix». Tabla final : «Otra canción llamada Alix, fo. LXVIII».

- C. 121-2, bajo : *sol* negra.
 291-2, contralto : orig. *sol*. Nuestra corrección se señala ya en la fe de erratas del libro de Venegas.

73, tenor : *la*.
 74₁, bajo : *la*.
 75₁₋₂, tenor : falta pausa.
 86₁, tenor : *fa* a la 8.^a inferior.
 102₁, tenor : *fa* a la 8.^a inferior.

125. — Fol. 68 v. : Sin título; en el texto sólo se apunta el incipit : «Je prens Engrei (sic)». Tabla final: «Je preis engrei. fo. LXVIII», como de autor anónimo.

C. 2₃₋₄, bajo : a la 8.^a inferior.
 16, tiple : *la sol* negras, *fa* blanca.
 21₃₋₄, tenor : a la 8.^a superior.
 41₁₋₂, contralto : *fa*.
 42₁₋₂, tiple : *sol* negra ligada, *mi* negra.
 64₁₋₂, tenor : *si* \sharp .

126. — Fol. 69 : Sin título; en el texto sólo se escribe el incipit : «Un gai bergier». Tabla final : «Un gay bergier. fo. LXIX».

C. 14₄, contralto : a la 8.^a inferior.
 19, contralto : *fa* en lugar de pausa, como se escribe en Crecquillon y en la repetición de Venegas.
 28₁₋₂, contralto : *si*.
 43₁₋₂, bajo : pausa, en lugar de *sol*, como se escribe en la repetición y en el libro de Crecquillon.
 46-47, tenor : transcribimos exactamente del orig., pero es más correcta la versión de la primera vez que es igual al libro de Crecquillon.
 46₁₋₄, tenor : *sol* semínima, pausa, pausa y *si* semínimas.
 47, tenor : *do* semibreve.
 74₁, tiple : *re* ligada a la anterior.
 74₂, bajo : *re* a la 8.^a superior.

127. — Fol. 69 v. : Sin título : en el texto sólo se escribe el incipit «*A de mi* (sic) *mort*». Tabla final: «*Ademi* (sic) *mort*. fo. LXIX», como de autor anónimo.

C. 19₁₋₂, contralto : *mi* ligado.
 20₂, tiple : *si* \sharp .
 28₃₋₄, tenor : *la*.
 29, tenor : *re*. Crecquillon escribe *si*.
 56₃₋₄-57₁₋₂, tenor : *la*.
 59, bajo : *sol* blanca, *la* negra, *si sol* corcheas.
 63₁₋₂, tenor : a la 8.^a inferior.
 68₃₋₄, bajo : a la 8.^a inferior.
 78, contralto : *re* blanca, *fa re* negras.
 91₃₋₄-92₁, contralto : *fa*.
 92₁₋₂, tiple : *sol*.
 92₁, tenor : *fa*.

128. — Fol. 70 : Sin título; en el texto se edita sólo el incipit de «*Demandes* (sic) *vous*». Tabla final: «*Demandes vous*. fo. LXX».

C. 7, contralto : *sol*.
 16₃₋₄-17, contralto : *re*.
 18₂, contralto : *fa* \sharp .
 32₃₋₄, contralto : *do*.
 53₁₋₂, tiple : *fa*.
 57₁, bajo : *la*.

61₁, tenor : *si* \flat .
 62₁₋₂, bajo : a la 8.^a superior.
 70₁, bajo : *sol*.
 74₁, tenor : *si*.
 75₄, tenor : a la 8.^a inferior.

129. — Fol. 70 v. : Sin título; en el texto se escribe sólo la indicación «*Io* (sic) *vous*». Tabla final : «*Io uous*. fo. LXX».

C. 3₃₋₄, tenor : *do*.
 61₁₋₂, tenor : pausa.
 11₁₋₂, contralto : *la*.
 11₃₋₄, contralto : a la 8.^a inferior.
 18₃₋₄, tiple : *sol* \sharp .
 18₄, tenor : *fa*.
 23₄, tenor : *sol*.
 26₂, bajo : *fa sol* blancas.
 34₁, bajo : *la*.
 40₂, tenor : a la 8.^a superior.
 45₄, tiple : *si* \sharp .
 55₁, bajo : *fa* blanca con puntillo, *mi*, *re* corcheas.
 55₂₋₄, tiple : *fa* \sharp .
 62₄, tenor : *do*.
 63₁, bajo : 8.^a superior.
 63₃, tenor : *sol*.
 65₁, contralto : *la*.
 67₂, contralto : a la 8.^a inferior.

130. — Fol. 71 : Sin título : en el texto se escribe sólo el incipit «*Pour un Plaiser* (sic)». Tabla final: «*Iamais* (sic). Crecquillon. fo. LXXI».

C. 7₃₋₄, contralto : *sol sol* negras.
 19₂, contralto : *mi*, Crecquillon escribe *fa*.
 43₂, tiple : *mi* \sharp .
 47₁₋₂, contralto : pausa en lugar de *fa* como exige el buen canto y escribe Venegas en la repetición, siguiendo fielmente a Crecquillon.
 56₂, contralto : *do* \sharp .
 61₁₋₂, contralto : *la*.

131. — Fol. 71 v. : Sin título; en el texto se escribe sólo el incipit «*Frasqui gallard* (sic)». Tabla final : «*Frasqui gallard*. fo. LXXI».

C. 5₃₋₄-6₁, tiple : *la*.
 34₁, tenor : *la*.
 53, contralto : *fa*.
 71₃₋₄, tenor : *re*.
 78₁₋₂, tenor : *re* ligada anterior.
 95₁, tenor : *la*.
 102₁₋₂, contralto : *fa*.

132. — Fol. 72 : Sin título; en el texto, escrito a mano en el siglo XVI, se lee «*Mor me a priue*». Tabla final : «*Mors ma priue*, Palero. fo. LXXII».

C. 14, bajo : *fa*, pero fué borrado ya en el siglo XVI, añadiendo pausa y *la* blanca, tal como editamos.
 21, bajo : *sic*, pero fué añadida de mano posterior un *fa* negro, como cuarta parte del compás.
 24₄, tiple : *fa* \sharp .

46₁₋₂, tiple : *sol* ligado con la nota anterior.

47₁₋₂, tenor : falta esta pausa.

62₃₋₄, tenor : *do*.

66, contralto : *do*.

74₂, tiple : *sol*.

78₃₋₄, tenor : *do*.

81₁₋₂, tenor : *la*.

82, contralto : *do*.

133. — Fol. 72 v. : Sin título; en el texto «Mundo que me puedes dar». Tabla final : «Mundo que me puedes dar, a cinco, va octava abaxo del tiple, en fuga, la voz por donde se ha de dezir la letra, fo. LXXII».

C. 9₁₋₄-10₁₋₂, bajo : falta.

34, bajo II : *do*.

44₁₋₂, tiple : *mi* negra, ligada con la anterior, *fa* negra.

134. — Fol. 73 v. : «Primera entrada». Tabla final: «Sera muy prouechoso tañer muchas entradas de coro de muy buenos autores, y finales para que no parezcan tan mal la no buena fantasia : en medio es buen auiso no tañer fantasia hasta saber muchas obras de coro, de adonde sale la buena fantasia. Estan estas tres entradas».

135. — Fol. 73 v. : «Segunda [entrada]».

C. 5, contralto : a la 8.^a inferior.

10, contralto : a la 8.^a inferior.

14₃₋₄, tenor : *la*.

15, tenor : a la 8.^a inferior.

19 : orig. termina aquí, dejándola incompleta.

136. — Fol. 73 v. : «Tercera [entrada]».

C. 31 y 4, tiple II : *re* a la 8.^a inferior.

11₄, contralto : *si*.

15₃₋₄, tenor : *fa* a la 8.^a inferior.

18 : orig. acaba aquí, dejando la pieza incompleta.

137. — Fol. 73 v. : Sin título; el texto empieza: «Al rebuelo de una garça». Tabla final : «Al rebuelo de una garça. fo. LXXIII».

C. 25₁₋₂, tenor : *la* ligada con la anterior.

138. — Fol. 74 : «Te matrem Dei laudamus» con la música en cifra y sin pautado. Tabla final : «Te matrem dei laudamus sin reglas, para muestra que se puede poner esta cifra sin reglas; aunque como agora se usan las pautas, que son de oja de lata, o de la que hacen los cabos de agujetas, a la manera del papel plegado para moscadador, es muy fácil y sin pesadumbre el pautar; porque de una vez que se moja se pauta un pliego de papel.

Esta Te matrem Dei, y unas coplas, f. LXXIII, parece bien decir villancicos y coplas en organo; puesta una pesilla en el cinco regrare, discantado sobre este punto con buena voz a manera de atambor».

C. 12, bajo : a la 8.^a inferior.

13₁₋₂, bajo : falta pausa.

ÍNDICE DE NOMBRES Y DE MATERIAS

1. Cuando se trata de personajes antiguos, consignamos su cargo u oficio, a fin de ahorrar trabajo al investigador. 2. Unificamos en lo posible la ortografía de los nombres; figuran algunos cuya escritura fluctúa mucho en los manuscritos (por ejemplo: Narváez = Narbáez; Tavera = Tabera). 3. Los nombres que salen con mucha frecuencia se registran únicamente en casos especiales.

- ABARCA MALDONADO, Diego, capellán, 81.
ACOSTA, Antonio de, cantor, 140.
ACOSTA, Pedro de, obispo de León, capellán mayor, 54, 80.
ADLER, G., 2.
ADRIÁN, Hernando, tiple, 47.
ADRIÁN, maestro de los muchachos de capilla, 140.
ADRIANO VI, papa, 18.
AGRICOLA, Alexander, compositor, 17.
Aguarda (=pausa), 154.
AGUILAR, Conde de, 90.
AGUILERA, Diego de, repostero de capilla, 81.
ALBA, Alonso de, capellán cantor, 5, 8.
ALBA, duque de, 15, 19, 46, 50, 83, 102 s., 111, 117, 124.
ALBERCH VILA, Pedro, organista compositor, 172 s., 176, 182.
ALBERTO, Luis, organista compositor, 148, 166, 176, 178.
Alburquerque, 92.
Alcalá de Henares, 39, 43, 49, 72, 77, 102, 106, 144, 145, 170.
Alcáza, río, 92.
ALDERETE, Alonso de, mozo de capilla, 42.
Alemana, danza, 128.
ALENAROS, mozo de capilla, 3.
ALENDA, J., 25, 89.
ALFONSO, Álvaro, tesorero, 80.
ALFONSO IV (V) EL MAGNÁNIMO, rey de Cataluña-Aragón, 10, 57, 88, 91.
ALFONSO X, el Sabio, rey de Castilla-León, 68, 84.
ALMANNAS, Juan de, cantor tiple, 99.
ALMARAZ, Alonso de, mozo de capilla «al facistol», 75.
ALMARAZ, Alonso Fernández, mozo de capilla, 129, 133.
ALMONAAR, Mínguez de, cantor tiple, 123.
ALOY, Maestre, organista (afinador), 541.
Alta danza, 90 s., 170.
ALZATE, Mateo de, cantor de la Capilla Pontificia de Roma, 18.
AMBROS, A. W., 2.
Amsterdam, 71.
ANCHIETA, Juan de, cantor compositor, 4, 14, 15 ss., 19 s.
ANGOUËME, duque de, 20.
ANGULO, Juan de, capellán, 129 s., 137.
ANTICO DE MONTANA, Andrés, editor, 20.
ANTIQUUS, A., editor, 177.
ANTÓN, Mosén, cantor, 29, 31.
ANTONIO. — V. CABEZÓN, Antonio de.
Aquisgrán, 15, 115.
ARAMENDI, Juan de, ministril de flauta, 114.
Aranjuez, 21, 24, 34.
ARCE (ARZE), Juan de, mozo de capilla, 130, 133.
ARCE (ARZE), Pedro de, cantor, 54, 64, 68, 78, 92 ss., 104 ss., 118, 120, 122, 124, 129 s., 132, 143.
ARZE, mozo de capilla, 3.
ARCADELT, Jacobus, compositor, 49.
ARCOS, duque de, 46, 70.
ARELLANO, Pero Sánchez de, capellán, 29, 31, 137.
Arévalo, castillo de, 49, 53, 60, 62, 65, 67 s., 71 s.
ARIOSTO, Ludovico, 77.
ARMESTO, Lope de, cantor, 29, 31, 50, 52 ss., 62, 66.
Arpa, XI s.
Arpas grans, 46.
ARTIGAS, M., 108.
ASTON, Hug, compositor, 127.
ASTORGA, marqués de, 111.
Atabaleros, 2.
Atambores, 90.
ATTAIGNANT (ATTAIGNANT), Pierre, editor, 21, 39.
Augsburgo, 37, 76, 78, 102, 110, 115 s.
AUSTRIA, Margarita de, 32.
Ávila, 34.
ÁVILA, Alonso de, trompeta, 6, 14, 23.
ÁVILA, Francisco de, trompeta, 6, 14.
ÁVILA, Fray Juan, maestro de la infanta Catalina, 5, 8.
— Confesor de su Alteza, 15.
AYALA, Pedro de, mozo de capilla, 42.
AZPEITIA, Gaspar de, cantor tiple, 112 s., 122, 132, 135.
BACH, J. S., 127.
Badajoz, 91 s.
Baja danza, 90 s., 170.
Bajón, 13.
Bajoncito, 13.
BALDOVIN, compositor, 49.
BALLE, marqués del, 90.
BAPTISTA, Gracia, monja compositora, 148, 166, 178.
BARAHONA, Martín, capellán, 8.
BARRIET, J. A., 2, 91, 143 s.
Barcelona, 2, 6, 14, 16, 34, 41, 49 ss., 57, 64, 67, 70, 77, 88 s., 107, 116, 144, 172, 176 s., 180, 182.
— Archivo de la Catedral, 176.
— Archivo de la Corona de Aragón, 6, 74.
— Archivo del Palau, 90.
BARICA, Juan, mozo de cantante, 76.
BARRIO, Francisco de, capellán, 129 s., 137.
BARRIOBERO, Francisco de, cantor, 54.
Basses danses de origen español, 91.
BASTIDA, Gregorio de, contralto, 93, 95 ss., 105, 108 s., 112 s., 119 s., 122, 131 s., 135.
BASTON, J., compositor, 181.
BASURTO, Juan García de, V. GARCÍA DE BASURTO, Juan.
Bataille, La, «oyd los videntes», 70.
Baxa de contrapunto, 170.
BAZA, Juan, mozo de capilla, 81.
BÉJAR, duque de, 92.
BENAVENTE, conde de. Fiestas que ofrece al príncipe Don Felipe (1554), 125.
Berlín, 177.
BERMUDO, Fray Juan, teórico, 46, 80, 172 ss.
BERNALDE DE VEGA, Pero, li-mosnero, 36.
BERNET-KEMPERS, K. Ph., 1. Béthune, 181.
BINCHOIS, Gilles, compositor, 30.
BLAS, Dídaco, cantor de la capilla pontificia de Roma, 18.
BLUME, F., 177.
Bologna, 34, 36 s., 40 ss., 179.
BOOK, Miguel, organista, 140.
Bordones de música, 12.
BORJA, Juan de, 45, 70.
BORREN, Ch., van der, 127, 182.
BOSCÁN, Juan, poeta, 48.
Bozen, 110.
BRANDON PEREIRA, Diego, obispo, 80.
BRAQUEIZ, compositor, 181.
BRAVO, Antón, sacristán mayor, 108.
BREDEMERS, Henri, clavicordista, 7, 18, 59, 60.
BRIZUELA, Diego de, repostero de capilla, 81.
BROCAR, Ioan de, editor, 144 s.
BRUDIEU, Juan, compositor, 45, 182.
Brujas, 121, 175.
Bruselas, IX, 4 s., 7 s., 11 s., 22, 32, 59, 69, 83, 91, 110, 112 ss., 134, 136, 181 s.
BUENALMA, Francisco de, mozo de capilla, 76, 81.
Burgos, 2, 4, 15, 19, 21, 26 s., 89.
BURGUILLAS, Damián (=Domingo?) de, tiple, 113.
BURGUILLAS, Domingo de, tiple, 106, 108, 112.
BUSTAMANTE, Gonzalo de, trompeta, 14.
BUUS, Jacques, organista compositor, XI.
Buxheimer Orgelbuch, X.

