

Al lector

El INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA, al editar un nuevo volumen de *Monumentos de la Música Española*, prosigue el plan que trazó al iniciar sus tareas, el cual consiste en revalorizar la música nacional, dando a conocer las diversas gamas del arte hispánico y, a la vez, estudiar los períodos más sobresalientes de su historia.

Con el presente volumen le toca el turno a la polifonía profana practicada en España durante los reinados de Carlos V y Felipe II. La canción polifónica profana con texto castellano, tan floreciente durante el reinado de los Reyes Católicos, continuó cultivándose hasta mediados del siglo XVII; al lado de la música instrumental y del arte refinado de los vihuelistas, es música placentera y agradable, escrita siempre con vistas a complacer a los ricoshombres, los cuales contribuían con ello al enaltecimiento del arte nacional.

Como después diremos, si comparamos el número de cancioneros poéticomusicales impresos o manuscritos conocidos hasta hoy, con el repertorio conocido de la polifonía sagrada de la misma época, no corresponde ni con mucho a lo que uno podía esperar de la nobleza de aquella España privilegiada. Contrasta este hecho con el caso de la polifonía madrigalesca coetánea tan cultivada por doquier en Europa. La falta de un repertorio español más rico en cantidad y calidad obedece a una multiplicidad de causas, una de las cuales es la falta de una imprenta musical autóctona y de mecenas dádivosos que hubieran facilitado su desarrollo.

El repertorio de polifonía profana, dado que no llegó a imprimirse, debía, por lo menos, haberse conservado manuscrito en la Biblioteca Real y en las casas señoriales para las cuales había sido compuesto. Mas, la realidad nos enseña que, excepción hecha de la Casa Ducal de Medinaceli y de la Casa del Duque de Alba, hasta ahora no conocemos otras bibliotecas particulares que hayan salvado tesoros tan venerandos. Con la quema del Palacio Real de Madrid en 1734 y la del Real Conservatorio madrileño a mediados del siglo XIX, a las cuales hay que añadir muchas otras fortuitas o intencionadas, se redujo a cenizas una gran parte del patrimonio musical profano, orgullo de nuestros antepasados. La misma escasez de tal repertorio hace que la polifonía amorosa castellana del siglo XVI sea tan interesante.

* * *

El Instituto Español de Musicología acariciaba la idea de empezar la edición de este género por el *Cancionero de Upsala*, impreso en Venecia en 1556. Este Cancionero representa el puente de enlace entre la canción polifónica amorosa de la época de los Reyes Católicos y la otra que se cultivó en la Corte del emperador Carlos V. Don Leopoldo Querol, el refinado pianista que tanto ha sabido glorificar el arte patrio, habíalo tomado como tema de su disertación doctoral en 1929 (Véase su *La poesía del Cancionero de Upsala*, publicado en *Anales de la Universidad de Valencia*, x, 1929-1930, pá-

ginas 63-182), aprovechando la transcripción y las notas bibliográficas del difunto R. Mitjana. El susodicho señor Querol había recibido ya el encargo de editarlo por cuenta de nuestro Instituto, cuando nos llegó la noticia de la publicación moderna hecha por el «Colegio de México» en 1944. En vista de ello hemos creído oportuno el ofrecer la edición del libro de Juan Vásquez que hoy publicamos.

Se trata de un compositor que, por lo visto, sirvió siempre en casas señoriales de la antigua Andalucía, el cual, al escribir con polifonía muestras escogidas del canto popular tradicional, supo seguir la tradición española de subordinar y sacrificar la técnica difícil y un tanto rebuscada del contrapunto florido a la inspiración lírica y profundamente emotiva. Uno de los méritos más sobresalientes de Juan Vásquez consiste en haber cultivado con tanto amor la forma antigua del «villancico» y haberla transformado paulatinamente en la forma del «madrigal castellano» siguiendo las corrientes nuevas del «madrigal italiano», tan conocido en España por el intercambio artístico de nuestros compositores residentes en Italia, y especialmente por la relación familiar de la Casa Real española con la corona de Sicilia. La forma del villancico, derivada del «virolai» medieval, nacido en latín en Saint-Martial de Limoges a principios del siglo XII y tan practicado en las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio, fué en el campo del arte profano la forma musical más fecunda y más amada de los compositores hispánicos de los siglos XV-XVII. Que sepamos, fué el referido Juan Vásquez quien supo trazarle caminos nuevos acomodándose a la lírica tradicional y a las formas poéticas cultivadas por Boscán y Garcilaso, sin pretender matar en flor la veneranda forma del «villancico» que él mismo continuó cultivando y dándole nueva vida y esplendor.

* * *

A esta colección seguirán, con el tiempo, otras del mismo género conservadas en la mencionada Biblioteca de la Casa Ducal de Medinaceli, en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la de Turín, París, etc., etc. Confiamos que, a la vista de tales materiales, el repertorio de nuestra música instrumental y el arte de nuestros vihuelistas serán mejor estudiados y comprendidos.

* * *

Nos complacemos en agradecer públicamente al Excmo. Sr. Duque de Medinaceli las facilidades que nos dió para estudiar y fotocopiar los tesoros musicales guardados en su rica biblioteca y en facultarnos para editar la presente obra que rezuma aún el ambiente musical de las casas señoriales de la España de Carlos V y Felipe II. Es asimismo un deber de justicia el rendir homenaje de gratitud al Ilmo. Sr. Cabildo de la Metropolitana de Sevilla por su generosidad en permitirnos estudiar su riquísimo archivo, cuando recientemente estuvimos allí, acompañados del Rdo. P. José Antonio de Donostia, O. M. Cap., con el fin de proseguir nuestras búsquedas en vista de aclarar los datos biográficos de Juan Vásquez y los de los grandes maestros que en tiempos antiguos tanto contribuyeron, con su arte, al enaltecimiento de la ciudad de Sevilla.

