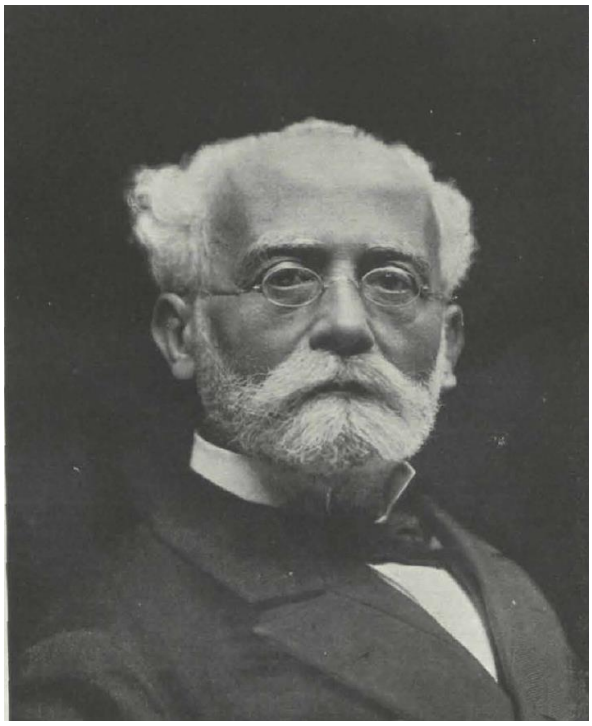
And now, the Spaniards:
la música española en los tratados musicológicos

> *Sin desconocer las glorias que a los extranjeros corresponden, creo que también nuestro país tiene también las suyas en el arte músico*.
>
> Francisco Asenjo Barbieri, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, 1890, pág. 15.

El anhelo de reconocimiento presente en los textos de la tradición musicológica española con respecto a la visión foránea de su música es significativo. Ampliamente difundidas, las protestas furibundas de Felipe Pedrell (Tortosa, 1841–Barcelona, 1922) o Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1823–1894), destacadas figuras de la musicología española, son reflejo de un sentimiento de indignación ante el desconocimiento que percibían entre los estudiosos extranjeros que analizaban la historia de la música en España, y quienes, en su opinión, no parecían apreciar la calidad e identidad de la misma. Esta condición, fluctuante entre un victimismo y una reivindicación activa, exige un análisis profundo de la música española, a través de sus fuentes y textos académicos, para procurar un juicio lúcido de la música en España y en su historia.



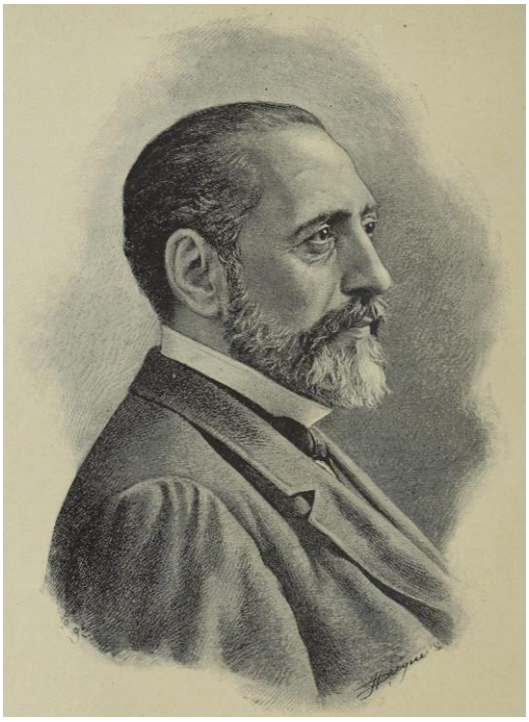


Figura 1. Pau Audouard Deglaire. “Maestro Felipe Pedrell”, fotografía en *Álbum Salón*, 1 de enero de 1902, pág. 42; Figura 2. “Francisco Asenjo Barbieri”, ilustración en *Crónica de Arte General. Revista ilustrada de arte, artes aplicadas, música, teatro y literatura* (*Allgemeine Kunst–Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Litteratur*), segunda edición, 15 de junio de 1894, pág. 378.

En el presente texto planteamos la visión de la historia de la música española en las investigaciones llevadas a cabo por autores e instituciones extranjeras, cuya relevancia y significación en la musicología es destacable por su importancia como referente intelectual.

En estos estudios se difunde una actualización del análisis de las fuentes documentales y de la exposición del entramado musical en España. Podemos revisar qué parámetros se utilizan, cuáles son los lugares comunes compartidos en diferentes publicaciones y qué intención crítica presentan sobre la música en España, en un arco cronológico desde el siglo XV al siglo XVII. En estos textos se aporta una fórmula de conocimiento que se ha extendido de modo notable, una muestra del modo de entender y exponer un recorrido musical por España. A continuación, se encuentran referencias significativas sobre la música en España difundidas en tratados e investigaciones, los cuales son citados a lo largo del texto.

Intercambios musicales

En primer lugar, es recurrente y razonable la exposición histórica de una unificación territorial en España culminada con el reinado de Carlos V (Gante–Cuacos de Yuste, Cáceres, 1558), tal y como se encuentra en los textos de Leeman L. Perkins y de Howard Mayer Brown y Louise K. Stein.

Figura 3. Bernard van Orley. *Retrato de Carlos V*, 1516, óleo sobre tabla, 37 x 26, 5 cm. París, Museo del Louvre.

Su monarquía es transmisora, por herencia de la Casa de Habsburgo, de las corrientes musicales franco–flamencas. Su mayor ejemplo es la Capilla Flamenca creada en Madrid en 1515, con un peso mayor que la Capilla Española, junto con la hegemonía de los músicos flamencos en la corte, descrita por los investigadores Howard Mayer Brown y Louise K. Stein (1999, pág. 221) del siguiente modo: “la capilla real y la mayor parte de los puestos musicales en la corte, incluyendo el de maestro de capilla, pertenecían, de hecho, a la Casa de Borgoña y eran dirigidos por el protocolo borgoñés”[1].

[1] Las citas de los tratados en inglés han sido incluidas en su traducción, llevada a cabo esta por la autora. Las referencias bibliográficas se encuentran en el anexo correspondiente.