- CABALLERO, Honorato Juan, maestro del Príncipe Felipe, 108.
- CABEZÓN, Agustín de, cantor-cico tiple, 78, 100, 104, 107, 112 s., 119 s., 123, 130 ss., 137 s.
- CABEZÓN, Antonio de, organista compositor, x s., 13, 24, 27 ss., 30, 49 ss., 66 s., 72 s., 85, 89, 91 ss., 100 ss., 146 ss., 165 ss., 169 ss., 171 ss. — Músico del obispo de Palencia, 126. — Organista de la emperatriz, 27 ss.; ministril del emperador, 51 ss.; organista de las infantas, 61 ss.; organista de Felipe II, 88 ss.; cómo le distinguía Felipe II, 88 s.; da un concierto juntamente con Juan de Resa, cantor falsetista, 91 s.; dirige una instancia al príncipe Don Felipe, 107; su viaje a Italia, Flandes y Alemania, 107 ss.; da un concierto en Génova, 111; su estancia en Inglaterra, 127 ss. — *Obras de Música para tiple...*, 169, 174, 182 s.
- CABEZÓN, Hernandez de, organista compositor, XII, 13, 17, 29 s., 60, 89, 125, 169 ss., 175, 179.
- CABEZÓN, Juan de, organista compositor, 95, 98 ss., 104 ss., 109, 112 s., 119 ss., 121, 123, 129 ss., 135, 137 s. — Escribe una instancia a Felipe II, 121.
- CABRERA, Andrés de, cantor tiple, 75 s.
- CABRERO, Martín, camarero del rey, 6.
- CÁCERES DE LA SALA, Antonio, ministril, 33 ss., 38, 40, 42 ss., 49 ss., 63, 65 s.
- CÁCERES, Toribio de, ministril, 33 s.
- CADÉAC, Pierre, compositor, 181.
- CALABRIA, duque de, 19, 46 s., Calais, 134.
- CALERUEGA, Bernardino de, ministril, 67, 94, 109, 114, 116, 118, 123 s., 129, 133, 135, 139.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal, maestro de los pajes y cronista, 77, 96 s., 105, 107 s., 111 s.
- CALVO, Miguel, ministril, 49, 51, 53, 64 ss., 93.
- CALVO, Pedro, ministril, 49, 51, 53, 64 ss., 93.
- CALVO, Santiago, ministril, 51.
- CAMARGO, ministril, 12.
- CAMARGO, Baltasar de, ministril, 109, 114, 116, 118, 123, 129, 135, 139.
- CAMARGO, Gaspar de, ministril, 10, 109, 114, 116, 118, 123 s., 129, 133, 135, 139.
- CATALINA, infanta, hermana del emperador, 89, 93.
- CAMARGO, Melchor de, ministril, 114, 116, 118, 123 s., 129, 133, 139.
- CANAZ, Melchor, tañedor de vihuela de arco, 121. — V. CANÇER, Melchor.
- CANÇER (CANCER), Melchor, músico de vihuela de arco, 75 s., 78 s., 81 s., 118, 135, 139.
- CANÇI, ministril veneciano, 118.
- CANDAMO, Francisco, tañedor de violica de arco, 57, 86 s.
- CANO, Hernando, fray, confesor, 72.
- Canto llano, *Compendio de*, 152 ss.
- Canto llano de la Alta, 170.
- Canto orgánico. Sus figuras, agnadas (=pausas), ligaduras, 154.
- Cantorcicos flamencos, 25.
- Cantorcicos tiples, 3.
- Capellán mayor de la Capilla real, 103.
- Capellanes de la Capilla española de Carlos V, 8, 33.
- Capilla ducal de Borgoña, 2.
- Capilla pontificia de Roma, 18.
- Capilla real de Aragón, 2 ss., 75.
- Capilla real de Castilla, 2 ss.
- Capilla real española, 27.
- CARIÑENA, Juan de, tenor, 54, 92 ss., 104 s., 108, 111, 113, 120, 122, 130, 132, 138, 143.
- CARLOS, infante Don, 77, 82, 124, 139.
- CARLOS V. — Su capilla flamenca, 1, 110. — Ministriles castellanos, 2, 9 ss., 12 s.
- CARREA, Gaspar de, ministril. — V. CARRECI.
- CARRECI (CARREA, CARRECI), Gaspar de, ministril, 123, 129, 133, 139.
- CARRILLO, Diego, escribe epigramas a Venegas, 146, 148, 150.
- CASANOVA, Bernaldino (Bernal) de, contrabajo, 118, 120, 122.
- CASTANY, Miguel, tenor, 47.
- CASTELLÓ, Juan, músico, 71.
- Castellón de Ampurias, 107.
- CASTILLA, Felipe de, sacristán mayor, 36.
- CASTILLO, Baltasar, mazo de capilla, 47.
- CASTILLO, Cebrián del, trompeta, 63, 117.
- CASTRO, Alonso de, predicador, 130, 137.
- CASTRO, Pedro de, obispo de Salamanca y capellán mayor de la Capilla de Felipe II, 107, 118, 129, 131. — Obispo de Cuenca, 130, 137.
- CATALINA DE ARAGÓN, reina de Inglaterra, 43, 121.
- CATAVIA, infanta, hermana del emperador, 89, 93.
- CAVAZZONI, Marco Antonio, organista compositor, XI.
- CENETE, marqués de, 21.
- CENETE, marquesa de, 21.
- CEPA, Juan, maestro de capilla, 46.
- Ceremonial de Borgoña en la corte española desde 1548, 103.
- CERONE, Domingo Pedro, teórico musical, 44 s., 70.
- CÉSPEDES, Juan de, cantor, 6.
- CÉSPEDES, mossén Antón, tenor, 116.
- Cifra de Venegas, su declaración, 156 s.
- CIFUENTES, conde de, 54, 68, 74.
- Cigales, 82.
- CIRUELO, maestro de música de la Universidad de Alcalá de Henares, 101.
- CISNEROS, Francisco Ximénez, cardenal, 5, 7, 43, 142.
- Cláusula, 163.
- Clavicímbol, 57.
- Clavicordio, 12, 39, 83. — grande, 57. — hecho en Barcelona, 57.
- CLAVIJO DEL CASTILLO, Bernardo, clavicordista, 45.
- Claviórgano, 46.
- CLEMENS NON PAPA (=Jacques Clément), compositor, 50, 148, 182 s.
- CLEMENTE VII, papa, 19, 37, 40.
- CLOSSON, E., 91.
- COBOS (COVOS), Francisco de los, comendador mayor de León, 27, 47 s., 89, 94, 105.
- Colegio de infantes de coro de Toledo, 98.
- Colonia, 40, 115.
- Concilio de Trento, 115.
- «Conde Claros de Montalbán», romances, 148, 166, 180.
- CONDE, Luis del, 95.
- Constituciones de la capilla real de España, 22.
- Contraaltos de chirimía, 13.
- Contrabajo de chirimía, 12.
- Contrabajo grande de chirimía, 12.
- Contrapunto concertado, 155 s.
- Contrapunto, teoría del, 155.
- CORCOLÉS, Blas de, cantor, 6.
- Cordobilla, 92.
- CORDOVA, Andrés Núñez de, contralor, 134.
- Coria, 85.
- ÇORITA, P., cantor, 29, 54.
- ÇORITA, Sebastián de, cantor, 42, 44, 50 ss., 66.
- Corneta, 13.
- Cornetas de Alemania, 12.
- COTARELO Y MORI, E., 91.
- COTES, Ambrosio de, maestro de capilla y compositor, 174.
- CREQUILLON (CREQUILLON), Tomás, maestro de capilla de Carlos V, 50, 69, 148, 166 s., 181 ss.
- Cremona, 41, 110.
- Cronograma a ocho voces dedicado a la muerte de la emperatriz Isabel, 58.
- CUÉLLAR, Jerónimo de, ministril, 23.
- Cuenca, obispo de, capellán mayor de la Capilla real, 14, 20.
- Cuerno de onicornio, 11.
- CUEVA, Bartolomé de la, capellán, adquiere el clavicordio de la emperatriz, 57.
- Chanson francesa, 69.
- CHAVES, Bartolomé de, trompeta, 43.
- CHEVALIER, U., 172, 176 s., 184.
- Chinchón, 72.
- Chirimías, 11, 41, 92. — pequeñas, 12.
- Danza de la Hacha, 111.
- Danza de la muerte, 91.
- Danzas, «al modo de Alemania», 128 s.
- Danzas inglesas, 128 s.
- DÍAZ, Juan, trompeta, 14.
- Discurso musical, 163.
- Dover, 134.
- DOYS (DOIZI), Juan, organista, 174.
- DUEÑAS, Marcos de, tiple, 104 ss., 108 s., 112 s.
- DUFAY, Guillaume de, compositor, 30.
- Dulçaynas, 12, 41.
- DURÁN, Domingo Marcos, teórico musical, 20.
- EDUARDO VI, rey de Inglaterra, 121 s.
- EITNER, R., 144, 181.
- ELEONOR, hermana de Carlos V, clavicordista, 7, 17, 87, 136.
- ELÍAS, José, organista, x.
- ENCINA, Juan del, poeta compositor, 15, 18, 26.
- ENRIQUE, cantor de la capilla pontificia, 18.
- ENRIQUE VIII, rey de Inglaterra, 121 s.
- Ensalada, 70, 74.
- EPSTEIN, H., 1.
- ESCOBEDO, Bartolomé de, maestro de capilla de la infanta Doña Juana, x, 60, 70, 80 s.
- Escorial, El, biblioteca, 101, 128.
- ESCRIBANO, Juan, cantor y compositor, 15, 18.
- ESPAÑA, Francisco de, escribano de la cámara, 101.
- ESPINEL, Vicente, poeta-músico, 45.
- Espineta, 39.
- ESPINOLA, Juan Antonio, criado, Luis de Requesens, 83.
- ESPINOSA, Cristóbal de, cantor, 31, 33, 54, 61, 75.
- ESPINOSA DE TOLEDO, Johannes, teórico, 15.

- ESPINOSA, Manuel de, repostero de capilla, 29.
- ESTRELLA, maestro de gramática. — V. CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal.
- EXAQUIER, 57.
- EUSEBIO, 152.
- Fabordón llano, 69.
- Fabordones glosados, 171.
- Fabordones llanos, 171.
- Fagot contraalto, 12.
- Fagotes, 12.
- Falsete, voz de, 75.
- Fantasia «sobre la entrada de una baxa», 170.
- Fantasia (=tiento) de vihuela, 172.
- FARDELA, Juan, ministril, 6, 9, 15, 17, 20, 23, 33 s., 94. — V. SARDELA, SORDELA.
- FARINA, Pedro, capellán, 81.
- FELIPE EL HERMOSO, rey de Castilla, 2, 17 s., 32. — Su capilla flamenca, 2 s.
- FELIPE II, su educación musical, 83 ss.; fué el mecenas de la música española, 84 ss.; protector de Cabezón, 88; adquiere libros en Salamanca, 101; su capilla musical, 92 ss.; jornadas de Italia, Flandes, Alemania: músicos que le acompañan, 107 ss.; jornada de Inglaterra, 124 ss.; su capilla flamenca, 4, 136 ss., 140; sus danzas en Salamanca, 90; en Milán, 111; en Winchester, 128.
- FELIPE III (II) EL BUENO, duque de Borgoña, 30.
- FELIPE III, rey de España, 44, 45, 71.
- FELIPE IV, rey de España, 77.
- FELIPE DE VALENCIA, mozo de capilla, 3.
- FERIA, conde de, 124, 128.
- FERNÁN DÍAZ, maestro de danza, 62.
- FERNÁNDEZ, Alfonso, capellán y tesorero de las infantas, 72.
- FERNÁNDEZ, Alonso, deán, 80.
- FERNÁNDEZ, Alonso de, trompeta, 42, 63.
- FERNÁNDEZ DE ALMARAZ, Alonso, mozo de capilla, 93, 130.
- FERNÁNDEZ, Bárbaro, «baylador de la morisca», 54, 62.
- FERNÁNDEZ, Diego, maestro de danza, 57, 86, 87.
- FERNÁNDEZ, Francisco, trompeta, 117.
- FERNÁNDEZ, Lope, tañedor de la morisca, 54, 68, 78.
- FERNÁNDEZ, Mateo, maestro de capilla de la emperatriz, 29, 31, 36 s., 42, 44, 50 ss., 66, 75.
- FERNÁNDEZ, Mateo, cantoreico tiple, 123, 130, 132, 134, 137 s., 140.
- FERNÁNDEZ MONTAÑA, J., 84.
- FERNÁNDEZ PALERO, Francisco. V. PALERO, F. F.
- FERNÁNDEZ DE PEQUELA, trompeta, 63.
- FERNÁNDEZ PÉREZ de Salamanca, contrabajo, 132, 135, 137 s.
- FERNÁNDEZ, Rodrigo, trompeta, 117, 123.
- FERNANDO I DE AUSTRIA, 14, 76 s., 110, 115, 118. — Su capilla musical, 110.
- FERNANDO EL CATÓLICO, 2, 18 s., 47, 110. — Su capilla musical, 5 ss., 110. — Sus ministriles, 5 s.
- FERRÁN VILA, Luis, organista, 176.
- FERRER, Jerónimo, capellán y tañedor, 46.
- FÉTIS, F. J., 1, 77, 144.
- FÉVIN, Antoine de, compositor, 48.
- FFANDL, L., 98.
- Fiesta «con sus folias», 92.
- Final de los tonos, 163 s.
- Flautas, 11 s.
- Flautas de Alemania, 12.
- FLECHA, Mateo, EL VIEJO, X, 49, 60, 67 ss., 78, 80, 134. — Maestro de capilla de las infantas, 67 ss. — *Las Ensaladas de Flecha* (Praga, 1581), 60, 70.
- FLECHA, Mateo, EL JOVEN, X, 70 s., 77.
- FLETES (FLEYTES), Mateo de, mozo de capilla, 68, 71 ss., 78, 80 s. — V. FLECHA EL JOVEN.
- Florencia, 49.
- FLORIQUÍN, organista, 18 s., 23. — V. NEPOTIS, Fleurens.
- Folia, 180.
- FONSECA, Julio de, 90.
- FRANCÉS DE CARIÑENA, Miguel, tenor, 76, 78 s., 81.
- FRANCÉS DE CARIÑENA, Juan, tenor. — V. CARIÑENA, Juan de.
- FRANCÉS DE ZÚÑIGA, bufón de Carlos V, 25, 30.
- FRANCISCO I, rey de Francia, 17, 76, 179.
- FRANCHINUS. — V. GAFORI.
- Frecuentación, 163.
- FRESNEDA, Bernardo de, predicador, 108.
- FRIAS, Alfonso, cantor de la capilla pontificia, 18.
- FRIAS, cantor (?), 96.
- FROTSCHER, G., 144.
- FUENLLANA, Miguel de, vihuelista, X, 24, 85, 133 s., 179. — *Orphenica lyra* (1554), 133 s., 179.
- Fuentidueña, 39.
- FULLER-MAITLAND, J. A., 127.
- GABRIELI, A., 127.
- GAÇÓN, Juan, ministril, 6, 9, 15, 17.
- GAÇÓN, Sebastián, ministril, 6, 9, 15, 17, 20, 23 s., 33 s.
- GAFORI, Franchino (FRANCHINUS GAFURIUS), teórico, 101.
- Gaitas, 90 s.
- GALIANO, Juan, ministril, 6, 9.
- GALIÇA, cantor, 74.
- Gallarda, 83, 90 s., 111.
- GARAMENDI, Juan, ministril de flauta, 24, 33 ss., 40, 42 ss., 49, 51 ss., 64 s.
- GARAVATEA, Luis López, contrabajo, 132, 135, 137 s.
- GARCÍA DE BASURTO, Juan, maestro de capilla de Felipe II, X, 92 s., 95 ss., 100 ss., 116, 143.
- GARCÍA GARCÉS DE TOLEDO, trompeta, 6.
- GARCÍA DE LOAYSA, obispo de Osma, 22.
- GARCÍA SALINAS, cantor de la capilla pontificia, 18.
- GARCÍA, Tomás, tañedor de órgano, 35, 42, 44, 52.
- GARCILASO DE LA VEGA, poeta, 48.
- GARÇÓ (GASCÓ), mossén Miguel, tenor, 93, 95, 97 ss., 104 s., 108, 111, 113, 119 s., 122, 130, 132, 135, 137 s., 140, 143.
- GARDANO, Antonio, editor, 22.
- GASCÓN, Bernabé, trompeta, 38 s., 43, 63, 117.
- GASCÓN, Diego, trompeta, 63.
- GASCÓN, Gaspar, trompeta, 117, 123.
- GASCÓN, Melchor, ministril, 6, 9, 15, 17.
- GASPAR, ministril veneciano, 115 s.
- GAYANGOS, P. de, 125, 128.
- GELÓS, Pedro, tenor, 99 s., 104 s., 108, 112 s., 119 s., 122, 130, 135, 137 s., 140.
- GÉNOVA, 41, 77, 79, 107, 110, 116.
- GEWAERT, F. A., 2.
- GIL, mossén Juan, contralto, 46.
- GIL, Pedro, clavicordista, 57.
- GINÉS, Juan, ministril, 6, 9, 15, 17.
- GLYN, M., 127.
- GODART, compositor, 181.
- GOMBERT, Nicolás, maestro de capilla de Carlos V, 1, 20, 24 s., 32, 48 s., 65, 69, 94 ss., 117, 146, 181.
- GOMBOSI, O., 180.
- GÓMEZ, Francisco, afinador de los instrumentos de tecla de la emperatriz, 36 s., 55.
- GÓMEZ SARAVIA, Juan, cobra la nómina del ciego Cabezón, 64.
- GÓMEZ DE SILVA, Ruy. — V. RUY GÓMEZ DE SILVA.
- GONZÁLEZ, Diego, ministril, 109, 114, 116, 118, 123 s., 129, 133, 135, 139.
- GONZAGA, Hernando de, 111.
- GONZÁLEZ, Francisco, ministril, 94, 109, 114, 116, 118, 123, 124, 129, 133, 135.
- Granada, Capilla Real, 3, 19, 54 s., 95, 122, 173 s.
- Granollers, 57.
- GRESS, R., 127 s.
- GROS, Juan de, trompeta, 117, 123.
- Guadalajara, 11, 72 s.
- Guadalupe, santuario de, 7.
- «Guárdame las vacas, Carri-llejo», 180.
- GUEVARA, Diego de, mozo de capilla, 42.
- GUEVARA, Doroteo de, tenor, 119 s., 122, 132 s., 135, 137 s., 140.
- GUERRERO, mozo de capilla, 3.
- GUIJEÑO, Juan Martínez, 85.
- Véase SILICEO, cardenal.
- GUTIÉRREZ, Juan, repostero de capilla, 81.
- HABERL, Fr. X., 26.
- Harmonice Musica Odhecaton*, 173.
- Heildeberg, 110, 112.
- HERNÁN, camarera mayor, 11.
- HERNÁNDEZ, Diego, maestro de «bezar a dançar», 83, 86.
- HERNÁNDEZ, Lope, tañedor de la morisca, 74.
- HERNÁNDEZ, mossén Patricio, contralto, 46.
- HERNÁNDEZ DE PEQUELA, Francisco, trompeta, 23.
- HIBANYEZ de Salamanca, tenor, 119.
- HOYOS, Amando de, 72.
- HOYOS, P. Manuel, 25.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, duque del Infantado, 48.
- INFANTAS DE CASTILLA, Doña MARÍA y Doña JUANA. Su educación musical, 59 ss. — Su capilla musical, 59 ss. — Sus maestros de danza, 62.
- Innsbruck, 14, 37, 66, 76, 110, 112, 118.
- Instrumentos altos, 92.
- Instrumentos bajos, 92.
- Intercambio musical entre España y Nápoles, 50.
- Entre España y Francia, 99 s.
- Entre España y Portugal, 27 ss., 79 ss.
- Inventario de la biblioteca e instrumentos musicales de la reina María de Hungría, 11 ss.
- ISABEL LA CATÓLICA. Su capilla musical, 110.
- ISABEL DE DINAMARCA, 24.
- ISABEL DE PORTUGAL, emperatriz, X. Su capilla musical, 27 ss., 53.
- ISABEL DE VALOIS, tercera esposa de Felipe II, 134.
- JACHET DE MANTUA, organista compositor, 49, 148, 166, 179.
- JANEQUIN, Cl., compositor, 21, 59, 69.
- Játiva, 19.
- JERICA, Cristóbal de, cantor tenor, 76.
- JOÃO MANOEL, príncipe de Portugal, 79.
- JORGE, maestre, trompeta italiano, 109 s., 114, 117.
- JOSQUIN DES PRÉS, compositor, 18, 48 s., 50, 117, 148, 154, 173 s., 177, 179.
- JUAN, Jorge de, 56 s.
- JUAN I, príncipe de Gerona, 88.
- JUAN III DE PORTUGAL, 32, 47, 89.