Don Miguel Querol, secretario del Instituto Español de Musicología en Barcelona, nos ayudó eficazmente en la redacción de las notas bibliográficas literarias que ofrecemos en el capítulo IV. El susodicho P. Donostia, colaborador de nuestro Instituto, y el mencionado señor Querol, nos ayudaron en la revisión de las pruebas del presente volumen. Sirva su recuerdo como muestra de nuestra gratitud profunda.

Capítulo I

LA MÚSICA Y LA IMPRENTA MUSICAL EN SEVILLA HASTA EL SIGLO XVI

A medida que adelanta la investigación histórica sobre la música en España, aparece más importante el papel que desempeñó Andalucía, y especialmente la ciudad de Sevilla, en la evolución del arte hispánico. Es ésta una cuestión que nos atrae desde hace muchos años, pero que, por falta de tiempo y de espacio disponible, no podemos estudiar en esta ocasión. Por hoy nos limitamos, pues, a ofrecer unas notas muy sucintas sobre la música en la capital de Andalucía.

La actuación y la obra litúrgicomusical de San Leandro († 599) y San Isidoro († 636), arzobispos de Sevilla, darían materia para escribir un capítulo rico en sugerencias nuevas para nuestro caso. Ya en tiempos antiquísimos la situación geográfica de la ciudad de Sevilla se prestó a maravilla para servir de enlace entre la cultura cristiana de Africa con la de Castilla. El hecho de que la versión latina más antigua de la Biblia entre las conservadas en Europa proceda de España, y que ésta la recibiera de la Iglesia de Africa en tiempos de San Cipriano (siglo III) y aun de Tertuliano (siglo II), se prestaría a investigaciones prometedoras de nuevos hallazgos. La Iglesia de Africa practicaba una notación musical neumática ya en tiempos de San Agustín; no sería, pues, extraño que, dado el intercambio cultural Cartago-Sevilla, España hubiera recibido elementos de la misma notación, del canto y de la liturgia latina de la Iglesia africana.¹

Prescindiendo del canto de la polifonía primitiva y de la música profana tan floreciente en Andalucía durante la dominación árabe,² aparece la corte del rey Fernando III y de su hijo Alfonso el Sabio, en el siglo XIII, como centro musical de primerísimo orden. Al rendirse la ciudad de Córdoba, en 1236, mandó el rey santo que su mezquita fuera purificada y consagrada al culto cristiano; lo mismo hizo al tomar Jaén (1246) y al reconquistar Sevilla (1248). Con estas consagraciones de las catedrales andaluzas, la música sagrada se adentra y florece pronto en aquella Andalucía, rica un día en canciones y músicas de los musulmanes; especialmente se cultiva en la corte real cristiana de los monarcas castellanos. Allí entra definitivamente el repertorio de tropos y secuencias marianas típicamente hispánicas. El repertorio de las cantigas de Santa

1. Cf. H. ANGLÉS, *La música en Toledo hasta el siglo XI*, en *Spanische Forschungen* de la «Görresgesellschaft» I. Reihe. VII (1937) y en tiraje aparte con la bibliografía que allí se menciona.

2. Sobre la posible influencia árabe en la literatura y en la música medieval, además de los estudios de J. Ribera, R. Menéndez Pidal, H. Anglés, etc., véanse

Hans SPANKE, *La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones*, en *Anuario Musical*, publicado por el Instituto Español de Musicología, vol. I (Barcelona, 1946), págs. 5 ss., y Marius SCHNEIDER, *A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval*, ibidem, págs. 31 ss.

María del rey Sabio es el monumento musical más grande de la lírica religiosopopular de la Edad Media; para nuestro caso interesa consignar que muchas de las cantigas fueron compuestas y ejecutadas en el real alcázar de la capital de Andalucía. En esta colección figuran varias cantigas que inmortalizaron el nombre de Sevilla, gracias a temas históricolegendarios que concentran su acción en aquella ciudad y hablan sobre personajes que viven en la misma.¹

Sobre la música del siglo XIV tenemos noticias también muy concretas. Sevilla es la ciudad donde se escribe a principios del siglo XV el primer tratado de teoría musical escrito en castellano, que se terminó en 1410. En la Biblioteca Provincial de Toledo, sign. n.º 328, se conserva el original de las *Reglas de Canto Plano e de Contrapunto e de Canto de Organo*, de Ferrand Esteban, cuyo colofón dice así:

«Estas sobredichas rreglas fiso et ordenó Ferrand Esteuan, sancristán de la capilla de Sant Clemeunte de la inuicta et muy leal cibdat de Seuilla de canto plano, e de contrapunto, quod dicitur per contrarium, et de canto de organo, las quales rreglas fiso una declaración et ynformación de todos los ynorantes. E fueron acabadas de faser en la muy noble e muy leal cibdat de Seuilla, lunes, postrimero día de março, año del nascimiento de nuestro Saluador Jhesu Xpto de mill e quatrocientos et dies años.»