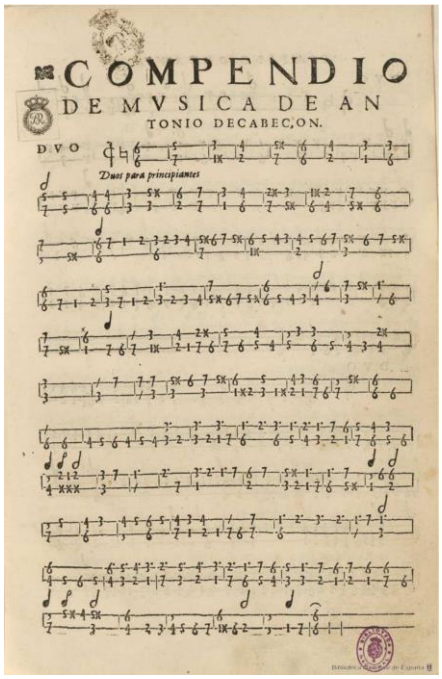
El número de españoles que ocupaban un puesto como cantantes o niños de coro de la Capilla Real era pequeño, destacando en realidad los organistas. La figura principal fue sin duda el compositor y virtuoso intérprete Félix Antonio de Cabezón (Castrillo Mota de Judíos [Castrillo de Matajudíos], Burgos, 1510–Madrid, 1566). Cabezón fue organista de la Capilla Real de Castilla tras su ingreso en 1538, y músico de cámara de Carlos V y de Felipe II. Este último mantuvo la capilla flamenca (de su padre) junto a la española (Candé, 2002, pág. 58). Cabezón continuó al servicio de la corona como organista en la Capilla Real de Felipe II, a quien acompañó en sus viajes a Milán, Nápoles, Alemania, los Países Bajos (1548–1551) y Londres (1554–1555) (Jambou, 2001a).

Los estudiosos encuentran relevante el hecho de que la mayor parte de sus obras fueran publicadas como la acción editorial de un español. En su caso, se trató de su hijo Hernando de Cabezón (Madrid, 1541–Valladolid, 1602), también organista, quien publicó en 1578 *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon, Musico de la camara y capilla del rey Don Philippe nuestro Señor* (Jambou, 2001b). Robert Stevenson señala este hecho como significativo, al no ser publicadas por un editor flamenco (Stevenson, 2001).

El hecho de que se tratara de una publicación para instrumentos diversos ejemplifica el empleo de una escritura musical, la tablatura, propia de instrumentos polifónicos como el órgano, el arpa, la vihuela o la guitarra. La obra incluye la descripción de esta escritura y ejercicios para principiantes, junto a las piezas a interpretar.

Conviene señalar la importancia del compositor mencionado, ya que Antonio de Cabezón fue no solo un compositor e intérprete muy destacado, sino también una figura influyente fuera de España, de modo preferente a través de sus contactos y de la difusión de su obra durante sus viajes por Europa, entre compositores tan relevantes como Thomas Tallis o William Byrd.

OBRAS DE MVSI
CA PARA TECLA ARPA Y
vihuela, de Antonio de Cabeçon, Musico de
la camara y capilla del Rey Don Phi-
lippe nuestro Señor.
RECOPILADAS Y PVESTAS EN CIFRA POR HERNANDO
de Cabeçon su hijo, Assi mesmo Musico de camara y capilla de su Magestad.
DIRIGIDAS A LA S. C. R. M. DEL REY DON
Philippe nuestro Señor.
CON PRIVILEGIO.
Impressas en Madrid en casa de Francisco Sanchez. Año de M. D. LXX.

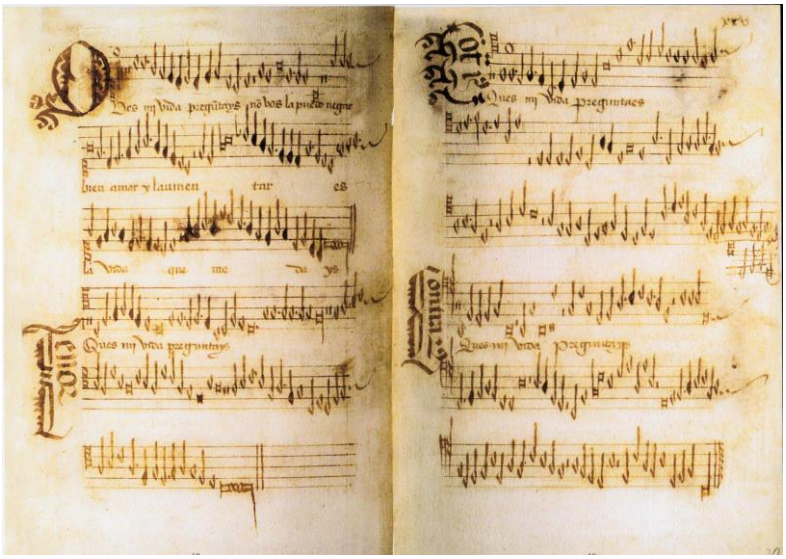

COMPENDIO
DE MVSICA DE AN
TONIO DECABEC,ON.
DVO
Duos para principiantes

Ejemplo 1. Antonio de Cabezón. Cubierta de *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, 1578. Madrid, casa editorial Francisco Sánchez. Aparece destacada la posición del compositor como "músico de la cámara y capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor [Felipe II]". También se publicita la recopilación llevada a cabo por Hernando de Cabezón; Ejemplo 2. Antonio de Cabezón. Inicio de "Compendio de Dúo para principiantes", en *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, pág. 24.

El origen de esta interrelación entre músicos flamencos y españoles se debe a la introducción de la casa de Habsburgo en España a través de Felipe I de Castilla, denominado el Hermoso (Brujas, 1478–Burgos, 1506), tras su matrimonio con Juana I de Castilla (Toledo, 1479–Tordesillas, 1555). Felipe I viajó a España con su corte de músicos (Perkins, 1999, pág. 487), y es ejemplo de las relaciones artísticas establecidas de modo paralelo a los acuerdos y visitas monárquicas y diplomáticas.

Existió una fluida conexión internacional, señalada en los textos académicos generalistas como una oportunidad de conocimiento de las tendencias y técnicas flamencas. Los músicos que viajaron como miembros de la corte española asimilaron la música de otros países, y a su vez, la presencia de músicos extranjeros en las sucesivas cortes españolas favoreció una comunicación muy estrecha. Esta presencia flamenca fue señalada de manera habitual como la influencia principal en la música de los compositores españoles.

A esta relevancia de la música flamenca se añade la referencia a la música italiana, como señala Claudio Gallico: “La música en España está sometida en el *Quattrocento* a la influencia de dos culturas: la franco–flamenca y la italiana” (1986, pág. 42). Esta afirmación encuentra su contrapeso en Reinhard Strohm, quien otorga a España una influencia asentada en su extensión territorial: “La música española parece haber sido un modelo para los italianos, al menos en Nápoles, donde el poder aragonés había importado poetas y músicos españoles desde el inicio del siglo XV” (1993, pág. 574).



Ejemplo 3. “Qu’es mi vida preguntays”, por Juan Cornago, en el *Cancionero de la Colombina*, *Cancionero de la Biblioteca Capitular y Colombina*, MS. 7–1–28, catedral de Sevilla, págs. en bifolio 21–22.

Al servicio de Alfonso I de Nápoles (Alfonso V de Aragón, III de Valencia y I de Mallorca, denominado el Magnánimo) (Medina del Campo?, 1396–Nápoles, 1458) y de su hijo Fernando I (1423–Nápoles, 1494) se encuentran compositores como Juan Cornago (Cornago?, La Rioja, hacia 1400–Burgos, después de 1475), quien tuvo contacto con músicos educados en las prácticas noreuropeas. Esta conexión entre estilos internacionales fue aquí directa y productiva. Cornago fue un exitoso compositor, cuyo salario fue uno de los más elevados en su momento (300 ducados a mediados del siglo XV), pues superaba incluso el recibido por el gran autor del periodo, Josquin des Prez (Beaurevoir, hacia 1440–Condé–sur–Escaut, 1521) (Gerber, 2001).