- JUAN IV DE PORTUGAL, 173.
 JUANA, infanta de Castilla, princesa de Portugal, x, 11, 33, 70 ss., 79 ss., 117, 121, 134.
 JUANA LA LOCA, reina de Castilla. Su capilla, 3 ss.
 JUANES, P., cantor de la emperatriz, 54.
 Juego de cañas, 26, 89 s.
 Juego de ministriles, 13.
 JUNTA, Jaime, editor, 177.
 JURADO, Antonio, maestro de Escuela de León, 36.
 Justa, 26, 83, 90.
 JUSTI, C., 84.
 KARL, L., 77.
 KASTNER, S., 127, 144, 170, 180.
 KINKELDEY, O., 144.
 LAGUNA, Diego, atavallero, 64.
 LANDA, Luis de, pagador de la Casa real, 63 ss.
 LASO, Pedro, embajador, 129.
 LASSO DE LA VEGA, marqués del Saltillo, 47.
 LASSUS, Orlando de, compositor, 40, 69.
 Laúdes, 12.
 LAYNES, Ginés, contralto, 104 s., 108 s., 112 s., 119 s., 122, 130, 132, 135, 137 s.
 LEÓN X, papa, 15, 18.
 LEÓN, Cristóbal de, oficial organista, 94, 96, 104, 120, 129, 131, 133, 140.
 LEÓN, Francisco de, repostero de capilla, 81.
 LEÓN, obispo de, capellán mayor de la emperatriz, 57.
 LEONI, Pompeyo, escultor, 82.
 LEOPOLDO I DE AUSTRIA, 77.
 Lérida, 71, 89.
 LEZINA, mossén Pedro, contrabajo, 46.
 LHÉRITIER, compositor, 21.
 Libro de la Veeduría, 41 y passim.
 Lisboa, 50, 89, 144.
 LOAYSÁ, Fr. García, obispo, 35.
 LONDOÑA, Antonio de, 45.
 Londres, 19, 122, 127 s.
 LOPE FERNÁNDEZ, maestro de danzar, 62.
 LOPE DE HURTADO, Luisa, 90.
 LÓPEZ, Juan, cantorico, 140.
 LÓPEZ, Martín, cantor, 29, 31.
 LÓPEZ, Ginés, tiple, 119 s., 122, 130, 132, 135, 137 s., 140.
 LÓPEZ DE GARABATEA (GARAVATEA), Luis, contralto, 116, 120, 130, 140.
 LÓPEZ, Gonzalo, cantorico tiple, 99.
 LÓPEZ DE OVIEDO, Jerónimo, cantorico tiple, 100, 104, 108 s., 112 s., 119, 123.
 LÓPEZ, Iñigo, duque del Infantado, 48.
 Lovaina, 112 s., 181.
 LUCAS, Antonio, ministril, 6, 24, 29, 33 s., 36, 38, 40, 42 s., 50 s., 53, 63 ss., 93, 109, 114, 116, 118, 123, 129, 133, 135, 139.
 LUCAS, Francisco de, ministril, 33 ss., 38, 40, 42 ss., 49 ss., 64.
 LUCAS, Jerónimo de, ministril, 33 s., 36, 38, 40.
 Lucca, 49.
 LUNA, conde de, 125.
 LUIS II DE POLONIA, 17.
 LUIS XII DE FRANCIA, 179.
 Luxemburgo, 110.
 Lyon, 71.
 Madrid, 1, 6, 21, 33 ss., 39, 43 s., 46, 49 ss., 58, 64, 67, 79, 83, 95 s., 125, 169, 178, 180, 182.
 — Academia de la Historia, 91.
 — Archivo Palacio Real, 13.
 — Biblioteca Nacional, 143 s.
 — Descalzas Reales, x, 82.
 MADRIGAL, Diego de, ministril alto, 9, 20, 23 s.
 MADRUZZO, Cristóbal de, cardenal arzobispo de Trento, 77.
 MAESTRE JORGE, trompeta italiano, 114.
 MAESTRO DE DANZAR, 62, 68, 74, 85, 87.
 Málaga, 14, 174.
 Málaga, obispo de, capellán mayor de la capilla real, 8.
 MALDONADO, Francisco de, capellán y cantor, 29.
 MALDONADO, Juan, capellán cantor, 31.
 Malinas, 32.
 MANCHICOURT, Petrus de, maestro de la capilla flamenca de Felipe II, 4.
 MANRIQUE, Jorge, poeta, 144.
 Mantua, 110, 112, 179.
 MANUEL D'AVIS, el *Fortunado*, rey de Portugal, 17, 32.
 MARCANTONIO DE BOLOGNA, organista compositor, 20.
 MARCH, J. M., 21, 25, 33, 47, 55, 68, 73, 84, 90, 101.
 Marchena, 46.
 MARGARITA DE AUSTRIA, regente de los Países Bajos, 18.
 — Su capilla musical, 32.
 MARGARITA, infanta de Austria, religiosa de las Descalzas Reales, de Madrid, x, 79.
 MARGARITA DE PARMA, regente de los Países Bajos. Su capilla musical, 32.
 MARGARITA TERESA, esposa de Leopoldo I de Austria, 77.
 MARÍA, esposa del rey Manuel el Fortunado, de Portugal, 32.
 MARÍA, infanta de Castilla, emperatriz de Austria, x, 32 s., 37, 67 ss., 71 ss., 85, 88, 90 s., 134.
 MARÍA DE PORTUGAL, primera esposa de Felipe II, 89.
 MARÍA, reina de Hungría, x, 11 ss., 17, 32, 82, 87, 111, 134, 136, 181.
 — Su biblioteca y colección de instrumentos musicales, 11 ss.
 — Su capilla musical, 32.
 MARÍA TUDOR, reina de Inglaterra, segunda esposa de Felipe II, 121 s., 124, 136.
 MARINEO SÍCULO, Lucas, capellán, 8.
 MARLÉS DE BARCELONA, capellán, 73.
 MARLET, Juan, compositor, 15.
 MARQUÉS, Francisco, capellán, 72.
 MARQUINA, Domingo, mozo de estante y apuntador de libros, 98 s., 101, 104, 108 s., 113, 119 s., 123, 132, 135.
 Marsella, 41.
 MARTÍN, mossén Jaime, tenor, 46.
 MARTÍN, Sebastián, cantor, 96.
 MARTÍNEZ DE ALMENAR, Alonso, cantorico tiple, 100, 108 s., 112, 119, 131 s., 135.
 MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, Gonzalo, teórico compositor, 15.
 MARTÍNEZ, Francisco, músico de cámara, 75 s., 78 ss.
 MARTÍNEZ, mossén Nofre, contrabajo, 47.
 MARTÍNEZ DE ONDARA, Andrés, veedor, 114, 122.
 MARTÍNEZ DE SILICEO, Juan, cardenal arzobispo de Toledo, 42, 96 ss., 108. — V. SILICEO.
 MATOS, Lucas de, vihuelista, 46.
 MAXIMILIANO I DE AUSTRIA. Su capilla musical, 14, 110.
 MAXIMILIANO II DE AUSTRIA, x, 33, 60, 71, 70 ss., 100, 102, 107, 116.
 Medina del Campo, 34.
 MEDINA SIDONIA, duque de, 91.
 MEDINACELI, duque de, 124, 182.
 MELÉNDEZ DE ZUMIEL, Felipe, capellán, 36.
 MENCIA DE REQUESENS, 83.
 MENDIETA, Sebastián de, ministril, 34 ss., 38, 40 ss., 49, 51, 53, 64 ss., 93, 109, 114.
 MENDOZA, cardenal, 142.
 MENDOZA, Diego Hurtado de, 85.
 MENDOZA, Mencía de, marquesa de Cenete, 21, 46.
 MENDOZA, Pedro González de, mayordomo de la emperatriz Doña Isabel, 85.
 MENDOZA, Rodrigo, marqués de Cenete, 21, 46.
 MERTAN, W., 181 ss.
 MESA, Juan de, ministril, 17.
 MEXÍA, Gonzalo de, contrabajo, 108, 111, 113.
 MIGUEL, cantor, 96.
 Milán, 41, 45, 83, 110 s.
 MILÁN, Luis, vihuelista, 5, 32, 47, 49.
 — *El Maestro* (Valencia, 1535), 47.
 MILANO, Francesco, compositor, 49.
 MINATONES, fray Juan de, confesor de la princesa Juana, 80.
 Ministril de flauta, 11, 133.
 — Viene de Italia, 25.
 Ministriles altos, 9, 41, 92.
 — bajos, 41, 92.
 Ministriles en España, 10 ss.
 MIR, Sebastián, contralto, 93, 97 ss., 104 s., 108 s., 112 s., 119, 122, 143.
 «Mira, Nero de Tarpeya», romance, 166.
 MIRANDA, fray Bartolomé de, predicador, 129 s., 137.
 Misterios, 7.
Miscelánea Zapata, 126.
 MITJANA, R., 1, 51, 144.
 Modena, 41.
 MODENA, Julio de, 146, 173. — V. SEGNI, Giulio.
 Molins de Rey, 14.
 Monacort, 57.
 MONASTERIO, Jesús de, 144.
 MONJE, Bernaldo (Bernaldino), cantorico tiple y mozo de estante, 119 s., 123, 130, 132, 135, 137 s.
 MONTEMAYOR, Jorge de, cantor, 78 s.
 MONTEMAYOR, Melchor de, conde, 73.
 Montserrat, 11, 14, 34, 49, 51, 67, 107.
 Monzón, Cortes de, 27, 33, 41, 50, 67, 89, 100 s., 118 s.
 — Músicos que acompañan a Don Felipe, 100 s.
 MORA, Juan de, «escribidor de libros», 34.
 MORA, Lucas de, tiple, 47.
 MORALES, Ambrosio de, 129.
 MORALES, Cristóbal de, compositor, 46, 49, 51, 69 s., 146, 148, 166, 170, 173, 176.
 MORALES, Cristóbal de, capellán de Felipe II, 122, 130 ss.
 MORALES, Francisco de, capellán, 54, 72, 78, 80.
 MORENO, Alonso, mozo de estante, 76.
 MORENO, Alonso, cantor, 78 s.
 MORENO, Alonso, capellán, 81.
 Morisa (= morisca?), bailarador de la, 55.
 Morisa, tañedor de la, 55, 68, 74, 78.
 MORPHY, conde de, 144.
 MOSER, A., 180.
 MOUTON, Jean, compositor, 20 (en esta pág. 20, en lugar de Jean Mouton, debe decir Thomas Crecquillon; Mouton fué cantor de la capilla de Luis XII y Francisco I de Francia), 69, 116, 148, 166, 179 s.
 MOUTU, compositor, 21.
 MOYA, Pedro de, músico, 112 s., 116.
 Mozo de capilla, 3.
 — al facistol, 75.
 MUDARRA, Alonso de, vihuelista, 48, 85, 174, 177, 180.
 — *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Sevilla, 1546), 85, 174, 177, 180.
 Munich, 71, 110, 112.
 MUÑOZ, Andrés, cronista del príncipe Don Felipe, 125, 128.

- MUÑOZ, Juan, mozo de capilla, 72, 81.
 MUÑOZ, Juan, atabalero, 64.
 MUÑOZ, Pero, cantor y apsentador, 62, 75.
 MUÑOZ, Toribio, cantor, 54, 62.
 Música popular, 89 ss.
 Mutanzas, 153.
 Namur, 110, 181.
 Nápoles, 44, 49 s., 91, 128, 134, 180.
 NARVÁEZ, Luis de, vihuelista, x, 24, 47, 89, 104, 105 s., 108 s., 112 s., 170, 178, 180.
 — Maestro de los niños cantorcidos, 105 ss.
 NASSAU, conde de, 21, 46.
 NAVAS, marqués de las, 124.
 NAYLOR, E. W., 127.
 NEGREDA, Francisco de, ministril, 34.
 NEGREDA, Cipistobal de, atabalero, 64.
 NEGREDO, Juan de, ministril, 34.
 NEGREDO, Juan de, atabalero, 23.
 NEPOTIS (NEVE), Fleurens (Florequin), organista flamenco, 18, 22.
 NETTL, P., 180.
 NEUDENBERGER, L., 127 s.
 NIEBLA, conde de, 90.
 NIEMANN, W., 127.
 Niza, 51.
 NOTERE, Esteban de, 12.
 «Nunca fué pena mayor», romance, 173.
 NÚÑEZ, Blas, cantor de la capilla pontificia, 18.
 NÚÑEZ, Francisco, mozo de capilla, 81.
 NÚÑEZ, Sebastián de, contralto, 120.
 Nuremberg, 177.
 OBRECHT, Jacobus, compositor, 173.
 «O guárdame las vacas», 180.
 — V. «Guárdame las vacas, Carrillo».
 Ocaña, 34, 39, 72.
 OCKEGHEM, Johannes, compositor, 173.
 Oficiales de mano, 23, 68, 74.
 OLMEIDA, F., 182.
 OLLER, Pablo, contrabajo, 46.
 ORDUNA, Estibáliz de, capellán, 80.
 Órgano, 39.
 — de palo, 56.
 — en España, 126.
 ORIHUELA, Cristóbal de, trompeta, 23.
 Orlos de Alemania, 12.
 ORTEGA, Francisco, mozo de capilla, 47, 93.
 ORTEGA, Gregorio, ministril, 9, 20, 23 s., 33 ss., 38, 40, 42 ss., 67, 109, 114, 116, 118, 123 s., 133, 135, 139.
 ORTEGA, Juan de, ministril, 116.
 ORTEGA, mossén Bartolomé, contrabajo, 46.
 ORTIZ, Diego, maestro de capilla, compositor, 49 s.
 ORTIZ, Jerónimo, mozo de capilla, 61, 72.
 Ostinato, 180.
 OSMA, obispo de, capellán mayor de las infantas, 25, 61, 72.
 OSNAYA, fray Juan de, 25.
 Osuna, 173 s.
 OTT, K., 176.
 OVIEDO, G.º López de, cantorcico, 132, 135.
 PALAMÓS, condesa de, 83.
 PALANCA, Gerónimo de, ministril, 23 s.
 Palencia, 26, 44.
 PALER, Francisco Fernández, organista compositor, 146, 148 s., 166 s., 173 s., 176 ss., 180, 183.
 PALESTRINA, G. P. de, compositor, 21, 40.
 PALOMARES, Juan de, cantor, 18.
 Pamplona, 19, 21.
 PARDO, Francisco de, contralto, 138.
 París, 39.
 PARRA, Juan de la, atabalero, 23, 34, 64.
 PASSEREAU, compositor, 21.
 PASTRANA, Pedro de, maestro de capilla de Felipe II, 26 s., 34, 42, 44, 50, 53, 66, 78, 98, 101, 102, 104 s., 106 s. (léase Pastrana, no Pedraza), 113 s., 122 s., 131 ss., 134.
 PATIE, Roger, compositor, 11 s.
 PAULO III, papa, 51.
 Pavana, 83, 90 s., 111.
 Pavia, 21, 41.
 PAYEN, Nicolás, maestro de capilla, 20 (léase Payen, no Pagen), 22, 58, 140.
 PEDRELL, Felipe, 1, 144, 146, 148, 169 ss., 177, 180 s., 183.
 PEDRO, condestable de Portugal, 57.
 PEDRO IV (III) rey de Aragón, 88, 103.
 PEÑALOSA, Francisco de, compositor, 15, 18, 26.
 Peñaranda de Duero, 49.
 PEPÍN, Amador, mozo de capilla, 61.
 PEPÍN, Carlos, mozo de capilla, 3, 93.
 PERANSULES, trompeta, 14.
 PÉREZ, Gonzalo, secretario del príncipe, 108.
 PÉREZ DE MESA, Juan, ministril, 6, 9, 15.
 PÉREZ, Miguel, contrabajo, 47.
 PÉREZ PASTOR, 170.
 PÉREZ, Pedro, cantor de la capilla pontificia de Roma, 18.
 PÉREZ DE SALAMANCA, Germán, contrabajo, 130.
 PÉREZ DE SALAMANCA, Hernández, contrabajo, 118 s., 122.
 PÉREZ, Santiago, músico de cámara y cantor, 54 s., 62, 83, 143.
 Perpiñán, 51.
 PESCARA, marqués de, 124.
 PETRARCA, 48.
 PETREJUS, editor, 177.
 PETRUCCI, Ottavio dei, editor, 20, 47, 177, 180.
 PHALESE, Pedro, editor, 181.
 PICART, A., maestro de capilla, 20.
 Pifanos, 11, 90.
 PISADOR, Diego de, vihuelista, 85, 117, 174, 177 s.
 PLANA, Jerónimo de la, ministril, 40.
 POGGIO, Juan, nuncio pontificio, 107.
 POMPEO, apuntador de libros, 47.
 PONCE DE LEÓN, Luis, duque de Arcos, 46.
 Portella (Lérida), monasterio, 71.
 Portigaler, danza, x.
 POTHIER, Dom J., 176.
 PORTO, obispo de, capellán mayor de la emperatriz, 29, 31 s.
 PORTUGALETE, Francisco de, capellán, 129 s., 137.
 Prades, 71.
 PRADO, Francisco de, contralto, 81, 116, 119 s., 122, 130, 132, 135, 137, 140.
 Praga, 70 s., 77.
 PRÉS, Josquinides, compositor, 69.
 PRESOA, Francisco, tesorero, 72.
 Proporciones, 154.
 QUADRA, Juan López de la, maestro de letras de las infantas, 68, 72, 80.
 QUERALT (QUERALTE), mossén Nofre de, contrabajo, 94 ss., 104 s., 108, 111, 113, 119, 122, 131 s., 134, 137 s., 140.
 QUINTANA, Pedro, escribano, 33.
 QUIÑONES, Lupercio de, obispo de Salamanca, 125.
 QUITINI, Vincenzo, embajador, 3.
 QUIRÓS, Juan de, trompeta, 43, 63.
 QUONO, Juan de, mozo de capilla, 42.
 Rabelico, 68.
 RAMÍREZ DE VILLASCASA, Antonio, deán, 36.
 RAMOS DE PAREJA, Bartolomé, teórico, 15.
 Ratisbona, 40.
 Recámara de la emperatriz Doña Isabel, 55 ss.
 — Libros de música, órganos de palo, vihuelas, clavicordios, 55 ss.
 RECASENS, Estefanía de, esposa de Juan de Zúñiga, 83.
 «Recuerde el alma dormida», 144, 151.
 Regalos de chirimía, 12.
 REGIER, compositor, 181.
 RENTERÍA, Alonso de, cantor, 76, 78 s.
 RENTERÍA, Juanes de, capellán, 80.
 REQUESENS, Estefanía de, esposa de Juan de Zúñiga, 107.
 REQUESENS, Luis de, paje del príncipe, comendador mayor de Castilla, 83.
 RESA, Juan de, capellán cantor tiple, 50 ss., 54, 61 s., 66, 72 s., 81, 88, 91, 93 s., 96 s., 99, 104, 108 s., 112 s., 119, 122, 124, 132 s., 135.
 Reyes Católicos, 14, 25, 32, 47, 91.
 Ribadesella, 7.
 RIBERA, Antonio, cantor de la capilla pontificia, 18.
 RICHAFORT, Jean, compositor, 48.
 RINCÓN, Juan del, tiple, 54, 92 s., 94 ss., 99 s., 104 s., 108 s., 112 s., 119 s., 122, 130, 132, 135, 137 s., 140, 143.
 RIVADENEYRA, Hernando Alonso de, contrabajo, 46.
 RIVADENEYRA, M. de, 30, 178, 180.
 ROA, Joan de, ministril, 114, 116, 118, 123, 129, 133, 139.
 ROBLES, Antonio de, capellán, 72.
 ROBLES, Melchor, capellán, 72, 78.
 RODRÍGUEZ, Francisco, tenor, 116, 120, 130, 132, 135, 137 s., 140.
 RODRÍGUEZ, Juan, tenor, 118.
 RODRÍGUEZ (RODRIGO), Álvaro, deán limosnero de la emperatriz, 31, 54, 61, 68.
 RODRÍGUEZ VILLA, A., 26.
 ROGER PATIE (PATHE, PATHE, PATHE), organista, 148, 166, 181.
 ROGIER, Felipe, compositor, 181.
 ROJAS, Antonio de, noble, 90.
 Roma, 15, 18, 51, 69, 79 s., 115, 173, 177, 179.
 Romanesca, 180.
 Rosas, 41, 107.
 RUBIO PIQUERAS, F., 35, 42, 93.
 RUIZ, Juan, arcipreste de Hita, 68.
 RUIZ, mossén Martín, tiple, 47.
 RUY GÓMEZ DE SILVA, noble portugués, 76, 90, 100, 124.
 Saarbrücken, 110.
 Sacabuches, 11, 13, 41, 92.
 SACHEN, Moris von, 118.
 SALA, Francisco de la, ministril, 116, 118, 123, 129, 133.
 SALA, Gracián de la, ministril, 34 ss., 38, 40 ss., 49 ss., 53, 63, 65 ss., 93 s., 109, 114, 118, 123 s., 133, 135, 139.
 SALA, Jerónimo de la, ministril alto, 9.
 Salamanca, 43 s., 80 s., 85, 89, 90 ss., 101, 107, 117.
 SALAMANCA, obispo de, capellán mayor de la capilla real, 125.
 SALAS, Miguel, contralto, 46.