El autor se muestra conocedor de la polifonía del siglo XIV, por cuanto en el fol. 21 se lee:

«... Los autores que multiplicaron en este arte, así de cantollano, como de órgano et de contrapunto, fueron éstos : Boecio. E Albertus de Rrosa. E mossen Filipo de Vitriaco. E Guillelmus de Mascandio. E Iohannes de Muris. E Egidius de Morino. E otros muchos que sería luengo de contar... E aun aquel que sancto parayso aya la su ánima, el qual auía nombre Rremon de Cacio, el qual después de Dios fiso a mi Fernand Esteuan de nada que era que fueso algo seguno este arte. Et a cada. ut. de la mano desia gama. Aquel el qual puedo desir mi autor et mi postrimero maestro et primero. E maestro le puedo desir a este sobredicho fasedor sobre este arte, porque muy muchas cosas fiso nuevas, fundándose sobre lo antiguo et non menguando nada dello. De lo qual yo Fernand Esteuan sancristán de la capilla de Sant Clemeunte de la muy noble e muy leal cibdat de Seuilla que estas rreglas fago, do testimonio de la su obra e daré fasta en fin de mis días. Do et daré de las sus obras deste dicho Rremon de Cacio, que Dios, pèrdone, mi maestro que fué, *porque muchas cosas le vi facer*, las quales él por su merçed quiso a mi demostrar, las quales cosas nunca jamás viesse en ome que deste arte supiesse...»

El testimonio de Fernando Esteban tiene un interés capital para la historia, puesto que acredita la presencia en Sevilla de Juan de Cacio, durante la segunda mitad del siglo XIV, hombre que por lo visto conocía bien las corrientes del *Ars nova* en Europa y que seguramente estaría al tanto de la polifonía sagrada practicada en la corte pontificia de Aviñón y en las capillas reales de Cataluña-Aragón, Castilla y Navarra, y acaso en la misma catedral y en el real alcázar de la repetida ciudad de Sevilla.²

Fué también compuesto y terminado en Sevilla el día 7 de julio de 1480, el tratado *Ars mensurabilis et immensurabilis cantus*, de autor anónimo, cuyo original se conserva en la Biblioteca de El Escorial, sign. III-C—23, que describió y editó extractándolo el P. Luis Villalba, en *La Ciudad de Dios*, tomo LXXX (1906), págs. 118 y siguientes. El autor anónimo habla con entusiasmo de la evolución que se había operado en el arte musical europeo durante los años 1440-1480, como se desprende de sus palabras que a continuación añadimos copiadas del fol. 3:

1: Cf. H. ANGLÉS, *La Música de las Cantigas de Santa María, del Rey Alfonso el Sabio*, II volumen (Barcelona, 1943), el único publicado hasta ahora.

2: Véase H. ANGLÉS-J. SUBIRÁ, *Catálogo Musica de la Biblioteca Nacional de Madrid*, I (Barcelona, 1946), págs. 147 ss., y la literatura que allí se menciona.

«Esta es sciencia, así en el modo del conponer como del cantar e tañer, que dudo que si los adueneros podrán pasar más adelante quanto toca estas tres cosas, que son : conponer, cantar y tañer en todos los instrumentos del mundo. Non dudo que non aya algunas cosas nuevas en las invenciones della, mas no que más sotilmente puedan hordenar nin discantar el contrapunto conpuesto por muy doctas e singulares personas, donde fueron Dustable, Dufay, Johannes Okeghem, maestro de capilla del Rey de Françia, Vinchois, Constans, Busnois, Buillelmus (*sic*) Faugueus, Enrricus, Thiler (?), Pulois, Johannes Utrreode (= Urreda), Johannes Martini y otros muchos que en este tiempo floresçieron en la música, e tanto, que más la esclareçieron e purificaron en quarenta años, que fueron desde los quarenta fasta los ochenta e dos, que todos los pasados en mill e quatroçientos e quarenta años que fueron del nascimiento de Jhesuxpisto. Los que vernán non sé lo que farán, mas creo que ternán que hazer en pasar más adelante quanto toca a estas tres cosas que dicho tengo, las quales escriví aquí, porque los que leyeren este tractado en los tiempos venideros uean lo que agora está conpuesto y ende verán si digo verdad en esto que aquí escrivio...»

El autor termina su obra con estas palabras:

«... et sic erit finis huius libri completi Ispalensi anno a natiuitate Domini millesimo quadringentesimo octoagesimo, feria sexta, septima die mensis iulij. Explicit materia dum sol torquebat habenas et febeiaque lustrabat lanpade terras diuinoque iuuante auxilio.»

La presencia de este tratadista musical en Sevilla es asimismo un hecho muy significativo, puesto que indica que en aquella ciudad había buen ambiente musical y se conocía y practicaba la música de la moderna escuela inglesa y francoflamenca del siglo xv. Como maestro español, únicamente menciona el nombre de Johannes Urreda, maestro de la real capilla aragonesa desde 1477.¹

Es asimismo de origen andaluz el célebre Bartolomé Ramos de Pareja, natural de Baeza (Diócesis de Jaén), profesor de la Universidad de Salamanca hasta el año 1472 en que se marchó a Italia, más tarde maestro de música en Bolonia entre los años de 1472-1484, y trasladóse después a Roma, donde aun vivía en 1491. Ramos escribió su libro *Musica practica*, que había terminado en 1472 y que publicó en Bolonia diez años más tarde. El autor se presenta en su obra como formado en España y se dice discípulo de Juan de Monte. Ramos publicó este tratado en latín, y afirma que antes de 1472, durante su estancia en la mencionada Universidad de Salamanca, había escrito en castellano otra obra de teoría musical.²