Que a su vez una obra de Cornago sea elegida para realizar una versión por un autor de la talla de Johannes Ockeghem (Saint–Ghislain, hacia 1410–Tours, 1497), es muestra notoria de la existencia de una transmisión también desde la música española a otros países, y no solo de una influencia unidireccional (Perkins 1999, págs. 404–495; Strohm, 1993, pág. 577). Se trata de la pieza para tenor y discantus titulada *Qu'es mi vida preguntays*, sobre la cual Ockeghem compuso un arreglo para cuatro voces. Si bien se ha considerado que pudo ser compuesta durante o tras la visita de Ockeghem a España en 1469 (periodo en el que Cornago se encontraba en Nápoles), también se ha propuesto que el contacto entre creadores se llevara a cabo durante la estancia de estudios de Cornago en París (Gerber, 2001).

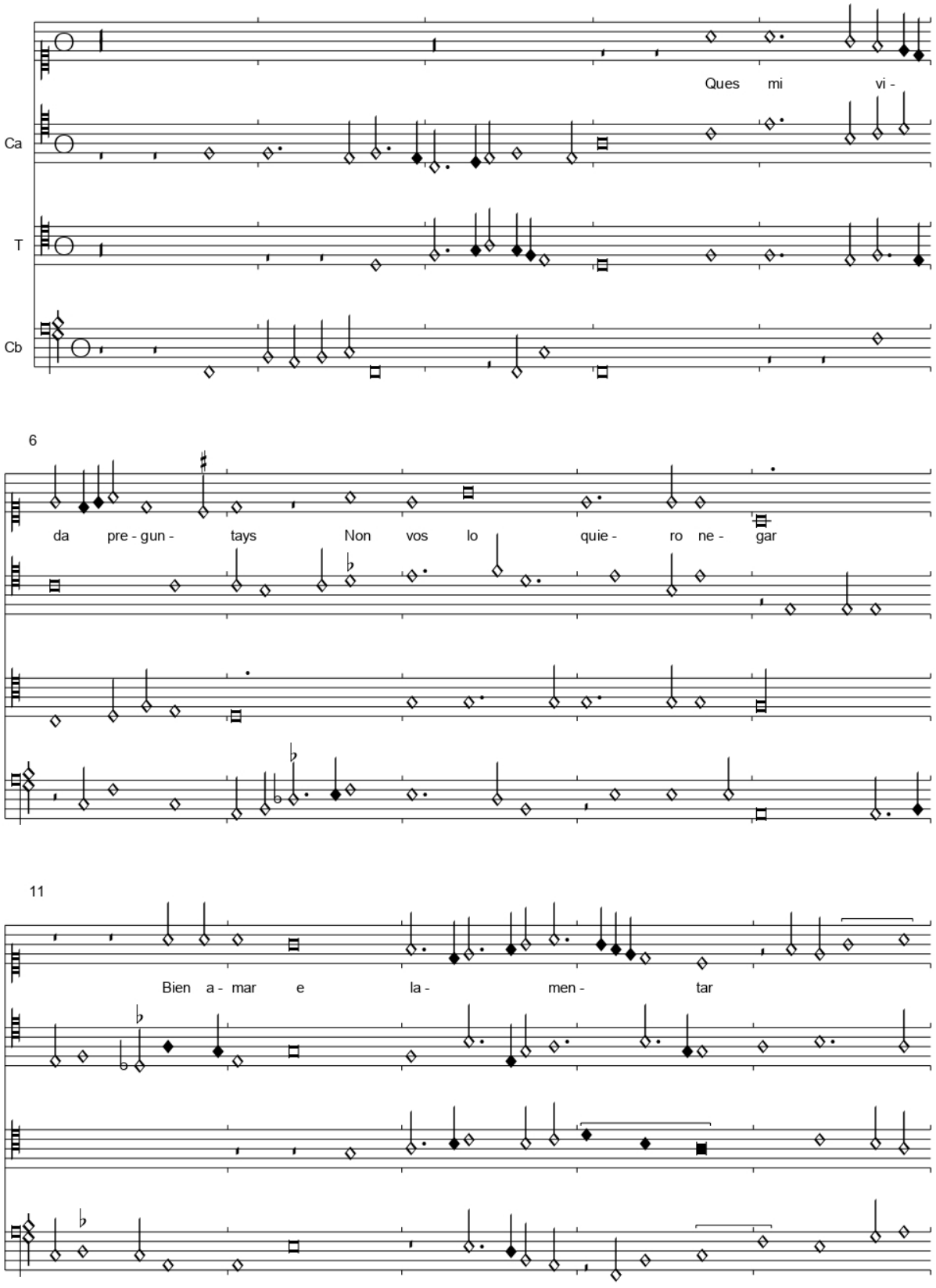
La canción *Qu'es mi vida preguntays* por Cornago posee una forma convencional. Allan W. Atlas señala esta similitud con el *virelai* francés y la *ballata* italiana, formas igualmente muy populares. En la pieza de Cornago, la estructura musical (a b a) y sus características secciones (estribillo [versos 1 a 4], mudanza [versos 5 a 8] y vuelta [versos 9 a 12]) encajan en la organización propia de una canción. Al mismo tiempo, destaca como diferencia la repetición (tanto del último verso como de la melodía) correspondiente al estribillo (verso 4) en el último verso de la vuelta (verso 12: *es la vida que me days*), siendo también muy similar el penúltimo verso del estribillo y de la vuelta (versos 3/11: *bien amar e laumentar*/*pues amar e laumentar*) (Atlas, 2002, pág. 235).

A continuación, incluimos el texto de la canción, tanto con grafía del periodo como actualizada, así como un fragmento del arreglo de Ockeghem sobre la pieza de Cornago.

Qu'es mi vida preguntays

Qu'es mi vida preguntays	*Qué es mi vida, preguntáis*
Non vos la puedo negar	*No vos lo puedo negar*
Bien amar e laumentar	*Bien amar y lamentar*
Es la vida que me days.	*Es la vida que me dais*
Quien vos pudiere servir	*Quién vos pudiese servir*
Tan bien como yo he servido	*tan bien como yo he servido*
Mi trabaxado bevir	*Mi trabajado vivir*
Quien pudiera aver sofrido	*Quién pudiera haber sufrido*
Para que me preguntays	*Para qué me preguntáis*
La pena que he de passar	*la pena que he de pasar*
Pues amar e laumentar	*Pues amar y lamentar*
Es la vida que me days	*Es la vida que me dais*

Ejemplo 4. Letra de *Qu'es mi vida preguntays*, pieza de Juan Cornago, *Cancionero de Montecassino* 871, n. 9, en Fundación Goldberg, Clemens Goldberg (ed.), 2018, IJO 39.



Ejemplo 5. Juan Cornago y Johannes Ockeghem. “Qu’es mi vida preguntays”, *Cancionero de Montecassino* 871, n. 9, en Fundación Goldberg, Clemens Goldberg (ed.), 2018, IJO 39.