- SALAZAR (ÇALAZAR), Pedro de, contrabajo, 93, 95 ss., 104 s., 111, 113, 118, 122, 130, 132, 134, 137 s., 143.
- SALINAS, Francisco de, teórico, 101.
- SALUS, Juanín de, ministril alto, 9, 20, 23 s.
- SALVIATI, cardenal, 24.
- SALZEDO, Martín de, organista, 8, 15 ss., 20, 23, 28.
- SÁNCHEZ DE AVELLANIS, Pedro, capellán, 129 s.
- SÁNCHEZ, Bachiller Rodrigo, maestro de la emperatriz y limosnero, 57, 86.
- SÁNCHEZ DE BAÑAN, Gil, criado de la emperatriz, 56.
- SÁNCHEZ, Francisco, impresor, 170.
- SÁNCHEZ, Juan, tamborino, 29, 32, 54, 62, 74.
- SÁNCHEZ, Martín, tañedor de vihuela, 9, 18, 20, 23, 25, 34 s., 43, 53, 65, 93.
- SÁNCHEZ, Sebastián, maestro «de abezar a danzar», 68, 74, 78.
- SÁNCHEZ, Sebastián, tamborino, 81.
- SAN ESTEVAN, Diego de, trompeta, 63, 117.
- San Omer (Flandes), sus órganos notables, 112.
- San Vicente de la Barquera, 7.
- SANDRIN, compositor, 181.
- SANOVA, Bernalor, contrabajo, 116.
- SANT ESTEVAN, Gaspar, trompeta, 63.
- SANT JUAN, caballero, 10.
- SANT MARTÍN, Diego de, trompeta, 23.
- SANT PEDRO, Fernando de, ministril, 20, 23 s.
- SANT PEDRO, Juan de, trompeta, 23.
- SANTA CRUZ, mozo de capilla, 3.
- SANTA CRUZ, Pedro de, escribano, 56.
- Santa María de Arvas, 15.
- SANTA MARÍA, fray Tomás de, teórico, 17, 171.
- Santander, 17 s.
- Santiago de Compostela, 15, 16, 142.
- El arzobispo era capellán mayor de la capilla mayor de la capilla real, 8.
- Misa cantada con «muchas maneras de instrumentos de música y voces angelicales» (año 1554), 125.
- SANTIAGO, Cristóbal de, contrabajo, 78, 94 ss., 98 ss., 104 ss., 108, 112 s., 118, 131 ss., 143.
- SANTIAGO, Diego de, atabale-ro, 6.
- SANTIAGO, Francisco de, mozo de capilla, 61 s., 72.
- SANTIAGO, Rodrigo de, atabale-ro, 23.
- SANTIVÁN, Gaspar de, trompeta, 117.
- SANXO, Fernando, ministril alto, 9.
- Sarao, 83, 90, 128.
- SARAVIA, Juan, ministril alto, 9, 23 ss.
- SARDELA, Juan, ministril, 53. — Véase FARDELA, Juan.
- SARMIENTO, Antonio, noble, 90.
- SARMIENTO DE SOTTOMAYOR, Juan, capellán, 89, 129 s.
- SARMIENTO, Pedro de, arzobispo de Santiago, 49.
- SCARLATTI, Domenico, compositor, 27, 50.
- SCOBAR, Jerónimo de, mozo de capilla, 61.
- SCHMIDT-GÖRG, J., 1 s., 3, 8, 22, 32.
- SCHWEELEINCK, J. P., organista compositor, 127.
- SEBASTIÁN, mosén, contralto, 95.
- SEGTI, Giulio, 146, 173. — V. MODENA, Julius de.
- Segovia, 40, 44, 80.
- SEGOVIA, Juan de, trompeta, 14.
- SEPÚLVEDA, compositor s. XVI, 49.
- SEPÚLVEDA, cronista de S. M., 91.
- SEPÚLVEDA, Juan Ginés de, maestro de historia, 85.
- SERMIZY, Claudio de, compositor, 21.
- SERÓ, Gaspar de, tenor, 47.
- SERRANO, Cristóbal, capellán, 81.
- SERRANO, mosén Antón, tenor, 119 s., 130, 132, 135, 137 s., 140.
- Sevilla, 24, 46, 89, 174.
- Siena, 49.
- SILICEO, Juan Martínez de, arzobispo cardenal, fundador del Colegio de infantes de coro de Toledo, 87, 98, 142.
- SILVA, Andrés de, compositor, 18.
- Simancas, Archivo General de, 3 y passim.
- SMIJERS, A., 71, 173.
- SOLIS, Francisco de, ministril de flauta, 114 ss., 118, 123, 133, 135, 139.
- Solsona, 71.
- SORDELA, Juan, ministril, 24, 40. — Véase FARDELA, Juan.
- SORA, Cristóbal de, maestro de capilla, 92.
- SORIANO FUERTES, M., 77.
- SOTO (SOTTO), Cipriano de, cantorico tiple, 78, 80 s., 98 ss., 104, 112 s., 121.
- SOTO, Fernando de, veedor, 97, 114, 122, 134.
- SOTO, Francisco de, músico de cámara y capilla, 13, 33, 35, 37 ss., 40, 43 ss., 49 ss., 54 s., 57, 62 ss., 64 ss., 73, 78 s., 83, 85, 88, 94 s., 98 s., 100 s., 105, 114 ss., 117 s., 121 ss., 133, 135, 139, 174.
- Músico de cámara del emperador, 35 ss.; de la emperatriz, 54 ss.; de las infantas, 59 ss.; del príncipe, 83 ss.
- SOTO, Gaspar de, cantorico tiple, 119 s., 123, 131 s., 133, 135.
- SOTO, Juan Miguel de, cantor, 73, 93, 124, 132.
- SOTO, Pedro de, organista, 146.
- SOTTO, Gaspar de, trompeta, 23, 43.
- Speyer, 115.
- SPINACEINO, Francesco, lautista, 47.
- Spinetta, 83.
- SPINOSA, Cristóbal de, cantor, 66, 72 s., 78, 80, 93 ss., 99, 123.
- SPINOSA, Pedro de, capellán, 54.
- Spira, 110, 112.
- SQUIRE, W. B., 127.
- STRAETEN, Vander E., 1 s., 7, 11 s., 18, 21 s., 32, 144, 175, 181.
- STRAGÓN, Diego, ministril, 34.
- STUGES, Iñigo de, mozo de capilla, 93.
- SUÁREZ, Cristóbal, noble de Salamanca, 90.
- SUÁREZ, Diego, capellán, 129 s., 137.
- SUBIRÁ, J., 91.
- SUERO, Hernando de, mozo de capilla, 61, 72.
- Sumiller del Oratorio, 103.
- SUÑOL, Gregorio M., abad, 169.
- SUSATO, compositor, 181.
- TABERA, Juan de, cardenal de Toledo. — V. TAVERA, Juan de...
- Talamanca, 39.
- TALAMANTES, Jerónimo de, cantor tiple, 76, 108, 113, 119 s., 122, 130, 132, 135, 137 s., 140.
- TALAVERA, Damián de, contralto, 31, 54, 62, 78, 80 s., 94 ss., 99, 104 ss., 106, 109, 112 s., 119 s., 122, 131 ss., 133, 135, 143.
- TALAVERA, Jerónimo de, tiple, 112.
- TALLIS, Tomás, compositor, 127.
- Tamborino, 55, 62, 74, 78, 81, 89.
- Tarazona, 92.
- TAVERA, Diego, obispo de Jaén, 142, 144 s., 148.
- Venegas le dedica su libro, 144 s.
- TAVERA (TABERA), Juan de, cardenal de Toledo, 22, 34 s., 66, 92, 98, 142 s.
- Su capilla musical, 142 s.
- Tenores de chirimía, 13.
- Termonde, 181.
- TERRER, mosén Jaime Benet, capellán y tenor, 46.
- TEXERENA, Gabriel, cantor, 34.
- Tiento, 171 ss.
- Tihany, abadía (Hungria), 71.
- Tiples de chirimía, 13.
- TIZIANO, pintor, 115.
- Toledo, 21, 24 s., 27, 33 ss., 35, 39, 41, 44, 51 s., 55, 61, 66 s., 85, 90, 92, 106, 143, 148.
- TOLEDO, Antonio de, caballero mayor, 10.
- TOLEDO, Fadrique de, duque de Alba, 15.
- TOLEDO, Pedro de, marqués de Villafranca, virrey de Nápoles, 50.
- Tordelaguna, 72.
- Tordesillas, 3, 5, 7, 9, 15 s., 19, 21, 28, 49, 52, 67, 124.
- Torneo, 26, 90.
- Toro, 117.
- TORQUEMADA, Juan de, ministril, 34, 36, 38, 40 ss.
- TORRE, Francisco de la, compositor, 91.
- Torrelaguna, 38 s.
- TORRENT, mosén Francés, tenor, 46.
- TORRES, Francisco de, cantorico tiple, 123, 130, 132, 135, 137 s.
- TORRES, Gaspar de, licenciado, 46.
- TORRES, Pedro de, secretario real, 5 s.
- TORRES, Simón de, repostero de capilla, 81.
- Trento, 85, 110, 112, 118.
- Trombones de varas, 13.
- Trompeta italiano, 91, 110.
- Trompetas, 2.
- Trompetas bastardas, 90.
- Trompetas del emperador, 13 s.
- Trompetas españolas, 91.
- Trompetillas bastardas, 90.
- TRUCHSESS VON WALDBURG, cardenal Otto, 115.
- TRUJILLO, Pedro de, ministril, 35 s., 38, 40 ss., 44, 49, 51, 53, 64 ss., 67, 93, 109, 114, 118, 123 s., 129, 133, 135, 139.
- TRUJILLO, Martín de, ministril, 20, 23 s., 34, 40.
- TRULLERA, Pedro, capellán flamenco, 114.
- TRUXILLÓ, Simeón, ministril, 33.
- Túnez, 49.
- Ulm, 110, 112.
- Upsala, 51.
- URREDA, Juan de, compositor, 20, 148, 166, 175.
- URSÓ, Juan d', trompeta, 6.
- URSPRUNG, O., 71, 115.
- Vacas, Las, 180.
- VALDERRABANO, Enriquez de, vihuelista, 49, 169 s., 174, 177 s., 185.
- Libro de música de vihuela, intitulado *Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547), 49, 174, 180, 185.
- Tratado de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela, canto llano de órgano y contrapunto (Alcalá de Henares, 1557), 49.
- VALDÉS, Francisco de, maestro de los ministriles, 13.

- VALDÉS, Melchor de, cantor contralto, 74, 76, 108, 112 s., 119 s., 122, 130, 132, 135, 137 s.
- Valdoncella monasterio 16.
- VALEANA, Felipe de, mozo de capilla, 42, 93.
- Valencia, 10, 27, 33, 41, 46 s., 67, 80, 89, 174.
- VALENCIA, cantor de la emperatriz, 29, 31.
- VALENCIA, Honorato Juan de, maestro del príncipe, 85.
- VALENTE, Antonio, organista compositor, 180.
- VALERA, Francisco de, minis-
tril, 129, 133, 135, 139.
- Valladolid, 7, 15 s., 19, 21,
25 ss., 43 s., 47, 49 ss., 67,
77, 79, 82 s., 85, 89, 91,
94 ss., 103 s., 107, 115, 124,
134, 169 s., 182.
- VALLADOLID, Baltasar de,
trompeta, 123.
- VALLEJO, Diego de, atabalero,
VALLEJO, Fernando de, trom-
peta, 43.
- VALLEJO, Francisco de, ataba-
lero, 6, 23.
- VALLEJO, Hernando, atabale-
ro, 6.
- VALLEJO, Jerónimo de, mozo
de capilla, 61, 72, 81.
- VALLEJO, Pedro de, atabalero,
64.
- VANLES MATHEYS, cantor fla-
menco, 140.
- Variación, técnica de la,
125 ss.
- VASURTO, Juan de, de la al-
moneda real, 56 s.
- VÁZQUEZ DE ACUÑA, Juan, ca-
pellán, 36.
- VÁZQUEZ, Cristóbal, organista,
47.
- VÁZQUEZ, Juan, compositor,
49, 182.
- VÁZQUEZ DE MOLINA, Juan, se-
cretario de S. M., 37.
- VELASCO, Nicolás, tenor, 46.
- VELÁZQUEZ, Lázaro, contrabajo,
76, 106, 108, 111, 113, 119,
122, 130, 134, 137 s., 140.
- Venecia, 173.
- VENEGAS DE HENESTROSA, L.,
organista compositor, XI,
4, 13, 24, 35, 55, 60, 64, 69,
92, 98, 126, 142 ss., 147,
149 ss., 155 ss., 169 ss.,
176, 178 ss., 183 s.
- *Libro de Cifra Nueva* (Al-
calá, 1557), 144 ss.
- Tenía otros seis libros con
música orgánica preparados
para la imprenta, 152.
- VERDELOR, Philippe, composi-
tor, 50, 69, 149, 179.
- VERDUGO, Diego, capellán,
36.
- VERGARA, Andrés de, ujier de
cámara, 131.
- VICTORIA, Tomás Luis de,
compositor, X, 21, 40, 79 s.,
115.
- *Officium Defunctorum* (Ma-
drid, 1605), 79.
- Vich, 172.
- Viena, 1, 14, 40, 71, 77.
- Vihuela, XI s.
- Vihuela de arco, 11 ss.,
81 s., 92.
- Vihuela grande, 56.
- Vihuela mediana, 56.
- Vihuela pequeña, 56 s.
- Vihuelas de arco gran-
des y pequeñas, 12.
- VILA, Alonso de la, trompeta,
42.
- VILA, organista, 146, 173. —
V. ALBERCH VILA, Pedro.
- VILLADAS (= VILLANDAS), orga-
nista, 174.
- VILLADIEGO, Antonio de, can-
tor tiple, 76.
- VILLADIEGO, Juan, cantorcico
tiple, 78, 100, 104, 106, 109,
113, 119 s.
- VILLADINO (VILLADINO), Juan
de, cantorcico tiple, 99, 112,
123.
- Villaviciosa, 62.
- VILLAVICIOSA, Bartolomé de,
cantor, 54.
- VILLASUS, Diego de, trompeta,
23, 43, 63, 117.
- VILLORADO, Alonso, tiple, 47.
- Villorías, Las, 91.
- Viola, 57.
- Violica de arco, 57.
- Violica de arco, tañedor
de, 87.
- Violones de arco, 11.
- Violones de arco, «que
llaman de brazo», 12.
- VITAL, Laurent, cronista, 7.
- VIVES, Luis, humanista, 121,
152.
- VOLEMONT, Ludolf, oficial or-
ganista flamenco, 140.
- WILLAERT, A., compositor,
XI (sobra la A. al citar este
nombre), 48 s., 116, 179.
- Winchester. La música pro-
fana y religiosa en 1554,
128.
- WOLF, J., 173.
- WOLF REICHARD, organero, 18.
- WREDE, Roland de, organista,
175.
- Württemberg, 110.
- XERICA (XERITA, JERICA), can-
tor, 74 s.
- Yllescas, 39.
- YSLA, Fernando de, trompeta,
14.
- Yuste, monasterio, 136.
- Zamora, 80.
- ZAPATA, Luis, noble; el vihue-
lista Mudarra le dedicó su
libro, 48.
- Zaragoza, 7, 14, 16, 33 s., 41,
44, 49, 67, 77, 89.
- ZERRALBO, marqués de, 90.
- ZÚÑIGA, Ana de, hija del
conde, 83.
- ZÚÑIGA, Francisco de, conde
de Miranda, 49.
- ZÚÑIGA, Francisco de, herma-
no de Juan de, 85.
- ZÚÑIGA, Juan de, ayo y ma-
yordomo del príncipe Don
Felipe, 41, 83, 85, 89 s., 101.