Con estos precedentes no es extraño, pues, que en tiempos posteriores la ciudad de Sevilla se viera honrada con la presencia de músicos de renombrada ilustre en los fastos de la música española. Durante nuestra búsqueda en aquellos archivos catedralicios, acompañados del Rdo. P. José Antonio de Donostia, capuchino, colaborador de nuestro Instituto Español de Musicología, nos fué dado el poder reconstituir un poco la historia musical de aquella catedral metropolitana. Esperando otra ocasión para dar a conocer el resultado de nuestras investigaciones, nos complacemos en ofrecer aquí los siguientes datos, por demás significativos, en la historia musical de Sevilla.³

Francisco de la Torre, cantor un tiempo de la capilla musical del rey don Fernando el Católico desde 1485, del cual se han conservado varias obras de carácter profano — entre ellas la danza instrumental cortesana llamada *Alta*, ejemplar único en su género en Europa —, fué maestro de capilla de aquel templo durante los años 1499-1503. Alonso de Alva, otro de los cantores de la corte castellana de Isabel la Católica, del

1. Cf. H. ANGLÉS-J. SUBIRÁ, *Catálogo Musical* mencionado, págs. 167 ss.

2. H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos* (Madrid, 1941); pág. 40 ss.

3. Sobre la música del siglo xvi en Andalucía y en Sevilla, además de las obras de F. PEDRELL, R. MITJANA, H. ANGLÉS, etc., véase H. COLLET, *Le mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle* (París, 1913).

cual conocemos composiciones religiosas y profanas, figura en las actas capitulares como músico del ilustre Cabildo sevillano a principios del siglo XVI. Consta que falleció en el año 1504 y que le sucedió como maestro el desconocido Juan Varela (1504-1507). Otro de los compositores de música sagrada y profana de la época de los Reyes Católicos fué Pedro de Escobar; mientras servía en Portugal, acaso en la misma Corte de doña María Catalina, hija de Fernando V e Isabel la Católica, casada con don Manuel de Aviz, rey de Portugal, fué llamado por el Cabildo de Sevilla para regentar aquel magisterio catedralicio. Dirigió esta capilla durante los años 1507-1514.

Francisco de Peñalosa formó parte de la capilla musical del rey don Fernando, como cantor, desde el 11 de mayo de 1498, y fué muy distinguido por el infante don Fernando de Aragón, cuya capilla dirigió desde 1511. Aparece nombrado canónigo de la catedral de Sevilla a 15 de diciembre de 1505.¹ En el repertorio de la canción polilónica profana de la Corte de los Reyes Católicos figuran obras del hasta hoy desconocido «Troya». El nombre de Francisco de Troya aparece como organista, sucesor de Juan Bernal, a 2 de julio de 1507. No podemos afirmar si tales obras deben atribuirse al organista de Sevilla o bien a Alfonso Troya, cantor de la capilla pontificia de Roma en 1507, acaso idéntico con aquel Alfonso de Troya, en 1503 racionero cantor en la catedral de Toledo.

Uno de los maestros más venerandos de la escuela sevillana fué Pero Fernández de Castilleja, «maestro de los maestros», según frase del insigne Francisco de Guerrero, su discípulo; de Fernández se han conservado varias obras en el archivo musical de aquella iglesia metropolitana, cuyo magisterio regentó durante los años 1514-1574.

El genio por antonomasia de la escuela andaluza fué el conocido Cristóbal de Morales, nacido en Sevilla hacia 1500, según viene repitiéndose, sin que se aduzcan documentos fidedignos. A pesar de nuestro interés por hallar noticias sobre Morales en el archivo capitular de la mentada ciudad, el nombre de este egregio maestro no apareció por ninguna parte. Como después diremos, en Sevilla no se conservan los protocolos de las ordenaciones sagradas de aquel Obispado anteriores al 1589; nos falta, pues, el fondo principal para que puedan aclararse algunos datos de máximo interés en la vida de Morales. Sería de desear que alguien emprendiera la nobilísima tarea de escribir una biografía documentada sobre el divino Morales; el archivo de protocolos y otros fondos conservados en Sevilla nos darían la clave para aclarar algo sobre la infancia y la primera formación musical del ilustre sevillano, fallecido en Málaga el día 14 de junio del año 1553.²

Luis de Vargas, pintor y músico, nacido en Sevilla el año 1502 y fallecido el 1568; Fernando de Contreras, nacido en la misma ciudad hacia el 1470 y fallecido el 1548; Juan Navarro, natural de Sevilla, tío del ilustre compositor P. Soto de Langa; Rodrigo Ceballos, ordenado de sacerdote en la mencionada ciudad en 1556, son otras tantas glorias de la escuela andaluza de Sevilla.

Uno de los vihuelistas más cultos de la España del siglo XVI fué Alonso de Mudarra, que sirvió en casa de los duques del Infantado don Diego Hurtado de Mendoza

1. H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos* susodicha, publica dos Misas a cuatro voces de Peñalosa y da una bibliografía sobre las obras conocidas del mencionado maestro. Asimismo, ofrece allí una lista de las composiciones hasta ahora conocidas de Francisco de la Torre, Alonso de Alva y Pedro de Escobar.