Formas musicales y Cancioneros: identidades e influencias

Referencias constantes a otros estilos se encuentran en los análisis de la producción de formas nacionales como villancicos y romances, con conclusiones variadas. Con respecto al villancico, canción popular española en lengua vernácula (Pope y Laird, 2001), podemos reflexionar sobre diversas valoraciones. Brown y Stein exponen la siguiente opinión: "El villancico era un género cortesano, pero su claridad musical es bastante distinta a la exquisita complejidad de su coetánea chanson borgoñona" (1999, pág. 217). De este modo, consideran superior la forma musical francesa frente a la canción popular española. En este sentido, Strohm señala a la *chanson* de la generación de Ockeghem como "la influencia fundamental del villancico" (1993, pág. 577).

Por su parte, el romance se convierte en muestra del particular talento hispano (Sage, Friedmann y Hickman, 2001). Esta forma musical aparece entendida como muestra de la identidad nacional, ya que "la repetición brinda la oportunidad, el estímulo para ejecutar variaciones de memoria, arte en el cual los españoles dieron pruebas excelentes" (Gallico, 1986, pág. 43). Esta consideración es cercana a la expuesta por Brown y Stein: "No es sorprendente que los compositores españoles fueran expertos en escribir conjuntos de variaciones, a la vista de, por un lado, los romances multiestróficos, y por otro, de los villancicos basados en tradicionales sucesiones de acordes" (1993, pág. 219).

El autor destacado, cuya elección no es en absoluto sorprendente, tanto de villancicos como de romances, es Juan del Encina (Salamanca, 1468–León, 1529/1530), de quien también se subraya su conocimiento directo de las corrientes musicales internacionales, gracias a su estancia en Roma al servicio de los Papas Alejandro VI y Julio II (Pope y Knighton, 2001). La relación con los *canti carnascialeschi* [cantos carnavalescos] (D'Accone, 2001) como posible inspiración para sus villancicos está considerada una prueba más de la interrelación musical del siglo XVI (Perkins, 1999, pág. 503). Definido como un humanista -al parecer, a pesar de no ser italiano-, Encina, tanto compositor como poeta, es alabado por su obra, a la altura de otros grandes nombres:

> Encina [...] podría ser llamado con bastante naturalidad un "compositor humanista" si fuera italiano [...] Comparar su música con la de los compositores de frottole, y su poesía con la de [Angelo] Poliziano o [Jacopo] Sannazaro, parece una interesante tarea para el futuro. (Strohm, 1993, pág. 518)

Como vemos, establecer comparaciones con compositores y autores extranjeros parece ser una seña de calidad. Si consideran relevante la obra de un compositor español, a menudo se lleva a cabo su dignificación mediante la relación con la producción de músicos foráneos.

A los villancicos y romances se añaden también formas como los madrigales sobre poemas españoles (Harrán y Chater, 2001; Fischer et al., 2001) y las piezas denominadas ensaladas, género considerado por completo propio de la península ibérica (Gómez, 2001), si bien podemos establecer similitudes con la forma *quodlibet* (Maniates, Branscombe y Freddman, 2001). Esta formas tienen su origen en la tradición oral, hasta alcanzar el rango de música cortesana polifónica, incluida en Cancioneros, compilaciones de formas musicales con influencias de todo tipo y lugar, lo que no resulta sorprendente si se considera la música una creación basada en intereses artísticos y aprendizajes variados, y por tanto, fruto de una combinación de estilos y técnicas, con independencia de su origen.

“La luz de España en la música”: Victoria, Morales y Guerrero

La música religiosa será descrita a través de las grandes figuras que conforman el denominado Siglo de Oro de la música española, esto es, Cristóbal de Morales (Sevilla, hacia 1500–Marchena, 1553), Francisco Guerrero (Sevilla, 1528–1599) y Tomás Luis de Victoria (Ávila, 1548–Madrid, 1611). De nuevo, se resalta la conexión con otros países y el conocimiento directo de sus prácticas musicales, como es el caso de Morales y Victoria en Roma, junto con la celebridad de sus obras y la expresividad que cada uno de ellos logra plasmar en las mismas (Perkins, 1999, pág. 897).

La categoría de la producción de Cristóbal de Morales (Stevenson y Planchart, 2001) es considerada semejante a la de figuras como Adriaen Willaert (Brujas/Roulaers, hacia 1490–Venecia, 1562), entre otros (Lockwood y Ongaro, 2001). Su obra es analizada en relación con Josquin des Prez y el peso de la polifonía franco–flamenca, Así, Perkins señala la importancia y difusión de las obras de Morales y las sitúa dentro de la composición religiosa polifónica cuyos cimientos se encuentran, de nuevo, en territorio artístico franco–flamenco: “Una vez más fueron los compositores de la generación de [Gilles] Binchois y [Guillaume] Du Fay quienes establecieron primero la tradición compositora duradera de este género” (Perkins, 1999, pág. 551).

Figura 4. Angelo Rossi. *Cristóbal de Morales* [*Cristoforo Morales*], 1774, grabado, en Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella Pontifica: Tanto nelle Funzioni ordinarie, che straordinarie*, pág. 164; Figura 5. Henri–Joseph Hesse (litografía). *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1828.

A esta influencia franco–flamenca se unía un lenguaje con elementos italianos, propios de un músico al servicio del Papa en su Capilla, junto a la extraordinaria presencia de su maestro y antecesor Giovanni Pierluigi da Palestrina (probablemente Palestrina, 1525/1526–Roma, 1594). Brown y Stein citan las palabras del compositor y teórico Juan Bermudo (Écija, hacia 1510–hacia 1565) sobre la calidad y, también, la percepción de “foráneo” de la música de compositores españoles como Cristóbal de Morales: “Juan Bermudo describe a Morales como ‘la luz de España en la música’ y escribe también sobre la ‘música extranjera que llega hoy desde el excelente Cristóbal de Morales, el profundo [Nicolás] Gombert y otros forasteros’” (1999, pág. 222).

La amplia difusión de la obra de Morales se une al reconocimiento artístico mostrado en las distintas publicaciones, ya que es considerado ejemplo del músico conocedor de las principales técnicas de composición: "También es destacable aquí la asimilación de la colección de *Magnificats* de Morales en relación con los procedimientos compositivos, texturas y estilos al modo que recuerda las técnicas contemporáneas de los himnos polifónicos" (Perkins 1999, 555]. Así, al talento del compositor español se une su dominio de las reglas de composición innovadoras.

Su discípulo, Francisco Guerrero, también es considerado un hábil creador de obras en las que la combinación de la música catedralicia española y la polifonía flamenca se aúnan (Stevenson, 2001a). Su éxito, sus viajes, y el hecho de que sus obras sean publicadas casi en su totalidad fuera de España, son características reseñadas para destacar una figura musical conectada con los principios musicales y estilísticos internacionales. Del mismo modo, la difusión de su música en las colonias españolas en América desde épocas tempranas es notable. En ellas se mantenía un conocimiento de las creaciones realizadas en Europa a través de la deliberada transmisión musical por los poderes españoles como elemento de unificación e identidad (Brown y Stein, 1999, págs. 224–227).