ERRATAS MÁS IMPORTANTES

Páginas	Líneas	Dice	Debe decir
XI	19	Adrián A.	Adrián
20	20	Johannes Mouton	Thomas Crecquillon
20	21	Pagen	Payen
107	29	Pedraza	Pastrana
179	39	rigió	fué cantor en

PARTE MUSICAL

I
HIMNO I
PANGE LINGUA I
Antonio (de Cabezón)

f. 9 (=11)

Pan ge

lin gua

20 25

30

35

40 45 #

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The measure numbers 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, and 94 are indicated above the staves.

System 1: Measures 50-54. Treble staff has whole notes and half notes. Bass staff has eighth and sixteenth notes.

System 2: Measures 55-59. Treble staff has whole notes and half notes. Bass staff has eighth and sixteenth notes.

System 3: Measures 60-64. Treble staff has whole notes and half notes. Bass staff has eighth and sixteenth notes.

System 4: Measures 65-69. Treble staff has whole notes and half notes. Bass staff has eighth and sixteenth notes.

System 5: Measures 70-74. Treble staff has whole notes and half notes. Bass staff has eighth and sixteenth notes.

System 6: Measures 75-79. Treble staff has whole notes and half notes. Bass staff has eighth and sixteenth notes.

System 7: Measures 80-84. Treble staff has whole notes and half notes. Bass staff has eighth and sixteenth notes.

System 8: Measures 85-89. Treble staff has whole notes and half notes. Bass staff has eighth and sixteenth notes.

System 9: Measures 90-94. Treble staff has whole notes and half notes. Bass staff has eighth and sixteenth notes.

II
HIMNO II
SACRIS SOLEMNIIS. I
Anónimo

5 5 b

10

15 20

25 f. 9 v [11 v.] 30

35

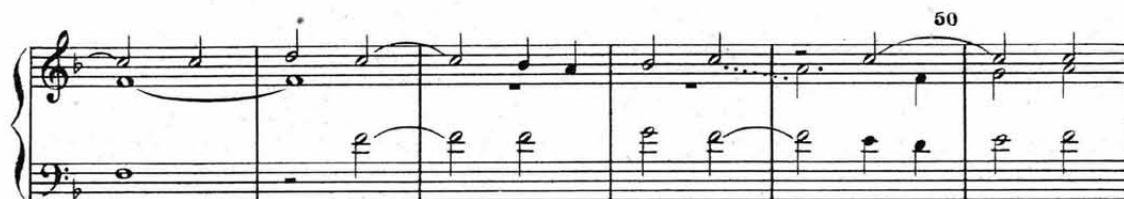
40 45

50

55 60

III
TRES I
Anónimo

The musical score is written for a piano and a vocal line. The piano part is in the left hand, and the vocal line is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 marked at the beginning of their respective lines. The piano part features a steady accompaniment of eighth and sixteenth notes, often with slurs. The vocal line consists of a single melodic line with various note values, including half notes, quarter notes, and eighth notes, often with slurs. The score ends at measure 45.



IV
TRES II
Anónimo



This page contains eight systems of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 20 to 25.
- System 2: Measures 30 to 35.
- System 3: Measures 40 to 45.
- System 4: Measures 50 to 55.
- System 5: Measures 60 to 65.
- System 6: Measures 70 to 75.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex melodic and harmonic structure.

V
TRES III
"SOBRE EL CANTO
LLANO DE LA ALTA"
Antonio

5

10

15

20

25

f. 10 v. (=12 v.)

30

35

40

45

50

55

60

65

This musical score is for a piano piece, spanning measures 70 to 135. It is written for two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into eight systems, each containing two staves. Measure numbers are indicated at the beginning of each system: 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, 110, 115, 120, 125, 130, and 135. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including *p* (piano) and *f* (forte). The piece concludes with a final cadence in measure 135.

VI
FABORDÓN LLANO I
 1.
Anónimo

VII
FABORDÓN LLANO II
 2.
Anónimo

VIII
FABORDÓN LLANO III
 3.
Anónimo

IX
FABORDÓN LLANO IV
 4.

Anónimo

X
FABORDÓN LLANO V
 5.

Anónimo

XI
FABORDÓN LLANO VI
 6.

Anónimo

XII
FABORDÓN LLANO VII

7.

Anónimo

First system of music for Fabordón Llano VII, measures 1-10. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass staff with a grand staff bracket. The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.

XIII
FABORDÓN LLANO VIII

8.

Anónimo

First system of music for Fabordón Llano VIII, measures 1-10. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass staff with a grand staff bracket. The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.

Second system of music for Fabordón Llano VIII, measures 11-15. The score continues with the same key and time signature. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff.

XIV
FABORDÓN LLANO IX

7.

Anónimo

First system of music for Fabordón Llano IX, measures 1-10. The score is in E major (three sharps) and 4/4 time. It features a treble and bass staff with a grand staff bracket. The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.

Second system of music for Fabordón Llano IX, measures 11-15. The score continues with the same key and time signature. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff.

XV
FABORDÓN LLANO X
 1.
Gombert

XVI
TIENTO I
 1.
Antonio

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat). The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 40 to 45.
- System 2: Measures 50 to 55.
- System 3: Measures 60 to 65.
- System 4: Measures 70 to 75.
- System 5: Measures 80 to 85.
- System 6: Measures 90 to 95.
- System 7: Measures 100 to 105.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex melodic and harmonic structure.

90 *f. 12 v (=14 v)*

95 100

105

110

XVII
FABORDÓN GLOSADO I
1.
Anónimo

Dixit Dominus

5 10

XVIII
FABORDÓN GLOSADO II
 2.

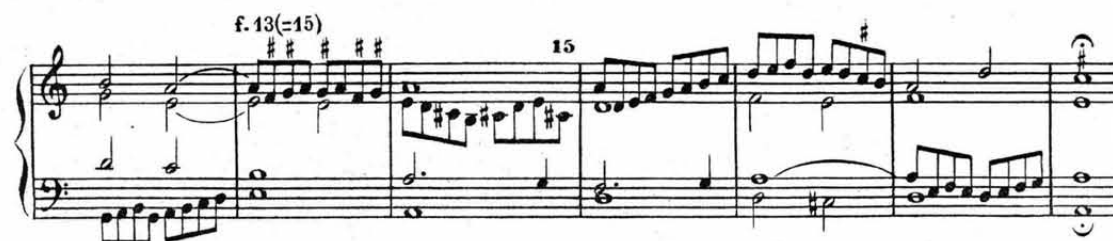
Anónimo



Dixit Dominus



XIX
FABORDÓN GLOSADO III
 3.
 Anónimo



XX
FABORDÓN GLOSADO IV
 4.
Anónimo

XXI
FABORDÓN GLOSADO V
 5.
Anónimo

XXII

FABORDÓN GLOSADO VI
6.

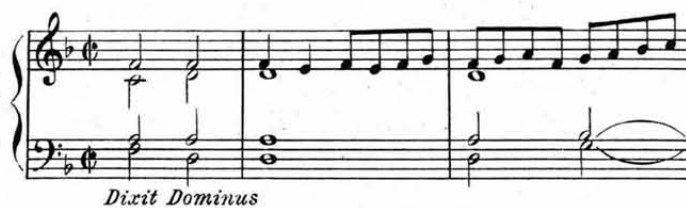
Anónimo

XXIII

FABORDÓN GLOSADO VII
7.

Anónimo

XXIV
FABORDÓN GLOSADO VIII
 8.
Anónimo



XXV
FABORDÓN GLOSADO IX
 8.
Anónimo



XXVI
TIENTO II
 1.
Antonio

5

10

15

20

25

30

f. 14 (=16) 35

40

45

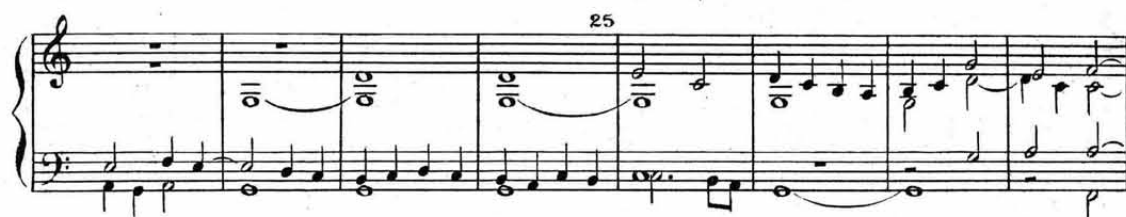
50

55

60



XXVII
TIENTO (=FANTASIA)
DE VIHUELA I
 5.
Anónimo



40 45

f. 14 v. (=16 v.) 50

55 60

65

70 75

80

85 90

95

100

105

110

115

120

f. 13 (=17)

125

130

135

XXVIII
DIC NOBIS, MARIA
FABORDÓN GLOSADO X

Antonio

5 10 15 20 25 30 35 40

(sic)

XXIX
TIENTO III
1.
Antonio

5

10

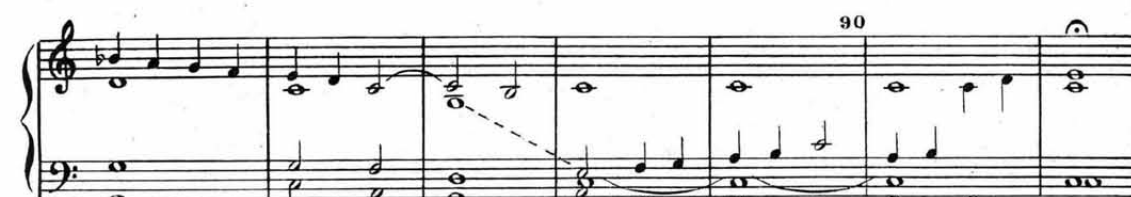
f. 13 v. (=17 v.) 15

20

25

30 35

40



XXX
TIENTO IV
8.

Antonio

Musical score for TIENTO IV, measures 1 through 60. The score is written for piano (piano) and features a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers are indicated at the beginning of each system: 1, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., f. 18).

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

f, 18 v.

115

120

(sic)

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of seven systems of music. The first system starts at measure 65. The second system starts at measure 70. The third system starts at measure 80 and includes the instruction '(sic)' above the treble staff. The fourth system starts at measure 90. The fifth system starts at measure 100. The sixth system starts at measure 110 and includes the instruction 'f, 18 v.' above the treble staff. The seventh system starts at measure 115 and ends at measure 120. The music features various chordal textures and melodic lines in both hands.

This page contains seven systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered at the beginning of each system: 125, 130, 135, 140, 145, 150, 155, 160, 165, 170, 175, 180, and 185. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex piece of music.

XXXI
TIENTO V
1.
Antonio

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff, likely representing a lute or guitar. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, and 55 marked at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values (minims, crotchets, quavers, and rests) and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a double bar line at measure 55.

60 65

70 75

80

85 90

95 100

105

110 115

XXXII
TIENTO VI
4.
Antonio

f. 19 v.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60 65

70

75 80

85 90

95 f. 20 100

105 110

115

XXXIII
TIENTO VII
6.
Antonio

f. 20

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

Musical score for piano, measures 60-115. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes measure numbers 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, 110, and 115. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A specific instruction '35 f. 20 v.' is present above measure 85.

60 65

70 75

80

35 f. 20 v. 85 90

95 100

105

110 115

Measures 120 to 140 of a piano piece. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of three systems of two staves each. Measure numbers 120, 125, 130, 135, and 140 are indicated above the first staff of each system. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand.

XXXIV
TIENTO VIII
1.
Antonio

Measures 1 to 5 of the piece 'XXXIV TIENTO VIII 1. Antonio'. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score consists of one system of two staves. Measure number 5 is indicated above the first staff.

Measures 6 to 10 of the piece. The score consists of one system of two staves. Measure number 10 is indicated above the first staff.

Measures 11 to 20 of the piece. The score consists of one system of two staves. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the first staff.

Measures 21 to 25 of the piece. The score consists of one system of two staves. Measure number 25 is indicated above the first staff.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of seven systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, both with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 30, 41 (marked **f.**), and 35.
- System 2: Measures 40 and 45.
- System 3: Measures 50 and 55.
- System 4: Measure 60.
- System 5: Measures 65 and 70.
- System 6: Measures 75 and 80.
- System 7: Measures 85 and 90.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 95 to 150. It is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers are placed at the beginning of each system: 95, 100, 105, 110, 115, 120, 125, 130, 135, 140, 145, and 150. A dynamic marking 'f. 21 v' is present in measure 120. The piece concludes with a final chord in measure 150.

XXXV
TIENTO IX
1.
Antonio

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

f. 22

70

75

This section of the musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 60-64) features a treble and bass staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second system (measures 65-69) includes a dynamic marking of 'f. 22' (fortissimo, 22nd measure). The third system (measures 70-75) continues the melodic and harmonic development. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

XXXVI
TIENTO X
 1.
Antonio

5

This system shows the beginning of the piece, measures 1 through 5. It features a treble and bass staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melody in the treble staff is characterized by eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

10

15

This system contains measures 10 through 15. The musical texture continues with similar rhythmic patterns and harmonic structures as the previous section.

20

25

This system contains measures 20 through 25. The notation shows a continuation of the piece's melodic and harmonic themes.

30

35

This system contains measures 30 through 35. The piece concludes with a final cadence in the treble staff, while the bass staff continues with a few more notes.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 35 to 90. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score is organized into seven systems, each with a treble and bass staff. Measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, and 90 are placed above the treble staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. A forte dynamic 'f' is indicated at measure 82, followed by a 22-measure repeat sign '22 v'. The piece concludes at measure 90.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 95 to 150. It is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 95, 100, 105, 110, 115, 120, 125, 130, 135, 140, 145, and 150 marked above the staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at measure 150.

XXXVII
TIENTO XI
1.
Antonio

This musical score is for a piece titled 'XXXVII TIENTO XI 1. Antonio'. It is written for piano in a single system with two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score consists of 55 measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, and 55 marked at the beginning of their respective lines. The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line at measure 55.

60

65

70

75

80

This section of the musical score consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system (measures 60-64) features a melody in the treble staff with eighth and quarter notes, and a bass line with quarter and eighth notes. The second system (measures 65-69) continues the melody, with measure 68 containing a fermata. The third system (measures 70-74) shows the melody moving to the bass staff in measure 72, while the treble staff provides harmonic support. Measure 73 has a sharp sign (#) above it. The section ends at measure 80 with a double bar line.

XXXVIII
TIENTO XII
 1.
Vila

5

10

15

20

25

30

This section of the musical score is for a piece titled 'Vila' and consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system (measures 5-9) begins with a treble staff containing a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. The second system (measures 10-14) continues the melody, with measure 13 containing a fermata. The third system (measures 15-19) shows the melody moving to the bass staff in measure 17, while the treble staff provides harmonic support. The fourth system (measures 20-24) continues the melody in the bass staff. The section ends at measure 30 with a double bar line.

35 f. 23 v.

40 45

50 55

60 65

70

75

80 85

XXXIX
TIENTO XIII
1.
Vila

5

10

15

20

25

30

35

f. 24

40

45

50

55

This page contains seven systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered at the beginning of each system: 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, 110, and 115. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *ff*). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at measure 115.

XL
TIENTO XIV
7.
Anónimo

5

f. 24 v. 10

15 20

25

30 35

40

45 50

This page contains seven systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 55 to 64.
- System 2: Measures 60 to 69.
- System 3: Measures 70 to 79.
- System 4: Measures 75 to 84.
- System 5: Measures 85 to 94.
- System 6: Measures 95 to 104, including a fortissimo (**f.**) marking at measure 95.
- System 7: Measures 100 to 105, ending with a repeat sign.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, typical of a piano score.

XLI
TIENTO XV
 2.
Anónimo

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

XLII
TIENTO XVI
3.
Anónimo

5

f. 25 v

10

15

20

25

30

35

40

45

50

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff, using a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, as well as rests. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 are indicated above the staff. A dynamic marking 'f. 25 v' is present above measure 10. The piece concludes with a double bar line at measure 55.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of seven systems of staves. Each system contains two staves (treble and bass clef). The measures are numbered as follows:

- System 1: Measure 55 (marked with a sharp sign).
- System 2: Measures 60 and 65.
- System 3: Measures 70 and 75.
- System 4: Measure 80.
- System 5: Measures 85 and 90.
- System 6: Measure 95.
- System 7: Measure 100.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., f , p , mf , ff). The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final system.

XLIII
TIENTO XVII
4.
SOBRE "MALHEUR
ME BAT"
Antonio

f. 26

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50

55 60

65 70

75 80

85 f. 26 v.

90 95

100 105

110

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of seven systems of music. The first system covers measures 55 to 60, the second 65 to 70, the third 75 to 80, the fourth 85 to 90, the fifth 95 to 100, the sixth 105 to 110, and the seventh system ends at measure 110. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A key signature change to one sharp (F#) is indicated at measure 90. The score concludes with a final double bar line and a fermata over the last note.

XLIV
TIENTO XVIII
4.
Antonio

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

Handwritten musical score for piano, measures 27 to 120. The score is written on seven systems of grand staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered at the top of each system: 27, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, 110, 115, and 120. The music features a mix of eighth, quarter, and half notes, with some measures containing rests. The overall style is that of a handwritten manuscript.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 125 to 180. It is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into seven systems, each containing two staves. Measure numbers are placed above the first staff of each system: 125, 130, 135, 140, 145, 150, 155, 160, 165, 170, 175, and 180. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth, and half notes), rests, and dynamic markings. A forte (f) marking appears at measure 145, followed by a crescendo hairpin leading to a fortissimo (f.) marking at measure 175. The piece concludes with a double bar line at measure 180.

XLV
TIENTO XIX
4.
Julius de Modena

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff, likely representing a lute or similar plucked instrument. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 marked at the beginning of their respective lines. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and accidentals (sharps, naturals). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 48.

50 f. 28 55

60

65 70

75

80 85

90

95 100

This musical score is for a piano piece, spanning measures 50 to 100. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers are placed above the first staff of each system. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. A forte (f) dynamic is indicated at measure 55. The piece concludes with a double bar line at measure 100.