2. Falta una edición moderna de las obras de Morales, tan conocidas en Europa durante el siglo XVI; aparte F. PEDRELL, *Hispaniae Schola Musica Sacra*, vol. 1, y algunas misas y motetes, la producción de Morales está hoy día casi olvidada. Es ésta otra de las tareas que el Instituto Español de Musicología se impuso ya desde un principio.

y don Iñigo López. El hecho de que su hermano, un tiempo canónigo de la catedral de Sevilla, residiera tantos años en Roma, le facilitaría el camino para mejor conocer las corrientes modernas de la música extranjera. La biografía de Mudarra está aún por escribir.¹ El nombre de Alonso de Mudarra aparece como canónigo de la metropolitana de Sevilla a 2 de octubre de 1566, ocupando el puesto de su hermano, que continúa residiendo en Roma. El hecho de que Mudarra publicara su libro en la misma ciudad unos veinte años antes, indica que residía allí acaso desde su juventud. Mudarra falleció siendo capitular de la mencionada catedral, el 2 de abril del año 1580.

Otro de los vihuelistas famosos fué Miguel de Fuenllana, ciego de nacimiento, músico de cámara de la marquesa de Tarifa y más tarde al servicio de Felipe II, a quien dedicó su libro *Orphenica lyra*, impreso en Sevilla en 1554. Desde 1563 fué músico de cámara de la tercera esposa de Felipe II, Isabel de Valois († 1568), y continuó sirviendo en la Corte hasta su muerte. Falta aún un estudio sobre su vida y su obra; el caso de su libro, editado en Sevilla, nos señala que Fuenllana procedía de aquellas tierras o a lo menos había tenido relación muy estrecha con la capital andaluza.

La escuela andaluza de la época clásica del siglo XVI cuenta con otros genios de fama mundial que no es del caso mencionar aquí. De entre todos, Francisco Guerrero, discípulo de su hermano Pedro, es acaso el maestro más español y el genio más dulce y amable de la escuela sevillana de la segunda mitad del siglo XVI; su producción debe ser considerada como una de las más preciadas de la escuela española del siglo de oro. Nacido en Sevilla el 4 de octubre de 1523, figuraba en aquel templo como cantor tiple desde 1542; maestro de capilla de Jaén primeramente, había sido llamado para regentar el magisterio de Granada en 1551. El Cabildo sevillano solicita su presencia como ayudante de Pero Fernández de Castilleja a 11 de septiembre de 1551, le nombra titular en 1574, y fallece allí a 8 de septiembre de 1599.²

Sebastián de Vivanco fué primeramente maestro de la catedral de Lérida, y más tarde de las catedrales de Avila, Salamanca y Segovia; hallándose en esta última, el Cabildo de Sevilla le ofrece el magisterio de su capilla como sustituto de Guerrero, a 7 de octubre de 1587. Vivanco fué nombrado profesor de música de la Universidad de Salamanca en 1612; cinco años antes había publicado en la misma ciudad un libro de *Magnificat*.³

Alonso Lobo, natural de Osuna, invitado por el Cabildo de Sevilla, pasó a esta ciudad como maestro de los «seises» o niños cantoricos de aquella iglesia metropolitana, a 2 de septiembre de 1591, hasta que en 22 de septiembre de 1593 fué elegido maestro de capilla de Toledo, en donde falleció en 1601.

Seríamos interminables si intentáramos seguir recordando los nombres de los maestros más distinguidos de la escuela sevillana en tiempos posteriores. Añadiremos tan sólo que entre sus organistas, además de los mencionados, pasaron por la catedral de Sevilla Pedro de Villada, primeramente tañedor de tecla de la iglesia mayor de Granada y clérigo de la Diócesis de Toledo, desde 29 de noviembre de 1540. El conocido Jerónimo de Pedraza, al cual Guerrero se complacía en besarle sus manos por sus geniales improvisaciones, rigió aquellos órganos durante los años 1573-1581. Al lado de Pedraza

1. Don Emilio PUJOL, colaborador del Instituto Español de Musicología, tiene preparada la edición de los *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, año 1546), de MUDARRA, para «Monumentos de la Música Española». Lo mismo tenemos que decir de la obra de FUENLLANA.

2. El Instituto Español de Musicología está preparando las *Opera Omnia* de GUERRERO, que formarán parte de los «Monumentos» susodichos.

3. José ARTERO, profesor de la Universidad Católica de Salamanca, está preparando desde hace algunos años una selección de las obras de Vivanco.

figura el nombre de Diego del Castillo, anteriormente organista de Sigüenza y elegido por oposición el día 24 de abril de 1581; es el mismo Diego del Castillo que en 1583 aparece en el *Libro de Veeduría* de Felipe II como «músico de tecla que está asentado en lugar de Cipriano de Sotto». No es extraño que con tales precedentes encontremos más tarde al coloso y revolucionario del órgano Francisco Correa de Arauxo, organista de la colegial de San Salvador, de Sevilla, y autor del celeberrimo *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano, intitulado Facultad orgánica* (Alcalá de Henares, 1626).¹

Interesa añadir aquí que en la catedral de Sevilla, además de los órganos, fueron admitidos los instrumentos, a lo menos desde principios del siglo XVI. Las actas capitulares hablan con frecuencia de los «ministriles», ya desde 1502 y siguientes, como tomando parte en las ejecuciones musicales de aquel templo, y principalmente en las procesiones. Es por demás interesante el acuerdo capitular del viernes, 19 de julio de 1566, que como curiosidad transcribimos a continuación:

«En este dicho día, los dichos señores cometieron al Sr. Luis Carrillo de Castilla, canónigo, que haga ver al m^o Guerrero el libro de música para los menestriles que este día presentó al cabildo Gerónimo de Medina, sacabuche, para que vea si la obra es buena y qual convenga para esta Sta. Iglesia y haga dello [información] al primer cabildo, mandando primero llamar para oyrla y para ver si el cabildo le hará, al dicho Gerónimo de Medina, alguna gratificación por ello.» (Cf. *Libro de los Actos capitulares del Cabildo de la Sancta Iglesia de Sevilla del año 1564-1566*, fol. 249.)