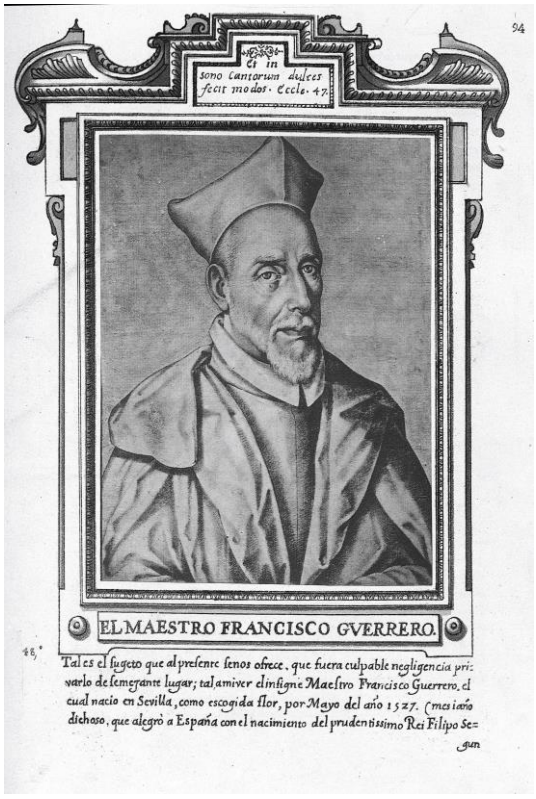
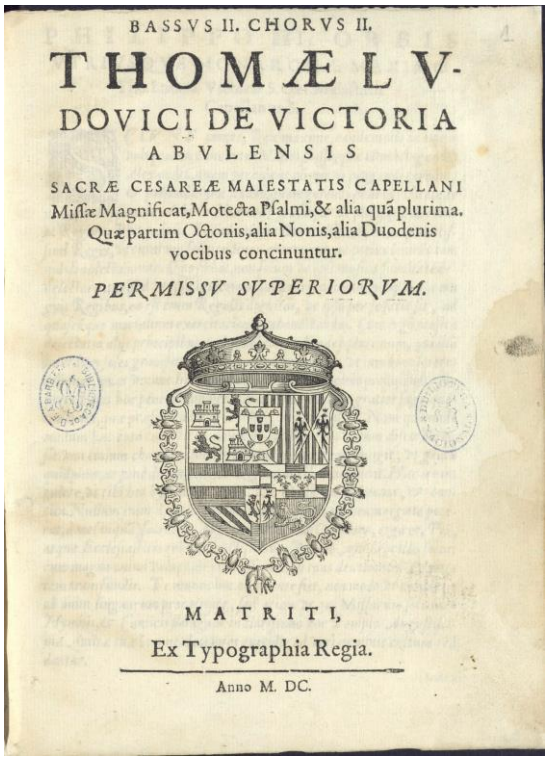


Figura 6. Francisco Pacheco. "El maestro Francisco Guerrero", grabado, *El libro de descripción de verdaderos retratos, ilustres y memorables Varones por Francisco Pacheco en Sevilla*. Sevilla, 1599.

El gran nombre es sin duda Tomás Luis de Victoria (Stevenson, 2001b). Sus obras son analizadas en relación con Palestrina sin desmerecimiento, entendidas en un sentido de igualdad artística reseñable. Las diferencias propias de cada autor no interrumpen, sin embargo, una unión estilística que hace que ambos sean analizados sin un sentido de dependencia artística de un compositor a otro. Así, Perkins señala lo indicado a continuación:

> Está claro que Victoria y Palestrina se movieron en su mayor parte por caminos paralelos, compositivamente hablando [...] sin duda cada uno representa a su modo una sofisticada síntesis de los principios del contrapunto y la estructura y de las corrientes estilísticas cuyas raíces se extienden desde el siglo XV. (Perkins, 1999, pág. 915).

No hay mayor fórmula de reconocimiento del talento de un músico que ser comparado con la producción y relevancia de Palestrina, convertido este último en la máxima figura de su periodo (Lockwood, O'Regan y Owens, 2001).

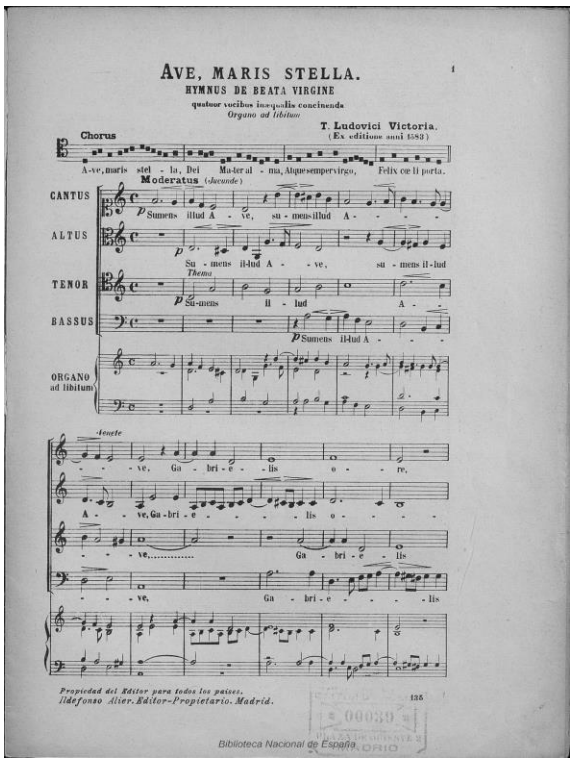

BASSVS II. CHORVS II.

THOMÆ LV-
DOVICI DE VICTORIA
ABVLENSIS

SACRÆ CESAREÆ MAIESTATIS CAPELLANI
Missæ Magnificat, Motecta Psalmi, & alia quã plurima.
Quæ partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis
vocibus concinuntur.

PERMISSV SVPERIORVM.

MATRITI,
Ex Typographia Regia.
Anno M. DC.


AVE, MARIS STELLA.
HYMNUS DE BEATA VIRGINE
quatuor vocibus inæqualis concinenda
Organo ad libitum

T. Ludovici Victoria.
(Ex editione anni 1583)

Chorus
A-ve, maris stel - la, Dei Ma-ter al - ma, Atque semper virgo, Felix cœ li porta.

Moderatus (Secunde)
CANTUS
ALTUS
TENOR
BASSUS
ORGANO ad libitum

Thema

Propiedad del Editor para todos los países.
Ildefonso Alier. Editor-Propietario. Madrid.