XLVI
TIENTO XX
4.
Julius de Modena

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff, likely representing a lute or similar stringed instrument. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 marked at the beginning of their respective lines. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and accidentals (sharps, naturals). The piece concludes with a double bar line at measure 50.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 55 to 110. It is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into seven systems, each containing two staves. Measure numbers 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, and 110 are placed above the first staff of each system. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several slurs and ties throughout the piece, indicating phrasing and continuity. The bass line often provides a harmonic foundation with sustained notes and chords, while the treble line features more melodic movement.

XLVII
TIENTO XXI
5.
Anónimo

5

10

15

20

f. 29

25

30

35

40

45

50

This page contains seven systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 55 to 64.
- System 2: Measures 60 to 65.
- System 3: Measures 70 to 79.
- System 4: Measures 75 to 80.
- System 5: Measures 85 to 94.
- System 6: Measures 90 to 95.
- System 7: Measures 100 to 109.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex piece of music.

XLVIII
VERSO
 5.
 Morales
 Glosado de **Palero**

The musical score is written for piano, consisting of a treble and bass staff. It is divided into six systems, each with a measure number (5, 10, 15, 20, 25, 30, 35) and a key signature change to D major (two sharps). The music is in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f. 29 v.'

XLIX
TIENTO XXII
 6.
Anónimo (=Soto?)

5

10

15

20

25

30

35

40

45

Musical score for piano, measures 30 to 90. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 30, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, and 90 are indicated above the treble staff. The music features various chordal textures, including triads and dyads, and some melodic lines with slurs and ties. The final measure (90) ends with a double bar line and repeat dots.

L
TIENTO XXIII
 6.
Soto

5

10

15

20

25

30

35 f. 30 v.

40

45

50

55

This musical score is for a piano piece, spanning measures 60 to 110. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score is presented in a single system with two staves: a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered at the beginning of each line: 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, and 110. The music features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, as well as chords and rests. The overall style is classical and melodic.

LI
TIENTO XXIV
6.
Antonio

f. 31
 5
 10
 15
 20
 25
 30
 35
 40
 45
 50
 55
 60

Musical score for piano, measures 65 to 125. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes measure numbers 65, 70, 75, 80 f. 31 v, 85, 90, 95, 100, 105, 110, 115, 120, and 125. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat).

LII
TIENTO XXV
6.
Antonio

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

This page contains seven systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. Measure numbers are placed above the staves at the beginning of each system: 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, and 110. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation is clear and legible, with a focus on the melodic and harmonic development of the piece.

LIII
TIENTO XXVI
7.
SUPER PHILOMENA
Francisco Fernández Palero

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a bass staff below it. The time signature is 6/8. The piece is in G major, indicated by one sharp (F#). The score is divided into five systems of music. The first system contains measures 1 through 9. The second system starts at measure 10, marked 'f. 32 v'. The third system starts at measure 15. The fourth system starts at measure 20. The fifth system starts at measure 25. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Measure numbers are indicated at the start of each system: 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, and 70. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final system.

LIV
TIENTO XXVII
7.

"SOBRE *CUM SANCTO SPIRITU*
[DE LA MISSA] DE BEATA VIRGINE DE IUSQUIN"

Palero



55

60

65

70

75 f. 40 v (=33 v.)

80

85

90

95

100

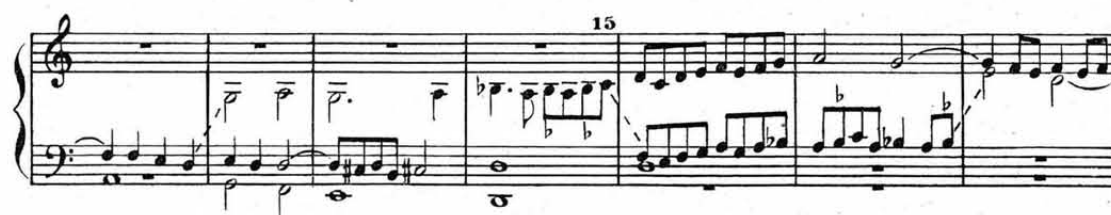
This musical score is for a piano piece, spanning measures 55 to 100. It is written for two staves, treble and bass. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers are placed above the first staff of each system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A specific instruction '75 f. 40 v (=33 v.)' is present above measure 75. The piece concludes with a double bar line at measure 100.

LV
TIENTO XXVIII
3.
Palero

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated at the end of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final measure at measure 33.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 35 to 65. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, 60, and 65 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *f* (forte) is present at measure 34. The piece concludes with a final chord in measure 65.

LVI
FANTASIA II DE VIHUELA
1.
Anónimo



This musical score is for a piano piece, spanning measures 50 to 100. It is written for a grand piano, with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into seven systems, each containing two staves. Measure numbers are placed at the beginning of each system: 50, 55, 60, 65, 70 f. 34V, 75, 80, 85, 90, 95, and 100. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth, and half notes), rests, and dynamic markings. A forte (f) marking appears at measure 70, followed by a first ending bracket (f. 34V) spanning measures 70 to 74. The piece concludes with a final cadence at measure 100.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of seven systems of staves. Each system contains a treble and a bass staff. The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 105 to 110.
- System 2: Measures 110 to 115.
- System 3: Measures 115 to 120.
- System 4: Measures 120 to 125.
- System 5: Measures 125 to 130.
- System 6: Measures 130 to 135.
- System 7: Measures 135 to 140.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (p, f). The key signature is one flat (B-flat). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the final system.

LVII
FANTASIA III DE VIHUELA
2.
Anónimo

5 f. 35 10

15 20

25 30

35 40 45

50 55

LVIII
FANTASIA IV DE VIHUELA
 2.
 “SOBRE FA, MI, UT, RE.”
 Anónimo

5

10

15

20

25

30

35

40 f. 35V

45

50

55

60

LIX
FANTASIA V DE VIHUELA
3.
Anónimo

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

84

55 60

65 f. 35 70

75

80 85

90

95 100

105

Detailed description: This is a musical score for piano, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The score is numbered 84 at the top left. The measures are numbered 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, and 105. The music features various musical notations including notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (f. for forte). There are also slurs and ties indicating phrasing and continuation across measures. The key signature appears to be one flat (B-flat major or D minor). The score ends with a double bar line and repeat signs at measure 105.

LX
FANTASIA VI DE VIHUELA
3.

Anónimo

5

10

15

20

25

30

35

40

45

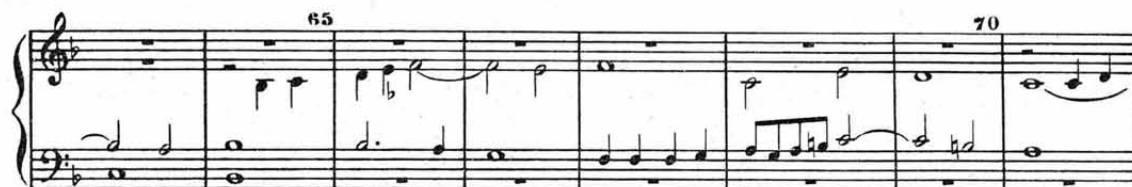
f. 36 v.

50

55

LXI
FANTASIA VII DE VIHUELA
4.
Anónimo

The musical score is written for a vihuela, a six-stringed Spanish lute. It is in the key of D minor (one flat) and 4/4 time. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, and 55 marked at the beginning of their respective lines. The notation uses a treble clef and a key signature of one flat. The music features a variety of rhythmic values, including minims, crotchets, and quavers, as well as rests. The piece concludes with a final cadence in measure 55.



LXII
FANTASIA VIII DE VIHUELA
4.
Anónimo



25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

LXIII
FANTASIA IX DE VIHUELA
 4.
Anónimo



The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers are indicated at the beginning of each system: 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, and 85. The score shows a progression of chords and melodic lines across the systems.

LXIV
FANTASIA X DE VIHUELA
5.
Anónimo

LXIV
FANTASIA X DE VIHUELA
5.
Anónimo

5 10 f. 38

15 20

25 30

35 40

45

50 55

LXV
FANTASIA XI DE VIHUELA
5.
Anónimo

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of seven systems of staves. Each system contains two staves (treble and bass clef) and is numbered at the beginning of the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The key signature is one flat (B-flat). The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 30 to 35.
- System 2: Measures 40 to 45.
- System 3: Measures 50 to 55.
- System 4: Measures 60 to 65.
- System 5: Measures 70 to 75.
- System 6: Measures 80 to 85.
- System 7: Measures 90 to 95.

LXVI
FANTASIA XII DE VIHUELA
5.
Anónimo

The musical score is written for a vihuela, a six-stringed Spanish lute. It is in G major (one sharp) and 6/8 time. The score is divided into six systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system includes a key signature change to G major and a tempo marking 'f.30'. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 are indicated at the start of their respective measures. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece is attributed to an anonymous composer.

Measures 50 to 80 of the musical score. The score is written for a single melodic line on a six-line staff, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The notation includes natural signs, accidentals (sharps and flats), and slurs. Measure numbers 50, 55, 60, 65, 70, 75, and 80 are indicated at the top of the staff.

LXVII
FANTASIA XIII DE VIHUELA
 6.
Anónimo

Measures 39 v. to 5 of the musical score. The score is written for a single melodic line on a six-line staff, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The notation includes natural signs, accidentals (sharps and flats), and slurs. Measure numbers 39 v. and 5 are indicated at the top of the staff.

Measures 10 to 10 of the musical score. The score is written for a single melodic line on a six-line staff, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The notation includes natural signs, accidentals (sharps and flats), and slurs. Measure number 10 is indicated at the top of the staff.

15 20

25

30 35

40

45 50

55

60 65

70

75

80

85

90

f. 29 [= 10]

95

100

105

110

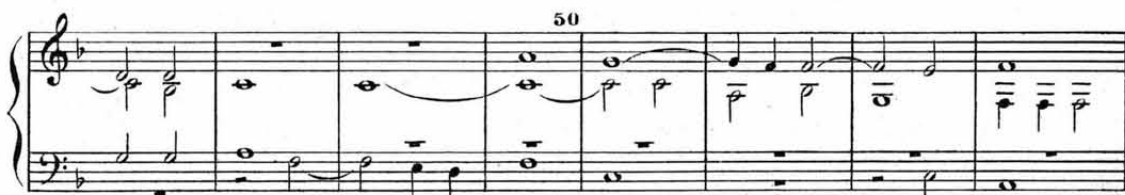
115

LXVIII
FANTASIA XIV DE VIHUELA
6.
Anónimo





LXIX
FANTASIA XV DE VIHUELA
7.
"SOBRE *UT, RE, MI, FA, MI.*"
Anónimo



55 f. 41 60

65

70 75

80

85 90

95 100

105

The image displays a musical score for piano, spanning measures 55 to 105. The score is written for a grand piano, with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo and dynamics are indicated by 'f. 41' above the staff. The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers are placed above the first staff of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first system (measures 55-60) features a series of eighth notes in the right hand and a single note in the left hand. The second system (measures 65-70) shows a more complex melodic line in the right hand. The third system (measures 75-80) continues the melodic development. The fourth system (measures 85-90) introduces a new melodic fragment. The fifth system (measures 95-100) shows a more active right hand. The sixth system (measures 105-110) concludes the page with a final melodic phrase.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 110 to 160. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score is organized into seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 110, 115, 120, 125, 130, 135, 140, 145, 150, 155, and 160 are placed above the first staff of each system. The notation includes various musical symbols such as whole, half, quarter, eighth, and sixteenth notes, rests, and chords. A dynamic marking 'f. 41 V' is present above measure 150. The piece concludes with a final double bar line at measure 160.

LXX
FANTASIA XVI DE VIHUELA
7.
Anónimo

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

This musical score is for a piano piece, spanning measures 55 to 105. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score is organized into seven systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. Measure numbers are placed above the first measure of each system: 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, and 105. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. A forte 'f' marking is present at measure 42, which is the first measure of the third system. The piece concludes with a fermata over the final chord at measure 105.

LXXI
FANTASIA XVII DE VIHUELA
 3.
Anónimo

5

10

15

20

25

30

35

40

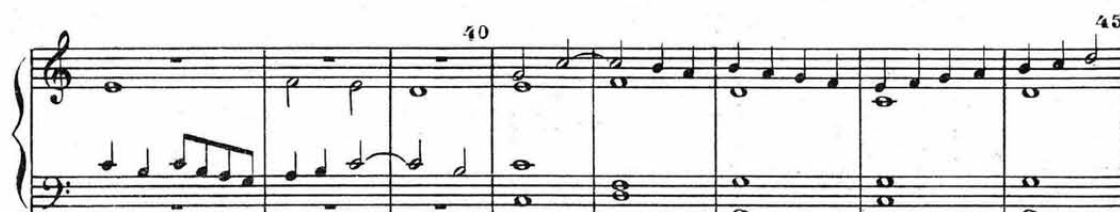
45

50 f. 42 v

55 60 65 70 75 80 85

LXXII
FANTASIA XVIII DE VIHUELA
 8.
Anónimo

5 10 15 20



This musical score is for a piano piece, spanning measures 75 to 115. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, 110, and 115 are placed above the first staff of each system. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several slurs and ties used throughout the piece. The piece concludes with a final double bar line and repeat dots at the end of measure 115.

LXXIII
FANTASIA XIX DE VIHUELA
8.
Anónimo

5

10

15

20

25

f. 43 v.

30

35

40

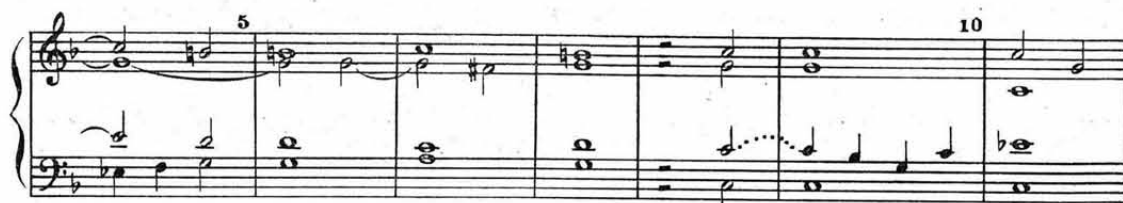
45

50

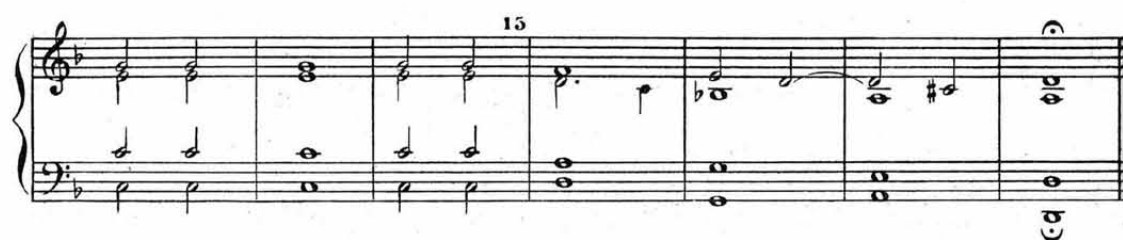
55

60

LXXIV
FABORDÓN I DE VIHUELA
 7.
Anónimo

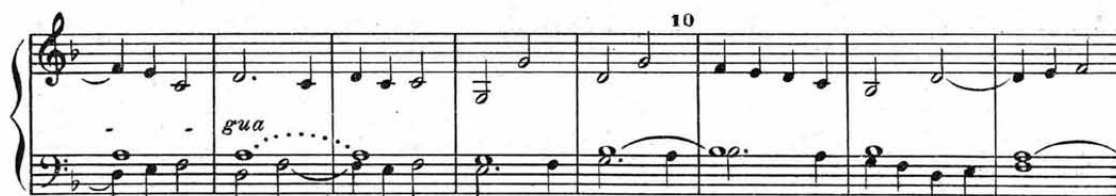
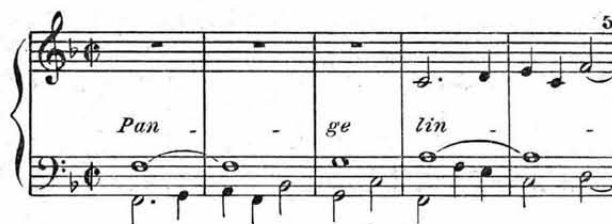


LXXV
FABORDÓN II DE VIHUELA
"IN EXITU ISRAEL DE EGIPTO"
 (Tonus Peregrinus)
Anónimo



LXXVI
HIMNO III
PANGE LINGUA II

Antonio



50

55

60

65

70

75

80

85

90

100

This musical score is for a piano piece, spanning measures 50 to 100. It is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The tempo or character is indicated by a '50' above the first measure. The score is divided into six systems, each containing two staves. The measures are numbered at the beginning of each system: 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, and 100. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. There are also some dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) visible. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at measure 100.

LXXVII
HIMNO IV
PANGE LINGUA III
Antonio



50

55

60

65

70

75

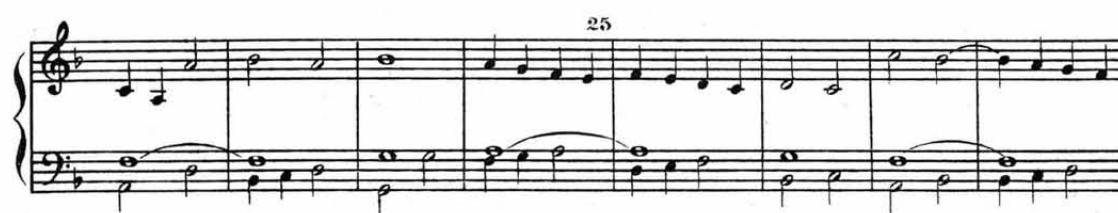
80

85

90

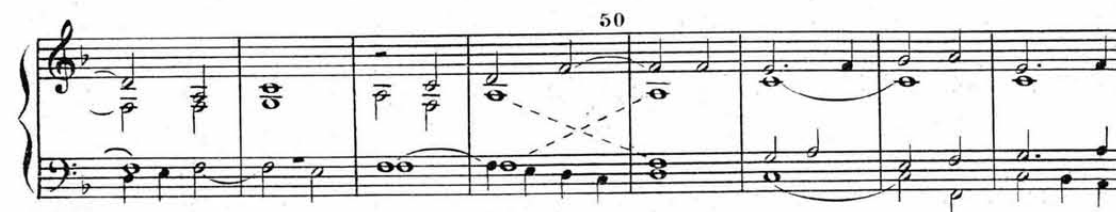
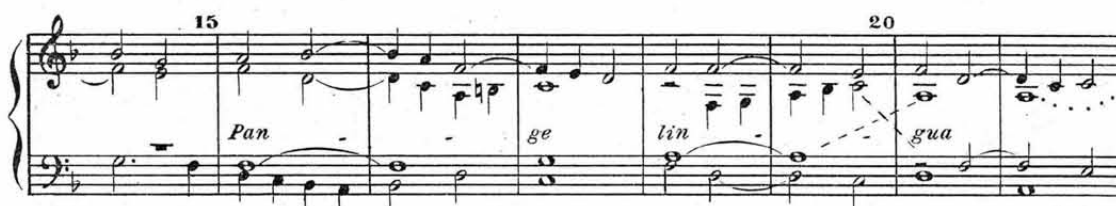
95

LXXVIII
HIMNO V
PANGE LINGUA IV
Anónimo [= Antonio]



This page contains seven systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered at the beginning of each system: 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, and 100. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat). The music is written in a style typical of 20th-century piano repertoire.