* * *

Como complemento a la obra de Juan Vásquez, y como contribución al estudio de la *Imprenta Musical en Sevilla*, ofrecemos también al lector las siguientes notas:

Por lo que parece, la primera obra musical impresa en Sevilla fué el

1. «*Ars cantus plani, composita brevissimo compendio, Lux bella nuncupata, per Baccalarium dominicum durandum et clarissimo domino Petro Ximénio Cauriensis episcopo dedicata...*», la cual termina con el breve *Tonale* gregoriano: «*Incipiunt octo toni artis mufice a patre sanctissimo gregorio ordinati et compositi qui quodammodo sunt claves mufice artis*», con el colofón: «*Esta obra fué emprimida en Sevilla por quatro alemanes compañeros. En el año de nuestro señor 1.4.9.2.*». En 4.^o, 14 folios, letra gótica y notas cuadradas gregorianas.

Hay otra edición de Sevilla, por Jacobo Cromberger, 1518. Cf. R. MITJANA, *La Musique en Espagne*, pág. 1953; H. ANGLÉS, *La Música española desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona, 1941), página 64. — Para la descripción de la presente obra como para otras de las que a continuación consignamos, además de estas obras, véase H. ANGLÉS-J. SUBIRÁ, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, tomo II, en prensa.

A ésta siguió la del desconocido bachiller Alonso Spañón:

2. «*Esta es una introducciō muy vtil: et breue de Canto llano, dirigida al muy magnífico feñor dō Juā de fonseca obispo de Cordoua. Compuesta por el bachiller Alonso, Spañón*», cuyo colofón dice: «*Vista et ecsaminada la presente obra: por el reuerēdo Señor doctor Hernando de la Fuente Provisor e veedor de las obras que se imprimen en el arçobispado de Sevilla. Emprimida por Pedro bruns. A dios gracias*».

1. Santiago KASTNER, colaborador de nuestro citados, una edición moderna del libro de Correa de Arauxo, tiene en prensa para los «Monumentos».

Se trata de un pequeño método de canto gregoriano, seguido de la música de la salmodia de la misa y del oficio, editado también a fines del siglo xv. — Véase H. ANGLÉS, l. c., pág. 64.

3. ALONSO MUDARRA : *Tres libros de musica en cifras para vihuela ... Fué impresso el presente libro en la muy noble y leal ciudad de Sevilla en casa de Iuan de Leõ.* 1546.

4. JUAN VÁSQUEZ : *Agenda defunctorum Excudebat Hispali Martinus a Montesdoca, anno domini M.D.L.VI.*

Ejemplar en Barcelona, Biblioteca Central.

5. FRANCISCO GUERRERO : *Sacrae cantiones, vulgo moleta nuncupata 4 et 5 vocibus* (Sevilla, 1555).

Editado por Martín de Montesdoca. Citado por F. PEDRELL en *Hispaniae Schola Musica Sacra*, tomo II, pág. XXIX, y que no hemos podido consultar.

6. «*Recopilación de Sonetos y villancicos a quatro y a cinco de Juan Vásquez M.D.L.X. Impreso en Sevilla en casa de Juan gutierrez impressor en cal de Genoua. con licencia del Señor don Juan d'ouando prouisor de Sevilla.*

Nueva edición por H. ANGLÉS en *Monumentos de la Música Española*, vol. IV. Barcelona, 1946.

7. «*Libro de Musica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra Cõpuesto por Miguel de Fuenllana... , con el colofón : «Fué impresso en Sevilla en casa de Martin de Montesdoca. Acabose a dos dias del mes de Octubre de mill y quinientos y cincuenta y quatro años.»*

8. LUIS DE VILAFRANCA : *Breve instrucción de canto llano assi para aprender brevemente el artificio del canto, como para cantar epístolas, lecciones, profecías, y evangelios y otras cosas que se cantan conforme al estilo de la sancta Iglesia de Sevilla. Ordenada por Luis de Vilafranca Maestro de los mozos de coro de la dicha iglesia. Con licencia.* 1565. Colofón : «*A gloria de nuestro Señor Jesu-Cristo y de su bendita madre fenescce el presente Arte de canto llano impresso en casa de Sebastian de Truxillo. Acabóse a 3 días del mes de Abril, año de mil y quinientos y sesenta y cinco.*»

En el mismo siglo XVI, no lejos de Sevilla, florecieron otros dos centros musicales cuya historia nos puede ofrecer sorpresas muy gratas e interesantes. Nos referimos a la capilla musical del duque de Arcos en Marchena, dirigida un tiempo por Cristóbal de Morales, y la de Osuna, con nombres tan ilustres como Juan Bermudo, también de origen andaluz. Sería por demás interesante que alguien emprendiera la tarea interesantísima de escribir una monografía sobre cada uno de estos centros musicales, recuerdos antiguos de la nobleza andaluza, así como también la investigación sobre la capilla musical del marqués de Medina-Sidonia, tan célebre en los anales de la cultura artística de Sevilla.