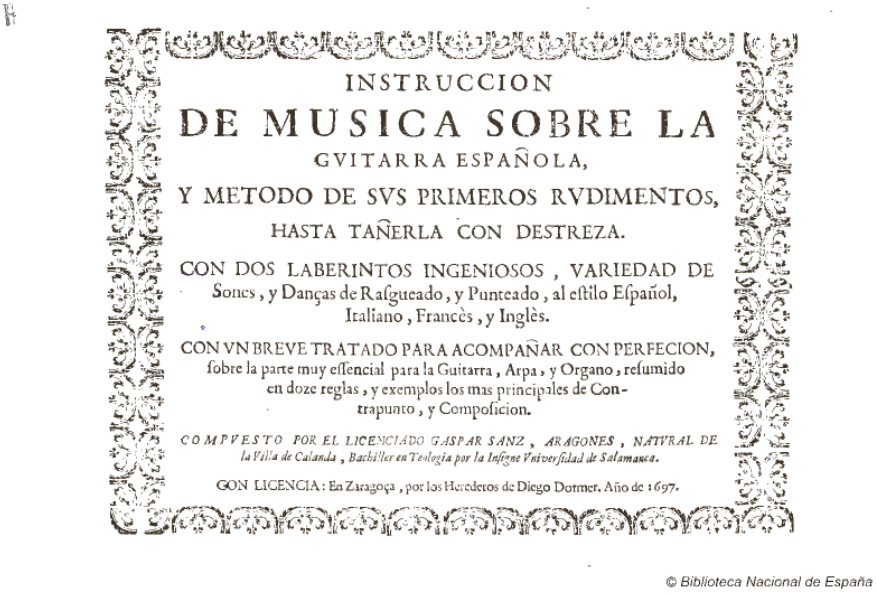
Biblioteca Nacional de España

Ejemplo 6. Tomás Luis de Victoria [Thomae Ludovici de Victoria]. Portada de *Missae Magnificat, motecta psalmi & alia quã plurima: quæ partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, vol. 1. Madrid, Juan Flandro (impresor), Imprenta Real, 1600; Ejemplo 7. Tomás Luis de Victoria. Partitura del inicio de *Ave Maris Stella. Hymnus de Beata Virgine: quatour vocibus inaequalis concidenda, organo ad libitum*. Madrid, Ildefonso Alier (ed.), 1908.

La "oleada" italiana y la identidad nacional

No nos sorprenderá la importancia de Italia en la producción musical. Parece sucederse su influencia en cada ámbito musical nacional, y no solamente en relación con la moderna ópera, que tuvo su expresión, algo tardía, en las obras de compositores españoles a partir del último tercio del siglo XVII, como Juan Hidalgo (Madrid, 1614–1685) (Stein, 2001). Con todo, la preeminencia italiana en el ámbito internacional en los géneros y formas musicales no impedirá sostener el propio espacio para la identidad nacional española, habitualmente referida a la expresividad y a la calidad de los libretos en sus producciones: "En contraste con la ópera barroca en otros lugares, las obras escénicas españolas tuvieron en Lope y Calderón incomparables dramaturgos" (Stevenson e Iges, 2001).

Junto al predominio italianizante, son los elementos vinculados a la identidad nacional (ligada esta última a los rasgos populares tradicionales) los que aportarían una apreciada singularidad a la música española, compuesta dentro de las primordiales corrientes europeas. De este modo, se percibe una especificidad en el empleo de fórmulas y técnicas características dentro de la ópera: "A diferencia del recitativo, la variedad española tiende a usar un ritmo esquematizado musicalmente, a veces incluso en ritmo ternario, repetición, una tesitura más amplia, amplios contornos melódicos y un bajo más activo". Del mismo modo, el ritmo es un elemento considerado significativo en cuanto a la particularidad nacional, puesto que son también los ritmos percibidos en los villancicos los que definen la originalidad española: "No es posible encontrar nada comparable a este estilo rítmico sincopado en la música de cualquier otra nación europea de la época" (Hill, 2007, pág. 287). Esta referencia a los ritmos propios de la música española se convierten en alusiones habituales en el análisis de diseños y patrones rítmicos considerados peculiares, y por tanto, claves para reconocer la identidad de la música creada en España.



INSTRUCCION
DE MUSICA SOBRE LA
GVITARRA ESPAÑOLA,
Y METODO DE SVS PRIMEROS RVDIMENTOS,
HASTA TAÑERLA CON DESTREZA.

CON DOS LABERINTOS INGENIOSOS, VARIEDAD DE Sones, y Danças de Raſgueado, y Punteado, al eſtilo Eſpañol, Italiano, Francès, y Inglès.

CON VN BREVE TRATADO PARA ACOMPAÑAR CON PERFECION, ſobre la parte muy eſſencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, reſumido en doze reglas, y exemplos los mas principales de Contrapunto, y Compoſicion.

COMPVESTO POR EL LICENCIADO GASPAR SANZ, ARAGONES, NATVRAL DE la Villa de Calanda, Bachiller en Teologia por la Inſigne Vniverſidad de Salamanca.

GON LICENCIA: En Zaragoça, por los Herederos de Diego Dormer. Año de 1697.

© Biblioteca Nacional de España

Ejemplo 8. Gaspar Sanz. Portada de *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza*. Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674.

John Walter Hill hace referencia a la particularidad de la música instrumental española, a través de la producción del compositor y guitarrista Gaspar Sanz (Calanda, Teruel, 1640–Madrid, 1710), como ejemplo de identidad basada en estilos nacionales heredados del siglo XVI "en lugar de incorporar las innovaciones provenientes de Italia que definían cada vez más el estilo barroco cosmopolita de Europa" (2008, págs. 277 y 297). Sanz, formado en Italia, publicó a su regreso a España el que ha sido considerado el más completo tratado de guitarra de su época. Su título es el siguiente:

> *Instrucción de música sobre la guitarra y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones y danzas de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés e inglés. Con un breve tratado para acompañar con perfección, sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y órgano, resumido en doce reglas y ejemplos los más principales de Contrapunto y Composición*.

Formado por tres volúmenes, y con noventa piezas (en su mayoría basadas en fórmulas de danza como la folia), incluye instrucciones técnicas de interpretación y de armonía destinadas tanto a principiantes como a intérpretes de nivel superior (Strizich, 2001).

Ejemplo 9. Gaspar Sanz, "Con el siguiente abecedario se saben todos los puntos perfectos de la guitarra, *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza*. Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674, pág. 75.

Hill no se limita a establecer elementos considerados característicos nacionales, sino que presenta una diferenciación estilística mucho más amplia: "Los compositores españoles tomaron con seguridad un camino diferente al de sus contemporáneos en otras grandes naciones europeas" (2008, pág. 272). Esta visión no olvida la dificultad que los géneros nacionales como la zarzuela encuentran frente al dominio italiano (Stein y Alier, 2001). Se alude al predominio, tanto de compositores como de intérpretes, aún con mayor intensidad a partir del reinado de Felipe V (Versalles, 1683–Madrid, 1743): "Esta oleada italiana tuvo que ver con la influencia de la primera esposa italiana de Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya, y de su segunda mujer, Isabel de Farnesio, con quien contrajo matrimonio en 1714" (Hill, 2008, pág. 290).