LXXIX
HIMNO VI
PANGE LINGUA V
Antonio



55 60

65 70

75

80 85

90 95

100 105

110

LXXX
HIMNO VII
PANGE LINGUA VI
Urreda glosado de Antonio

5 10

f. 46 15

20 25

30 35

40

45

50

55

60

65

70

75

80

85

f. 46v

90

LXXXI
HIMNO VIII
AVE, MARIS STELLA I
Antonio



Ave maris stella, a compás entero. 1ª Diferencia



Ave maris stella, a compassillo. 2ª Diferencia

45

50

55

60

Ave maris stella. 3ª Diferencia

65

70

LXXXII
HIMNO IX
AVE, MARIS STELLA II
Antonio

5

10

15

20

25



LXXXIII
HIMNO X
AVE, MARIS STELLA III
Antonio



15 20

25 30

35 40

45

50 55

60 f. 47 v 65

70

la

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of seven systems of music, each containing two staves. The measures are numbered at the beginning of each system: 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, and 70. The key signature has one sharp (F#). The tempo or mood is indicated by 'la' in the first system. The dynamics include 'f. 47 v' (forte, 47 measures, vivace) in the sixth system. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, half notes, and full notes, as well as rests, slurs, and ties. The final measure of the seventh system is marked with a double bar line and a repeat sign.

LXXXIV
HIMNO XI
AVE MARIS STELLA IV
Antonio

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into five systems, each containing two staves. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth, and half notes), rests, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the 50th measure.

55 60

65

70 75

80 f. 48

85 90

95 100

105

110 115

First system of musical notation, measures 110 to 115. The system includes a treble and bass staff with various musical notes and rests.

120 125

Second system of musical notation, measures 120 to 125. The system includes a treble and bass staff with various musical notes and rests.

LXXXV
 HIMNO XII
AVE MARIS STELLA V
 Antonio

5

Third system of musical notation, measures 5 to 10. The system includes a treble and bass staff with various musical notes and rests.

10 15

Fourth system of musical notation, measures 10 to 15. The system includes a treble and bass staff with various musical notes and rests.

20 25

Fifth system of musical notation, measures 20 to 25. The system includes a treble and bass staff with various musical notes and rests.

30 35

Sixth system of musical notation, measures 30 to 35. The system includes a treble and bass staff with various musical notes and rests.

40

45 f. 48 v. 50

55

60 65

70 75

80

This musical score is for a piano piece, spanning measures 40 to 80. It is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, and 80 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. A forte (f) marking appears at measure 48, followed by a crescendo hairpin leading to a mezzo-forte (v) marking at measure 50. The piece concludes with a dotted line in the bass staff of the final system.

System 1: Measures 85-90. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

System 2: Measures 95-100. The treble clef staff continues the melody, and the bass clef staff features a more active accompaniment with eighth notes.

System 3: Measures 100-105. The treble clef staff shows a melodic line with some rests, while the bass clef staff continues with a steady accompaniment.

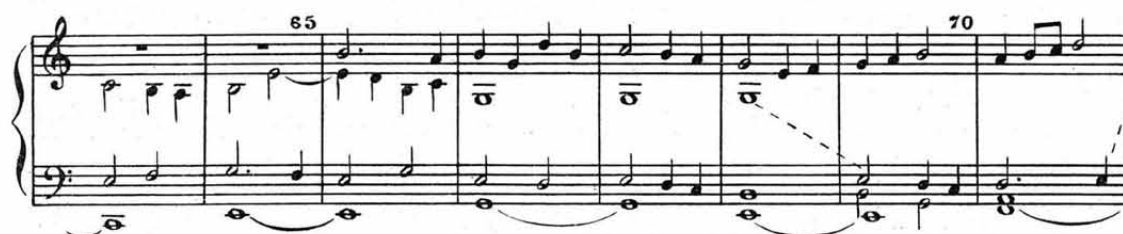
System 4: Measures 110-115. The treble clef staff has a more active melodic line, and the bass clef staff provides a supporting accompaniment.

System 5: Measures 115-120. The treble clef staff features a melodic line with some rests, and the bass clef staff continues with a steady accompaniment.

System 6: Measures 125-130. The treble clef staff shows a melodic line with some rests, and the bass clef staff provides a supporting accompaniment. The system ends with a double bar line.

LXXXVI
HIMNO XIII
AVE, MARIS STELLA VI
Antonio

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The score is marked with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45. The first system begins with a forte (f) dynamic and a tempo marking of 49. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The bass line often uses sustained notes and ties, while the treble line has more active melodic movement. The score concludes with a final measure at measure 45.



LXXXVII
HIMNO XIV
AVE, MARIS STELLA VII
Palero



15 20

25

30

35 40

45

50

55 60

LXXXVIII
HIMNO XV
O GLORIOSA
Anónimo [= Palero?]

5

10

15

20

25

30

35

40

f. 50

45

50

55

LXXXIX
HIMNO XVI
O LUX BEATA TRINITAS
Antonio



XC
VILLANCICO I
JESUCRISTO, HOMBRE Y DIOS
Anónimo



Je-su Christo hombre y Dios, Je-su



Christo hombre y Dios, y vos Ma-dre de Dios, no mireys a mi, no



mirey a mi mas mi-rad a Vos, mas mi-rad a Vos, no mireys a



mi, no mireys a mi, no mireys a mi, mas mi-rad a Vos.

XCI
HIMNO XVII
VENI, REDEMPTOR, QUÆSUMUS
Palero



XCII
HIMNO XVIII
SACRIS SOLEMNIIS, JOSEPH VIR
Morales

jus me - ri - ta du - cunt

ad gau - di - a cum Je -

su ma - tre Ma - ri a.

XIII
 COMPLETAS DE CUARESMA
 SALMO I
 CUM INVOCAREM
 Anónimo

Cum in - vo - ca - rem ex - au -

di - vit me De - us ju - sti - ti - æ me -

æ: in tri - bu - la - ti - o - ne di -

la - ta - sti mi - hi.

XCIV
SALMO II
QUI HABITAT
Luys Alberto



Non ac - ce - det

ad te ma - lum, non ac - ce -

det ad te ma - lum, ad te

ma - lum: et

fla - gel - lum, et fla - gellum, et flagellum,

et fla-gel-lum, et fla - gel - lum non a[p]-pro - pin -

qua - bit ta - ber - na - cu -

lo, ta - ber - na - cu - lo tu - o.

XCV
SALMO III
CUM INVOCAREM
Alberto

In

pa - ce, in pa -

ce, in id - ip -

30

sum dor - mi - am

35

dor - mi - am et

40

re - qui - e - s[cam], et

45

re - qui - e - scam.

XCVI
HIMNO XIX
TE LUCIS ANTE TERMINUM
Antonio

5

Te lu cis an

f. 52 v 10

15

Te lu cis an

20

te ter mi - num

num

25 30

35 40

45 50

55 60

XCVII
NUNC DIMITTIS
Anónimo

5 10

Se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - ce:

5

Quod pa - ra - sti an - te fa -

10 15

ci - em o - mni - um po - pu - lo - rum.

XCVIII
SALVE, REGINA
Antonio

f. 53 5

Sal - - - ve,

10

Re - gi - na, sal - ve, Re - gi - na, ma -

15 20

- ter mi - se - ri - cor - di - æ: Vi -

25

ta, dul - ce - do, et spes no -

30 35

stra, sal - ve. Ad te cla - ma -

40 45

- mus,

50

ex - u - les, fi - li E - væ. Ad te su -

55 60

spi-ra - mus, ge - men -

65

tes et

70 75

flen - tes, et

80

flen - tes

85

in hac la - cri - ma - rum va[l] -

90 f. 53 v 95

- - - le. E - ia er - go,

100

Ad - vo - ca - ta no - stra,

105 110

il - los tu - os mi - se - ri - cor - des

115

o - cu - los ad nos con - ver - te. Et

120 125

Je - sum, be - ne - di - ctum

130

fru - ctum ven - tris tu -

135 140

i, no - bis post hoc ex - i - li - um

145

o - sten - de. O cle - mens: O pi - a:

150 155

O dul - cis sem - per Vir - go Ma - ri - a

XCIX
HIMNO XX
O GLORIOSA DOMINA
Anónimo

0 Glo - ri - o -

10 sa Do - mi - na, Ex -

15 cel - sa su - pra si -

20 de - ra: Qui te

25

30 cre - a - vit pro - vi -

35 de La - cta - sti sa -

40

45 cro u - be - re.

50

C
KYRIE I
Josquin des Pres
 glosado de
Palero

5

10

15

20

25

30

35

40

45

f. 54 v

CI
KYRIE II
Anónimo
(= de Josquin glosado de
Palero)

The musical score is written for piano in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass staff. The music is a glosa on Josquin's Kyrie II. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are indicated at the start of their respective systems. The score features a variety of musical textures, including single-note lines, chords, and more complex passages with sixteenth and thirty-second notes. The key signature remains B-flat major throughout the piece.

This page contains seven systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 45 to 50.
- System 2: Measures 50 to 55.
- System 3: Measures 55 to 60, including a fortissimo (f.) marking at measure 55.
- System 4: Measures 60 to 65.
- System 5: Measures 65 to 70.
- System 6: Measures 70 to 75.
- System 7: Measures 75 to 85.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

CII

HIMNO XXI

QUEM TERRA, PONTUS

Antonio

5

10

15

20

25

30

35

40

45 f. 55 V

50 55

60 65

70

75 80

85 90

This musical score is for a piano piece, spanning measures 45 to 90. It is written for two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, and 90 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at measure 90.

CIII

ROMANCE I

PUES NO ME QUERÉIS HABLAR

Anónimo



CIV

ROMANCE II

MIRA, NERO DE TARPEYA

Palero



5 10

15 f. 56

20 25

30

35 40

45

This musical score is for a piano piece, spanning measures 5 to 45. It is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The score is organized into six systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 are placed above the treble staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth, and half notes), rests, and dynamic markings. A forte 'f' dynamic is indicated at measure 15. A fermata is placed over a half note in measure 35. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 45.

CV
 ROMANCE III
PASEÁBASE EL REY MORO
 Palero



CVI
TRES IV
glosado de
Luys Alberto

5

10

15

f. 56 v 20

25

30

35

CVII

HIMNO XXII
CONDITOR ALME

Gracia Baptista, monja

5

10

15

20

25

30

CVIII
FINAL I
Antonio

CIX
FINAL II
Antonio

CX
HIMNO XXIII
SACRIS SOLEMNIIS II
Antonio

System 1: Measures 25-30. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

System 2: Measures 31-36. The melodic line continues with some grace notes and slurs. The left hand accompaniment includes some triplet figures and sustained chords.

System 3: Measures 37-42. The right hand has a more active melodic passage with sixteenth notes. The left hand continues with a steady accompaniment.

System 4: Measures 43-48. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with the left hand providing a consistent harmonic support.

System 5: Measures 49-54. The right hand has a melodic line with some slurs and ties. The left hand accompaniment includes some sustained chords and moving lines.

System 6: Measures 55-60. The final system on the page, showing the continuation of the melodic and harmonic themes established in the previous systems.

CXI

CANCION I

BELLE SANS PAIRE

a doce para dos instrumentos

Crecquillon

f. 57 v

1^{er} instrumento

Belle sans pere (sic)

f. 58

2^o instrumento

Belle sans pere (sic)

5 10

15 20

25

This musical score is for a piano piece, spanning measures 30 to 55. It is written for four staves, organized into two systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 30, 35, 40, 45, 50, and 55 are indicated at the beginning of their respective staves. The score features a mix of eighth, quarter, and half notes, along with some complex rhythmic patterns and ties.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 60 to 85. It is written for two hands, with a grand staff (treble and bass clefs) for each hand. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into five systems, each containing two staves. Measure numbers 60, 65, 70, 75, 80, and 85 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system (measures 60-64) begins with a measure rest in the right hand. The second system (measures 65-69) includes the dynamic marking 'f. 58 v' above measure 65. The third system (measures 70-74) includes the dynamic marking 'f. 59' above measure 70. The fourth system (measures 75-79) includes the measure number 75. The fifth system (measures 80-85) includes the measure numbers 80 and 85. The score concludes with a double bar line at the end of measure 85.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 90 to 110. It is written for four staves, organized into two systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 90, 95, 100, 105, and 110 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The score shows a complex interplay of melodic and harmonic lines across the four staves.

This musical score page contains six systems of piano music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Measure numbers 115, 120, 125, 130, 135, and 140 are placed above the first staff of each system. Dynamics include *f* (forte) and *f. 59 v* (forte, 59th measure, *v* for *ritardando*). The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and slurs. The piece concludes with a double bar line at measure 140.

CXII
FUGA A 40
UNUM COLLE DEUM

Anónimo

f. 59 v **5**

Unum colle Deum ne iures vana per eum.

10 **15**

20 **25**

This musical score is for a piece in B-flat major, indicated by two flats in the key signature. The tempo is marked as f. 60 (allegro). The score is divided into measures 30, 35, and 60. The notation is written for two staves, Treble and Bass, with a common time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is more active than the treble line, often providing a harmonic foundation. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a consistent font.

30 35 f. 60

40 45 50

The musical score is written for two staves (treble and bass clef) and consists of seven systems. The first system is marked with measure numbers 40, 45, and 50. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

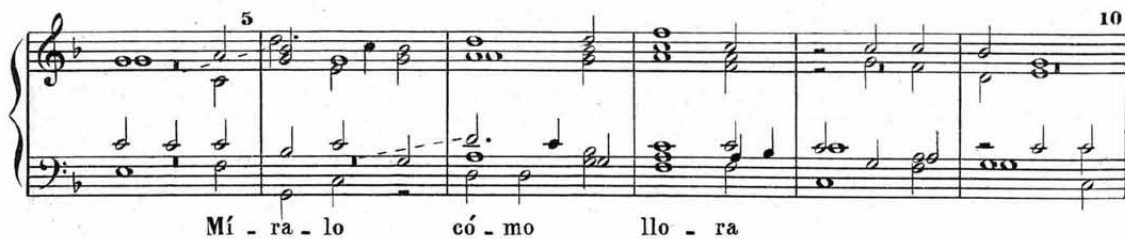
This musical score is for a piano piece, spanning measures 55 to 60. It is written for two staves, treble and bass, in a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into eight systems, each containing a treble staff and a bass staff. The first system starts at measure 55 and ends at measure 60. The subsequent systems continue the piece, with the final system ending at measure 60. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

65 70

The musical score is presented in ten systems, each containing a treble and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The first system is marked with '65' and the second with '70'. The music is written in a style that appears to be a piano or organ accompaniment.

This musical score is for a piece in B-flat major, indicated by two flats in the key signature. The score spans measures 75 to 80. It is written for a piano with a grand staff (treble and bass clefs) for each of the two hands. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The music features a mix of eighth, quarter, and half notes, often beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots (.....) at the end of measure 80.

CXIII
CANCION II
MIRALO, CÓMO LLORA
Anónimo



CXIV
MOTETE I
ASPICE, DOMINE

Jachet, glosado de Palero

5 10

15 20 25

30 35 40

spi - ce, a -

mi - ne, a spi - ce, Do -

ne, qui - a fa - cta

45

est,

50

qui - a fa -

55 60

- cta est de - so - la - ta ci - vi - tas,

65

de - so - la - ta ci - vi - tas,

70 75

de - so - la - ta

80

ci - vi - tas ple -

85

na di - vi -

90 f. 61 v 95

ti is se -

100

det,

105

se - det in tri - sti - ti - a,

110 115

se - det in tri - sti - ti - a do -

120

mi - na gen - ti - um,

125 130

do - mi - na gen - ti - um, gen -

135

ti - um; non

140 145

est qui con - so - le - tur e -

150 155

am,

f. 62 160

qui con - so - le - tur e -

165 170

am, qui con - so - le - tur e

175 180

am, e - am ni - si tu,

185

De - us, tu,

190

De - us, De - us no - ster,

195 200

ni - si tu, ni - si tu,

210

De - us no - ster, ni -

215 220

si tu, De - us no - ster.

CXV
MOTETE II
SI BONA SUSCEPIMUS
Verdelot, glosado de Palero

f. 62 v 5

Si bo - na su - sce - pi -

mus, si bo - na su - sce - pi - mus

de ma - nu

Do - mi - ni,

ma - la au - tem

qua - re non su - sti - ne - a -

40

mus

45 50

Do - mi - nus de - dit.

55

Do - mi - nus ab - stu - lit, Do -

60 f. 63 65

mi - nus ab - stu - lit

70

sic - ut Do - mi - no

75

pla - cu - it i - ta fa -

80 85

etum est sit

90

no - men Do - mi - ni,

95

sit no - men Do - mi - ni

100

sit no - men Do - mi -

105 110

ni be -

115

ne - di - etum

120 f. 68 v

125 130

nu - dus e - gres -

135

sus sum

140

de u - te - ro ma - tris me - æ et

145 150

nu - dus, et nu - dus

155

re - ver - tar il - luc Do - mi - nus

160

de - dit Do - mi - nus ab - stu - lit

165 170

Do - mi - nus ab - stu - lit

175

sic -

180 185

ut Do - mi - no pla - cu - it

190 f. 64

i - ta fa - ctum [est]

195

sit no - men Do - mi - ni,

200

205

sit no - men

210

Do - mi - ni,

215

sit no - men Do - mi - ni

220

be - ne - di -

225

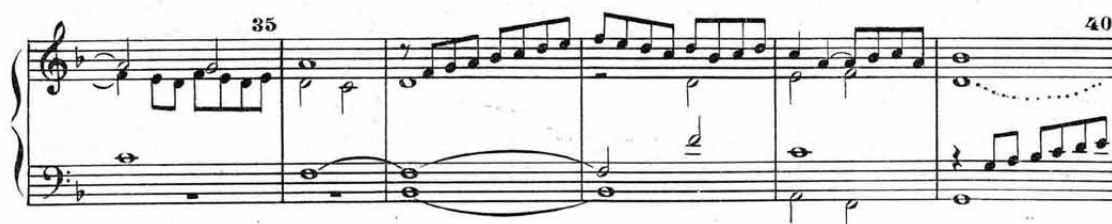
ctum, be - ne - di - ctum,

230

be - ne - di - ctum.