Juan Vásquez, cuyo nombre no nos fué posible hallar en los libros capitulares de la iglesia mayor de Sevilla, debió seguramente tomar parte muy activa en alguno de estos tres centros. La siguiente nota sobre los libros musicales impresos en Osuna pondrá de relieve la importancia que en su tiempo pudo tener la práctica musical en esta última ciudad.

Como obras impresas en Osuna podemos por hoy señalar:

1. «Comiença el Arte Tripharia dirigida a la yllustre y muy reverenda Señora Doña Yfabel Pacheco, abadesa en el monesterio de Sancta Clara de Montilla, compuesta por el Reverendo padre fray Ioan Bermudo, religioso de la orden de los frayles menores de observancia en la provincia del Andaluzía.»

El privilegio real para su impresión está fechado en Cigalés, a 18 de noviembre de 1549; la licencia de «Fray Gómez de Llanas, Provincial en la provincia del Andaluzía», aparece dada en el «Convento de Madre de Dios de Osuna» a 1.º de agosto de 1549.

2. JUAN VÁSQUEZ : *Villancicos I canciones de Ivan Vasquez. A tres y a quatro.* Colofón : «Fueron impressos estos villancicos y canciones en casa de Iuan de León Inpessor de la Vniversidad de Offuna, 1551.»

3. «Comiença el libro llamado declaraciō de instrumetos muficales dirigido al illustrissimo señor el Señor don Francisco de Cúñiga Conde de Miranda Conpuesto por el muy reverendo padre fray Iuā Bermudo de la ordē de los menores...» Colofón : «Fin de los cinco libros de la declaración de los instrumentos muficales y fueron impressos en la villa de Offuna por Iuan de Leō impessor de libros de la insigne Vniversidad del Illustrissimo señor don Juā Tellez Giron cōde de Vrueña &c. I acabarōse de imprimir a treze dias del mes de Iulio fiendo bispera de sanct Buenaventura. Año de M.D.L.V.»

* * *

Es posible que con el tiempo puedan ampliarse estas notas bibliográficas sobre la imprenta musical en Sevilla. Se trata de una cuestión no estudiada hasta ahora y que bien podría prestarse a sorpresas interesantes. No hay que olvidar la importancia que tuvo Sevilla tras el descubrimiento del Nuevo Mundo. Los diversos ensayos escritos hasta ahora sobre la imprenta en Sevilla prescinden en absoluto de la parte musical y mencionan sólo de paso algunos libros de música editados en aquella ciudad.

En la lista que precede no incluimos nada sobre los misales, procesionales, rituales y otros libros litúrgicos impresos en Sevilla, provistos de música gregoriana, por no salirnos del margen que nos hemos propuesto en esta ocasión. El caso del *Missale Hispalense*, impreso en 1500, en el cual figuran cuarenta y siete textos de «secuencias», es muy significativo para la historia de esa forma poéticomusical en aquel templo metropolitano. El canto de las «prosas» tuvo allí una floración sorprendente ya en el siglo XIV. Lo demuestran los diversos ejemplares del *Missale Hispalense*, de los siglos XIV y XV, que se conservan manuscritos en la Biblioteca Colombina de Sevilla, y el otro *Missale Hispalense*, del siglo XIV, conservado en la Universidad de Génova, sign. A. VII. 3. E. Misset e I. W. H. Weale fueron los primeros que estudiaron este repertorio típicamente hispánico, en su *Analecta liturgica, Pars II. Thesaurus hymnologicus*, I-II (Insulis et Brugis, 1888-1892). En esta obra se editan los incipit de las cuarenta y siete secuencias del *Missale Hispalense* susodicho y el texto completo de veinticuatro de ellas que colacionan con los otros misales de la Colombina y el de Génova. Sobre este repertorio y su relación con el de Las Huelgas del siglo XIII, véase H. Anglés, *El Còdex Musical de Las Huelgas*, I (1931), págs. 155 ss. Sobre la música conservada actualmente en la mencionada Biblioteca Colombina, véase nuestro estudio en *Anuario Musical*, II (1947), del Instituto Español de Musicología.

Capítulo II

LA VIDA Y LA OBRA DE JUAN VÁSQUEZ

Hasta ahora no existe una monografía sobre la vida de Juan Vásquez, ni menos un estudio acabado sobre su obra musical. Cuando el tiempo nos vaque para ello, nos proponemos hacer una búsqueda sistemática en los archivos y bibliotecas hispánicas, a fin de investigar lo más sobresaliente sobre su vida y su personalidad, sobre su formación musical y el ambiente cortesano en que vivió, sobre su producción musical y características de su obra artística. Juan Vásquez, a juzgar por la muestra de música que nos ha legado, comparado con los otros compositores españoles de su época — a pesar de no demostrar un ingenio excepcional como lo tuvieron otros grandes maestros de la escuela castellana y de la andaluza — reviste una importancia especial.

La alta sociedad española del siglo XVI contó con una nobleza digna de su emperador y de su rey Felipe II. Era cosa corriente y sabida de todos que los reyes amaban la música en sumo grado y distinguían a sus músicos con dádivas generosas, prestándoles, además, toda clase de facilidades para que pudieran adelantar en su arte y explotar su talento. Los duques, condes y marqueses de la hidalguía castellana, imitando a sus señores, se emulaban entre sí, procurando tener en sus casas artistas y músicos asalariados, que con su arte sagrado dignificaran las ceremonias eclesiásticas de sus capillas y con su arte profano alegraran sus ocios y crearan ambiente sano y de nobleza espiritual distinguida en sus fiestas cortesanas. Las notas que vamos recogiendo sobre este punto darán mucha luz sobre personajes y problemas de nuestra música nacional.