Figura 7. Louis–Michel van Loo. *La familia de Felipe V*. 1743, óleo sobre lienzo, 408 x 520 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

La exaltación de la preeminencia italiana no impide que sean registrados a su vez los éxitos de géneros populares españoles como la tonadilla escénica en el último cuarto del siglo XVIII (Alier, 2001). Reconocen de este modo la extendida presencia de la música y los músicos provenientes de Italia en otros países europeos, no siendo España una excepción, mientras señalan formas musicales propias del folclore y la tradición musical española como elementos característicos del contexto musical autóctono (Etzion, 1998, págs. 94–95). La valoración de la identidad atribuida a la música española continúa siendo objetivo de rigurosos estudios. Es una práctica académica permanente, puesto que la investigación musicológica se basa en una constante revisión crítica de todos los conocimientos asentados en nuestra propia historia cultural. Es esta persistencia en el análisis de cada objeto de estudio la que nos permite examinar lo aprendido, procurando siempre combinar irreverencia y erudición en nuestra búsqueda del conocimiento del pasado (Fernández Sinde, 2020).

Conclusión

España aparece, pues, como una nación origen de destacados músicos, cuya calidad se relaciona en ocasiones con su conexión con las corrientes internacionales de primer orden, entendida esta condición como un ascenso en el ámbito musical. En las investigaciones sobre la música en España se expone un reconocimiento del patrimonio cultural español de indudable valor, si bien unido al predominio de corrientes europeizantes externas. Por su parte, la ardiente reivindicación de eruditos como Barbieri sobre una mayor importancia de la historia de la música en España resulta de interés, en relación con un sentido general de estudio crítico que permite una visión limpia de opiniones transmitidas sin ser cuestionadas, y que deben ser revisadas con detenimiento como parte de todo proceso de investigación.

Figura 8. Gerardus Mercator (grabado). *Nova Hispaniae Descriptio* (*Un mapa moderno de España*). Ámsterdam, Jodocus Hondius (ed.), hacia 1610.

Listado de ejemplos

Ejemplo 1. Antonio de Cabezón. Cubierta de *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, 1578. Madrid, casa editorial Francisco Sánchez. Biblioteca Nacional de España [BNE], Biblioteca Digital Hispánica [BDH], n. de inventario R/3891 (dominio público). <http://bdh–rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037786>

Ejemplo 2. Antonio de Cabezón. Inicio de "Compendio de Dúo para principiantes", *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, 1578. Madrid, casa editorial Francisco Sánchez, pág. 24. BNE, BDH, n. de inventario R/3891 (dominio público). <http://bdh–rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037786>

Ejemplo 3. "Qu'es mi vida preguntays", por Juan Cornago, *Cancionero de la Colombina*, *Cancionero de la Biblioteca Capitular y Colombina*, MS. 7–1–28, catedral de Sevilla, bifolio págs. 21–22. International Music Score Library Project [IMSLP] (dominio público). <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ee/IMSLP267350–PMLP433056–cancionero_de_la_colombina.pdf>

Ejemplo 4. Letra de *Qu'es mi vida preguntays*, pieza de Juan Cornago, *Cancionero de Montecassino* 871, n. 9, en Fundación Goldberg, Clemens Goldberg (ed.), 2018, IJO 39. IMSLP (Creative Commons). <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d3/IMSLP692094-PMLP1107871-256-7,_Ques_mi_vida_originalclefs.pdf>

Ejemplo 5. Juan Cornago y Johannes Ockeghem. "Qu'es mi vida preguntays", *Cancionero de Montecassino* 871, n. 9, en Fundación Goldberg, Clemens Goldberg (ed.), 2018, IJO 39. IMSLP (Creative Commons). <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d3/IMSLP692094-PMLP1107871-256-7,_Ques_mi_vida_originalclefs.pdf>

Ejemplo 6. Tomás Luis de Victoria [Thomae Ludovici de Victoria]. Portada de *Missae Magnificat, motecta psalmi & alia quã plurima: quæ partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntu*r, vol. 1. Madrid, Juan Flandro (impresor), Imprenta Real, 1600. BDH, BNE, n. de inventario R/1443 (dominio público). <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000040248&page=1>

Ejemplo 7. Tomás Luis de Victoria. Partitura del inicio de *Ave Maris Stella. Hymnus de Beata Virgine: quatour vocibus inaequalis concidenda, organo ad libitum*. Madrid, Ildefonso Alier (ed.), 1908. BDH, BNE, n. de inventario MP/3158/30 PID (dominio público). <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108826&page=1>

Ejemplo 8. Gaspar Sanz. Portada de *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza*. Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674. BDH, BNE, n. de inventario M/160 (dominio público). <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064700>

Ejemplo 9. Gaspar Sanz, "Con el siguiente abecedario se saben todos los puntos perfectos de la guitarra, *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza*. Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674, n. de inventario M/160, pág. 75. BDH, BNE (dominio público). <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064700>

Listado de figuras

Figura 1. Pau Audouard Deglaire. "Maestro Felipe Pedrell", fotografía, *Álbum Salón*, 1 de enero de 1902, pág. 42. Madrid, Hemeroteca Digital [HD], BNE (dominio público). <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001464380&page=43>

Figura 2. "Francisco Asenjo Barbieri", ilustración, sin autor conocido, *Allgemeine Kunst–Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Litteratur* (*Crónica de Arte General. Revista ilustrada de arte, artes aplicadas, música, teatro y literatura),* segunda edición, 15 de junio de 1894, pág. 378. Archivo Histórico de Periódicos y Revistas, Biblioteca Nacional de Austria (dominio público). <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=okc&datum=18940615&seite=16&zoom=33>

Figura 3. Bernard van Orley. *Retrato de Carlos V*, óleo sobre tabla, 37 x 26, 5 cm., 1516. París, Museo del Louvre, n. de inventario D980.15;2031. Plataforma abierta de Patrimonio, Ministerio de Cultura de Francia (dominio público). <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/09630000528>

Figura 4. Angelo Rossi. *Cristóbal de Morales*, (grabado), en Andrea Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella Pontificia: Tanto nelle Funzioni ordinarie, che straordinarie*. 1774, Roma, Antonio de Rossi, pág. 164. Munich, Biblioteca Estatal de Baviera. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10527009?page=36,37&q=morales>

Figura 5. Henri–Joseph Hesse. *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1828, litografía. Wikimedia (dominio público). <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina.png>

Figura 6. Francisco Pacheco. “El maestro Francisco Guerrero”, grabado, *El libro de descripción de verdaderos retratos, ilustres y memorables Varones por Francisco Pacheco en Sevilla*. Sevilla, 1599. Biblioteca Virtual de Andalucía (dominio público). <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=12266&interno=S&presentacion=pagina&posicion=172>

Figura 7. Louis–Michel van Loo. *La familia de Felipe V*, óleo sobre lienzo, 408 x 520 cm., 1743. Madrid, Museo Nacional del Prado, n. de catálogo P002283. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-familia-de-felipe-v/ff667d13-323f-48cc-8923-4a6245e02f1f>

Figura 8. Gerardus Mercator (grabado). *Nova Hispaniae Descriptio* [*Un mapa moderno de España*]. Ámsterdam, Jodocus Hondius (ed.), 42 x 57 cm., hacia 1610. Madrid, BNE, n. de inventario Mv/3 (dominio público). <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/documentos/300anos_156-157.pdf>