Detailed description: This is a musical score for a vocal and piano piece, spanning measures 200 to 230. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in Latin: 'sit no - men Do - mi - ni, be - ne - di - ctum, be - ne - di - ctum, be - ne - di - ctum.' The piano part includes various textures, including arpeggiated chords, sustained chords, and moving lines. The vocal line consists of a single melodic line with some rests. Measure numbers 200, 205, 210, 215, 220, 225, and 230 are indicated at the top of their respective systems. The lyrics are placed below the vocal line, with hyphens indicating syllables that span across measures.

CXVI
MOTETE III
QUAERAMUS
Mouton, glosado de Palero



45

50

55

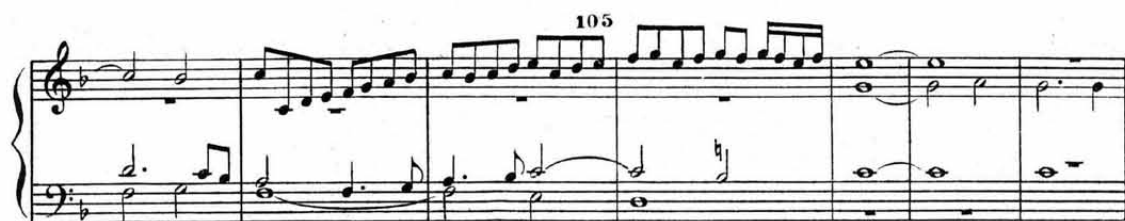
60

65

70

f. 65

75



120

125

130

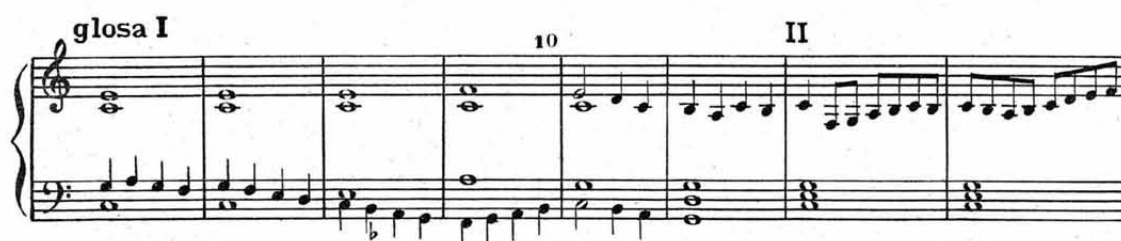
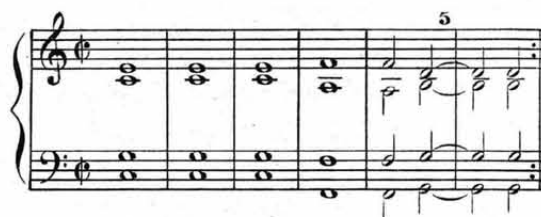
f. 65 v 135

140

145

This musical score is for a piano piece, spanning measures 120 to 145. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score is organized into six systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. Measure numbers 120, 125, 130, 135, 140, and 145 are placed above the first measure of each system. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth, and dotted notes), rests, and dynamic markings. A forte dynamic 'f.' is indicated at measure 135, followed by a crescendo hairpin and the marking '65 v'. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 145.

CXVII
ROMANCE IV
CINCO DIFERENCIAS SOBRE
CONDE CLAROS
Anónimo



CXVIII
CINCO DIFERENCIAS SOBRE
LAS VACAS

Anónimo



II

25

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The score is divided into three measures. The first measure contains a treble staff with a melody and a bass staff with a chordal accompaniment. The second measure contains a treble staff with a melody and a bass staff with a chordal accompaniment. The third measure contains a treble staff with a melody and a bass staff with a chordal accompaniment. The score is marked with a 'II' at the beginning and a '25' above the second measure. The melody is written in a simple, folk-like style, and the accompaniment is written in a simple, folk-like style.

30

A musical score for the song "The Rose Tree". It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff also has a key signature of one flat and a common time signature. It provides a harmonic accompaniment to the melody. The score is divided into three measures. The first measure shows the beginning of the melody and accompaniment. The second measure continues the melody and accompaniment. The third measure shows the end of the melody and accompaniment, with a double bar line and repeat signs.

III

35

The musical score for 'III' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains the first line of the melody and accompaniment. The second measure contains the second line. The third measure contains the third line. The score is written in a clear, legible font.

40

IV

V

f. 66 v

CXIX
ROMANCE V
PARA QUIEN CRIE YO CABELLOS
Antonio



40

45

50

55

f. 67

60

CXX
 RUGIER, GLOSADO DE
 Antonio

5

10

15

20

25

CXXI
PAVANA CON SU GLOSA

Antonio



40 f. 67 v

CXXII
CANCION III
DE LA VIRGEN QUE PARIO
Anónimo

De la Vir-gen que pa - rió

5 10

y del Ni-ño que na - ció, que se pue-de a - cá

15 20

sen - tir, que se pue-de a-cá sen - tir que su Pa - dre

25

nos le dió, que su Pa-dre nos le dió pa - ra el mun - do

30 35

re - de - mir para el mundo re - de - mir,

40 45

que su Padre nos le dió para el mundo re - de - mir, pa - ra el mundo re -

50

- de - mir, 0 Virgen digna de ser Ma - dre,

55 60

0 Virgen digna de ser Ma - dre ¿de quien? de Dios, de Dios e - ter -

65 70

no de Dios e - ter - no y igual al Pa - dre, de Dios e - ter - no

f. 68 75

de Dios, de Dios, de Dios, de Dios e - ter - no, de Dios e - ter - no y igual al Pa - dre

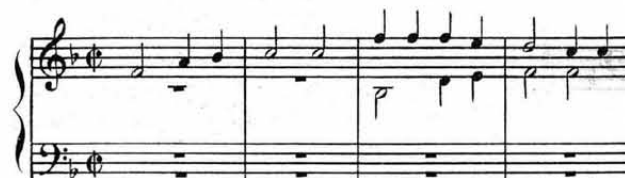
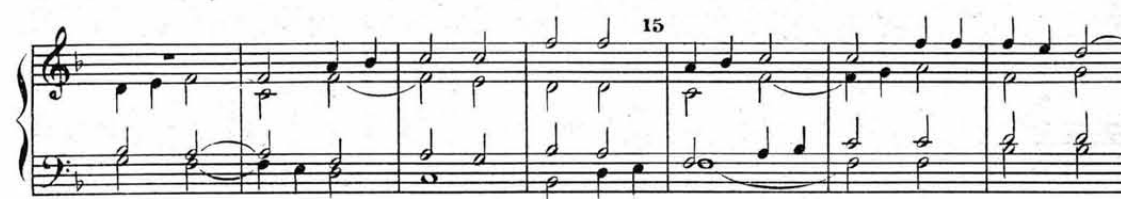
CXXIII

CANCION IV
REVUILLIS VOUS

Anónimo

*Revellebu (sic.)*

CXXIV

CANCION V
ALIX AVOIT AUX DENS
Anónimo (=Crecquillon)*Alix (sic.)*

First system of musical notation, measures 20 to 25. The system is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass staff. Measure 20 starts with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a half note G2. Measure 21 has a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note A2. Measure 22 has a treble staff with a half note B4 and a bass staff with a half note B2. Measure 23 has a treble staff with a half note C5 and a bass staff with a half note C3. Measure 24 has a treble staff with a half note D5 and a bass staff with a half note D3. Measure 25 has a treble staff with a half note E5 and a bass staff with a half note E3.

Second system of musical notation, measures 30 to 35. The system is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass staff. Measure 30 starts with a treble staff containing a half note F#4 and a bass staff with a half note F#2. Measure 31 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G2. Measure 32 has a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note A2. Measure 33 has a treble staff with a half note B4 and a bass staff with a half note B2. Measure 34 has a treble staff with a half note C5 and a bass staff with a half note C3. Measure 35 has a treble staff with a half note D5 and a bass staff with a half note D3.

Third system of musical notation, measures 35 to 40. The system is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass staff. Measure 35 starts with a treble staff containing a half note E5 and a bass staff with a half note E3. Measure 36 has a treble staff with a half note F#4 and a bass staff with a half note F#2. Measure 37 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G2. Measure 38 has a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note A2. Measure 39 has a treble staff with a half note B4 and a bass staff with a half note B2. Measure 40 has a treble staff with a half note C5 and a bass staff with a half note C3.

Fourth system of musical notation, measures 45 to 50. The system is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass staff. Measure 45 starts with a treble staff containing a half note D5 and a bass staff with a half note D3. Measure 46 has a treble staff with a half note E5 and a bass staff with a half note E3. Measure 47 has a treble staff with a half note F#4 and a bass staff with a half note F#2. Measure 48 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G2. Measure 49 has a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note A2. Measure 50 has a treble staff with a half note B4 and a bass staff with a half note B2.

Fifth system of musical notation, measures 50 to 55. The system is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass staff. Measure 50 starts with a treble staff containing a half note C5 and a bass staff with a half note C3. Measure 51 has a treble staff with a half note D5 and a bass staff with a half note D3. Measure 52 has a treble staff with a half note E5 and a bass staff with a half note E3. Measure 53 has a treble staff with a half note F#4 and a bass staff with a half note F#2. Measure 54 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G2. Measure 55 has a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note A2.

Sixth system of musical notation, measures 60 to 65. The system is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass staff. Measure 60 starts with a treble staff containing a half note B4 and a bass staff with a half note B2. Measure 61 has a treble staff with a half note C5 and a bass staff with a half note C3. Measure 62 has a treble staff with a half note D5 and a bass staff with a half note D3. Measure 63 has a treble staff with a half note E5 and a bass staff with a half note E3. Measure 64 has a treble staff with a half note F#4 and a bass staff with a half note F#2. Measure 65 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G2.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 65 to 105. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score is organized into six systems, each containing a grand staff with a treble and bass clef. Measure numbers 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, and 105 are placed above the first staff of each system. The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. The bass line is generally more active than the treble line, often providing a harmonic foundation with sustained notes and moving lines. The piece concludes with a final chord in measure 105, marked with a repeat sign.

CXXV
 CANCION VI
 JE PRENS EN GRÉ
 Anónimo (=Crecquillon)

Je prens engrei (sic.)

This musical score is for a piano piece, spanning measures 60 to 110. It is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the left hand, often using chords and single notes, while the right hand features more melodic lines with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, and 110 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, slurs, and dynamic markings like 'b' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of measure 110.

CXXVI
CANCION VII
UNG GAY BERGIER
Anónimo (= Crecquillon)



Un gai bergier



This musical score is for a piano piece, spanning measures 55 to 95. It is written in 3/4 time and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, and 95 are indicated at the top of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of measure 95.

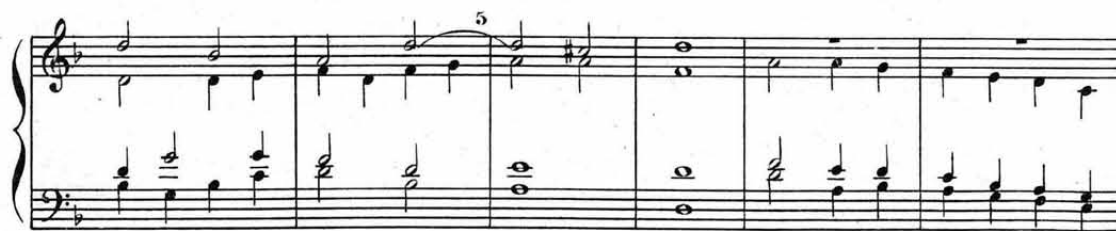
CXXVII
CANCION VIII
ADEMY MORT PAR MALADIE
Anónimo (=Crecquillon)



This musical score is for a piano piece, spanning measures 55 to 105. It is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the left hand, often using eighth or sixteenth notes, while the right hand features more melodic lines with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Measure numbers are placed at the beginning of each system: 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, and 105. The notation includes various musical symbols such as accidentals (sharps, flats, naturals), slurs, and ties, indicating the flow and phrasing of the music. The piece concludes with a final cadence in measure 105.

CXXVIII
CANCION IX
DEMANDEZ VOUS

Anónimo



This musical score is for a piano piece, spanning measures 40 to 80. It is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The score is organized into six systems, each containing a grand staff with a treble and bass clef. Measure numbers 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, and 80 are placed above the treble staves to indicate the start of new sections. The melody in the treble staff is characterized by eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties. The bass staff provides a harmonic accompaniment using chords and single notes. The piece concludes with a final double bar line and repeat dots at the end of measure 80.

CXXIX
CANCIÓN X
JE VOUS
Anónimo



Je vous



This page contains six systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 35 to 40.
- System 2: Measures 45 to 50.
- System 3: Measures 55 to 60.
- System 4: Measures 65 to 70.

The notation is written in a style typical of 20th-century piano music, with a focus on harmonic and melodic development. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

UXXX
CANCION XI
POUR UNG PLAISIR
Anónimo (=Crecquillon)



Pour un plaisir (sic.)



45 *f. 71 v*

50 55

60

CXXXI

CANCION XII

FRAIS ET GAILLARD UNG JOU

Anónimo (= ¿Clemens non Papa?)

Frasqui gallard (sic.)

5 10

15

20 25

First system of musical notation, measures 20 to 25. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and the bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

30

Second system of musical notation, measures 30 to 35. The melody continues in the treble clef, while the bass clef features a steady accompaniment of eighth notes.

35

Third system of musical notation, measures 35 to 40. The treble clef shows a melodic line with some rests, and the bass clef continues with a rhythmic accompaniment.

40 45

Fourth system of musical notation, measures 40 to 45. The melody in the treble clef becomes more active with sixteenth notes, and the bass clef accompaniment remains consistent.

50

Fifth system of musical notation, measures 50 to 55. The treble clef features a melodic phrase with a slur, and the bass clef has a more complex accompaniment with chords.

55 60

Sixth system of musical notation, measures 55 to 60. The final system on the page, showing the continuation of the melody and accompaniment through measures 55 to 60.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 65 to 110. It is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers are placed above the first staff of each system: 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100, 105, and 110. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) at measure 72. The piece concludes with a final cadence in measure 110.

CXXXII

CANCION XIII

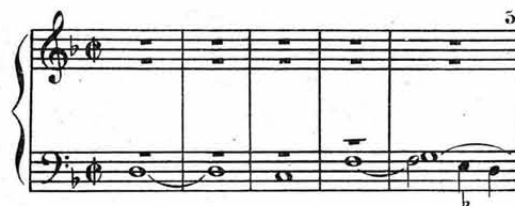
MORT MA PRIVE PAR SA CRUËLLE

(¿Crecquillon? glosado por) Palero

*Mor me a prive (sic)*



CXXXIII
CANCION XIV
MUNDO, ¿QUÉ ME PUEDES DAR?
Anónimo



45 50

- ria del de - xar los

55

ha - ce to - dos au - sen - tes

60 65

pues el mal ni el bien,

70

pues el mal ni el bien no du - ra, el

75 80

mal de - ve ser me - jor que'l bien

85

per - di - do es do - lor, es do - lor

90 95

yel mal pa - sa - do,

100

yel mal pa - sa - do es hol - gu - ra, yel

105 f.37 v 110

mal pa - sa - do, yel mal pa -

115

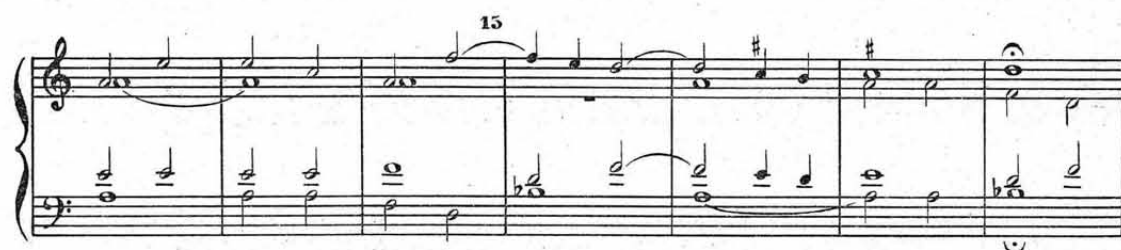
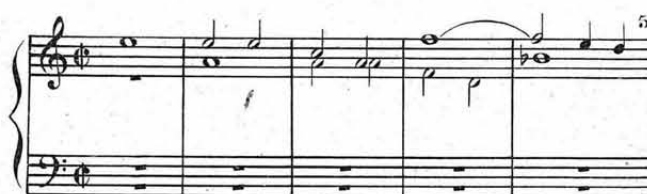
sa - do es hol - gu - ra.

CXXXIV
ENTRADA I
Anónimo

5

10

CXXXV
ENTRADA II
Anónimo



CXXXVI
ENTRADA III
Anónimo



CXXXVII
VILLANCICO II
AL REVUELO DE UNA GARZA
Anónimo



Al re-bue - lo deu - na gar - ça se a - ba - tió el ne -



bli del cie - lo, y por co - ge - lla de bue - lo, que - dó



pre-soen u - na çar - ça, que - dó pre - soen u - na çar - ça.

CXXXVIII
TE MATREM DEI LAUDAMUS
Anónimo



Te Matrem De - i lau - da - mus,



te Ma - ri - am Vir - gi - nem con - fi - te - mur, te



Ma - ri - am Vir - gi - nem con - fi - te - mur

Talleres de grabado y estampación de música de A. Boileau y Bernasconi. Provenza 285 y 287, Barcelona.

La presente obra, *La música en la Corte de Carlos V*, con la transcripción del «Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela» de Luis Venegas de Henestrosa, ha sido publicada por el CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS (Instituto Español de Musicología); impresa en los talleres de la Imprenta-Escuela de la Casa Provincial de Caridad de Barcelona, la parte tipográfica, y en la casa A. Boileau Bernasconi, la parte musical; siendo terminada en la festividad de Santa Cecilia, día XXII de noviembre del año MCMXIV

I, A U S D E O