El arte de la vihuela, del monocordio y del órgano, tan refinado en la corte de los Reyes Católicos, continuó evolucionando hasta la época de Carlos V y Felipe II, cuando el arte musical hispánico llega a su máximo esplendor. Pero en España, al lado de la polifonía sagrada genuinamente autóctona, floreció ya desde los tiempos del rey Alfonso el Magnánimo, y principalmente desde la época de los Reyes Católicos, una polifonía profana de primerísimo orden, cuyo repertorio hemos, en parte, conservado. La floración portentosa de la canción polifónica amorosa cultivada en el real alcázar de Segovia, en el de Toledo y en el de Sevilla, a la vez que en los palacios reales de Barcelona y Zaragoza, tuvo siempre abiertos los salones de las casas señoriales.² Nuestros artistas

1. Véase, entretanto, H. ANGLÉS, *La Música en la Corte de Carlos V*, en *Monumentos de la Música Española*, vol. II (1944).

2. En la edición crítica del *Cancionero Musical de Palacio*, que estamos preparando para *Monumentos de*

la Música Española, además de las variantes de los diversos manuscritos conservados y una biografía sobre cada uno de los compositores, incluiremos la edición de las pocas composiciones inéditas que figuran en el *Cancionero Musical de la Colombina*.

fueron siempre los grandes amigos y colaboradores de los poetas cortesanos, cuyos cancioneros literarios se han conservado mucho más que los musicales. Todo ello debía preparar y fomentar otro florecimiento de polifonía profana ya más evolucionada y artística para mediados del siglo XVI. Y, a pesar de todo, por un fenómeno inexplicable hasta ahora, el número de cancioneros poéticomusicales impresos o manuscritos de la época de Carlos V y de Felipe II conservados hasta hoy, no corresponden ni con mucho a lo que uno podía esperar de aquella España privilegiada, tan esplendorosa por sus casas señoriales, por sus pintores, literatos y artistas de todo género.

Las colecciones conservadas de música amorosa hispánica son generalmente recopilaciones de obras de varios maestros; aparte de algunos compositores catalanes, como Mateo Flecha, el viejo y el joven, de Pedro Alberch Vila y de Juan Brudieu, los maestros andaluces y castellanos raramente publicaron un libro dedicado exclusivamente a la canción profana polifónica o madrigalesca. Contrasta este hecho negativo, de las colecciones de música profana conservadas en España, con la diversidad portentosa de compositores italianos coetáneos, cuyas colecciones madrigalescas se han conservado. En este punto, claro está, no debemos perder de vista el caso de la imprenta musical tan resplandeciente en Italia y tan poco adelantada y evolucionada en España. Ni hay que olvidar el hecho innegable de que la nobleza italiana, lo mismo la eclesiástica que la civil, demostró siempre desde aquella época un mecenazgo dadivoso como no aparece en otra nación europea. A pesar de esto, es más sorprendente el caso hispánico, si atendemos a que el intercambio artísticomusical entre ambas naciones fué tan intenso, lo mismo en cuanto a la música sagrada (capilla pontificia) que en el de la música profana (Nápoles y la corte de Sicilia, de los Sforza, etc.).

Es verdad que los compositores españoles del siglo XVI sintieron más la polifonía religiosa que la profana, y que incluso algunos de ellos (Morales, Guerrero, Ceballos, Victoria) prefirieron conservarse al margen de la lírica musical popular y cortesana, a fin de que su arte no se resintiera de mundano. Nuestros músicos fueron generalmente sacerdotes y religiosos, y les atraía más el arte severo y profundamente emotivo de nuestros pintores y de nuestros místicos, que el de las corrientes madrigalescas y un tanto profanas venidas de Italia. A pesar de todo, hasta hoy resulta un enigma que en España, donde, aparte los músicos servidores del templo, había tantos otros que vivían asalariados en las nóminas de las casas reales y en los palacios de la nobleza — donde la práctica de la música amorosa y profana se hacía una necesidad —, no se haya conservado más cantidad de polifonía cortesana.

Hasta ahora no conocemos de aquella época un músico castellano que nos haya legado un repertorio de canción polifónica cortesana comparable, por ejemplo, con el conservado de un Juan del Encina, de un Francisco de la Torre, de un Gabriel, de un Pedro Escobar y tantos otros conocidos de la época de los Reyes Católicos. La misma escuela musical de Andalucía, tan esplendorosa durante el siglo XVI, con un repertorio de música sagrada tan rico, nos puede presentar solamente a un Juan Vásquez, andaluz por su obra y por su actuación, si no por su nacimiento. Y en ello radica la importancia que para nosotros tiene su figura. Juan Vásquez es el único compositor de la España de Carlos V y de Felipe II que cultivó en gran escala la lírica polifónica coetánea con texto castellano. Juan Vásquez fué el músico que se esforzó en conservar aquella tradición veneranda de la canción polifónica del siglo XV, tomando como tema de sus composiciones la canción popular tradicional de Andalucía y de Castilla. Juan Vásquez adopta textos nuevos de la lírica amorosa castellana acudiendo a la poesía de un Boscán o de un Garcilaso para sus villancicos y madrigales, a la par que con-