Partituras

CABEZÓN, Antonio de. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid, casa editorial Francisco Sánchez, 1578. BDH, BNE, n. de inventario R/3891 (dominio público). <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037786>

CORNAGO, Juan. “Qu’es mi vida preguntays”, *Cancionero de la Colombina*, folios 019V–021R, 45. Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, Institución Colombina. Imagen de Archivo Digital de Música Medieval [DIAMM]/Digital Image Archive of Medieval Music, Universidad de Oxford, Facultad de Música. <www.diamm.ac.uk%2Fimages%2F60772%2F&y3=117&x3=399.5>

CORNAGO, Juan; y Johannes Ockeghem. “Qu’es mi vida preguntays”, *Cancionero de Montecassino* 871, n. 9. Berlín, Fundación Goldberg, Clemens Goldberg (ed.), 2018, IJO 39. IMSLP (Creative Common). <https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d3/IMSLP692094-PMLP1107871-256-7,_Ques_mi_vida_originalclefs.pdf>

SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones y danzas de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, francés e inglés. Con un breve tratado para acompañar con perfección, sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y órgano, resumido en doce reglas y ejemplos los más principales de Contrapunto y Composición*. Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674. BDH, BNE (dominio público). <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064700>

VICTORIA, Tomás Luis de [Thomae Ludovici de Victoria]. *Missae Magnificat, motecta psalmi & alia quã plurima: quæ partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntu*r. Madrid, Juan Flandro (impresor), Imprenta Real, 1600. BDH, BNE, n. de inventario R/1443 (dominio público). <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000040248&page=1>

_____. “Ave Maris Stella. Hymnus de Beata Virgine: quatour vocibus inaequalis concidenda, organo ad libitum”. Madrid, Ildefonso Alier (ed. y propietario), 1583, en *Salterio Sacro Hispano. Publicación continua de música religiosa antigua y moderna*, Felipe Pedrell (director). Madrid, Orfeo Tracio S.A., 1908?. BDH, BNE, n. de inventario MP/3158/30 PID *(*dominio público). <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108826&page=1>

Grabaciones

CORNAGO, Juan; y Johannes Ockeghem. “Qu’es mi vida preguntays”, *Cancionero de la Colombina (1451–1506)*. Jordi Savall, Montserrat Figueras, Rolf Lislevand y Arianna Savall. Alia Vox, Astrée Digital Edition, 1991.

_____. “Qu’es mi vida preguntays”, *La Spagna. Music at the Spanish Court*. Amsterdam Loeki Stardust Quartet. Alemania, L’Oiseau–Lyre; Londres, The Decca Records, 1996.

_____. “Qu’es mi vida preguntays”, *Música Profana*, álbum *Alfonso V El Magnànim: El Cancionero de Montecassino*, vol. 2, CD 5. Jordi Savall y La Capella Reial de Catalunya, Alia Vox, 2001.

Fuente documental

ASENJO BARBIERI, Francisco. (1890). *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri, individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [RABASF]. Madrid, [RABASF], Tipografía de los Huérfanos. Madrid, BNE, BDH, n. de inventario M/2669. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000010741&page=1>

Referencias bibliográficas

ALIER, Roger. (2001). Voz "Tonadilla", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

ATLAS, Allan W. (2002). *Renaissance music. Music in Western Europe, 1400–1600*. Nueva York, Norton, 1998. Edición en español: La *música del Renacimiento*. Barcelona, Akal.

BROWN, Howard Mayer y STEIN, Louise K. (1999). *Music in the Renaissance*. Nueva Jersey, Prentice Hall.

CANDÉ, Roland de. (2002). *Nuevo Diccionario de la Música*, vol. 2, Compositores. Paul Silles (traducción). Barcelona, Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook.

D'ACCONE, Frank A. (2001). Voz "Canti carnascialeschi", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

ETZION, Judith. (diciembre 1998). "Spanish Music as perceived in Western Music Historiography: a case of the Black Legend?", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Zagreb, Croatian Musicological Society, vol. 29, n. 2, págs. 93–120.

FERNÁNDEZ SINDE, María Jesús. (noviembre 2020). "En cualquier lado de cualquier océano: identidad e independencia de la musicología latinoamericana", *Andalucíaeduca*, año XIII, n. 265, pág. 82. <https://www.andaluciaeduca.com/hemeroteca/ae_digital265.pdf>

FISCHER, Kurt von; Gianluca D'Agostino; James Haar; Anthony Newcomb; Massimo Ossi; Nigel Fortune; Joseph Kerman; y Jerome Roche. (2001). Voz "Madrigal", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

GALLICO, Claudio. (1986). *La época del Humanismo y del Renacimiento*. Madrid, Turner Música.

GERBER, Rebecca. (2001). Voz "Cornago, Johannes", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

GÓMEZ, Maricarmen. (2001). Voz "Ensalada", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

HARRÁN, Don; y James Chater. (2001). Voz "Frottola", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

HILL, John Walter. (2005). *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580–1750*. Nueva York, Norton. Edición en español: *La música barroca*. Andrea Giráldez Hayes (traducción). Madrid, Akal, 2008.

JAMBOU, Louis. (2001a). Voz "Cabezón [Cabreçon], Antonio", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

_____. (2001b). Voz "Cabezón [Cabreçon], Hernando", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

LOCKWOOD, Lewis; Noel O'Regan; y Jessie Ann Owens. (2001). Voz "Palestrina [Prenestino], Giovanni Pierluidi da ['Giannetto']", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

_____; y Giulio Ongaro (apartados 1 y 2); Michele Fromson (apartados 3 y 9); Jessie Ann Owens y Michele Fromson (listado de obras). (2001). Voz "Willaert [Vuigliart], Adrian [Adriano], *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

MANIATES, Maria Rika; Peter Branscombe y Richard Freedman. (2001). Voz “Quodlibet”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

PERKINS, Leeman L. (1999). *Music in the Age of the Renaissance*. Nueva York, Norton.

POPE, Isabel; y Tess Knighton (revisión). (2001). Voz “Encina [Enzina], Juan del [Fermoselle, Juan de]”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

_____; y Paul R. Laird. (2001). Voz “Villancico”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

SAGE, Jack; Susana Friedmann y Roger Hickman. (2001). Voz “Romance”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

STEIN, Louise K. (2001). Voz “Hidalgo, Juan”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

STEIN, Louise K. (apartado 1); y Roger Alier (apartados 2 y 3). (2001). Voz “Zarzuela”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

STEVENSON, Robert. (2001a). Voz “Guerrero, Francisco”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

_____. (2001b). Voz “Victoria, Tomás Luis de”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

STEVENSON, Robert (apartados 1 a 3); y José Iges (apartado 4). (2001). Voz “Madrid”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

STEVENSON, Robert; y Alejandro Enrique Planchart (revisión). (2001). Voz “Morales, Cristóbal de”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

STRIZICH, Robert. (2001). Voz “Sanz, Gaspar”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.) y John Tyreell (ed. ejecutivo). Oxford, Nueva York, Oxford University Press, Macmillan.

STROHM, Reinhard. (1993). *The Rise of European Music, 1380–1500*. Cambridge, Cambridge University Press.