

La imprenta y el poder musical en el renacimiento español

John Griffiths
University of Melbourne

El tema de música y poder es muy acertado para un congreso como el presente, en primer lugar porque atraviesa las fronteras que dividen las áreas históricas, culturales y sistemáticas de la musicología y nos permite a cada uno, desde nuestro propio rincón, someter nuestras propias ideas a un nuevo análisis según criterios más diversos. En segundo lugar, el tema es uno de los que han empezado a destacarse recientemente en el mundo musicológico. Como uno que viene de fuera, quisiera felicitar a los organizadores por su visión de proponer un tema de debate de tanta relevancia en la actualidad de la musicología internacional. A pesar de las dudas que tengo respecto a los excesos de algunos musicólogos—estadounidenses en su mayoría—que están utilizando la “nueva musicología” para reivindicar sus deficiencias socio-humanas o para defender la causa de las polisexualidades posmodernas, en áreas históricas como la mía hemos podido aumentar nuestra comprensión del contexto en que la música floreció gracias a los estudios enfocados en el mecenazgo, la recepción musical, y varios otros que tienden hacia una perspectiva sociológica.

Quiero aprovechar el tema de estas jornadas para reflexionar sobre algunos aspectos concretos de mi propia investigación respecto al concepto del poder en la música renacentista europea, más concretamente del renacimiento español, y de la función de la imprenta de música instrumental en la descentralización del poder musical. Este enfoque es un aspecto de mi labor que comenzó por casualidad y que ha efectuado un cambio en la orientación de mis investigaciones hacia un estudio del papel de la música culta en la vida de la clase media. En el caso de España, mi trabajo ya muestra que hay una riqueza documental hasta ahora ignorada por la musicología. En este estudio, la relación con el concepto del poder es inversa a lo normal. En vez de destacar el uso de la música para la adquisición y mantenimiento de poder, como ocurriría en cualquier sede de mecenazgo musical, mi estudio trata de un sector de la sociedad que pudo apoderarse de la música a través de la entonces nueva tecnología de la imprenta.

Sabido es que una de las manifestaciones principales del poder es el control de los medios de comunicación o su utilización efectiva. En este sentido, la evolución de la imprenta musical jugó un papel de suma importancia en los cambios fundamentales que acontecieron en el siglo XVI con respecto a la recepción musical. Si consideramos la divulgación de la música culta anterior a Petrucci, nos damos cuenta que las misas, canciones y motetes que, según los libros de la historia, representan las obras maestras de nuestra cultura, fueron escuchados por muy pocos oídos. Muchas de las obras anteriores a 1500 fueron conocidas por muy pocos; en determinados casos sería sorprendente que hubiesen sido escuchadas por más de un centenar de personas. En la sociedad anterior a la imprenta, las obras de música manuscritas eran artefactos culturales de gran valor, rubíes y esmeraldas de pergamino y papel conservados y lucidos por los poderosos con un celo igual a como si fueran piedras preciosas.

En este contexto, nuestro argumento es el siguiente: en primer lugar, la divulgación

de música impresa permitió por primera vez en la historia la posibilidad de que la clase media—en su mayoría la clase profesional—participara en forma tanto activa como pasiva en la práctica de música culta que anteriormente caía fuera de su alcance. Más concretamente, en España, la música instrumental que empezó a imprimirse a partir de 1536 fue conductora principal de este proceso. En segundo lugar, veremos que la categoría de música que más abunda en los libros instrumentales para vihuela e instrumentos de tecla son arreglos de obras vocales, transcripciones normalmente literales de polifonía vocal. A semejanza de la función del piano en el siglo XIX, el arreglo instrumental sirvió como vía principal para la divulgación de esta música.

Una de las preguntas que surge naturalmente de este argumento es ¿porqué la música instrumental? ¿No hubiera sido igualmente factible que ediciones impresas de la propia polifonía produjeran el mismo fenómeno? Creemos que la respuesta a esta última tiene que ser afirmativa, aunque todavía es difícil de precisar porque se inscribe en uno de los terrenos que la investigación musicológica no ha abordado con suficiente detenimiento. De hecho, la música en la vida civil del Renacimiento—en España o en cualquier otro país—es un tema que todavía es desconocido en gran medida. Por eso, solamente podemos ofrecer un breve boceto, en base a algunos datos sueltos que han surgido en el proceso de nuestras propias investigaciones referentes a la música civil en Valladolid, las cuales parecen ofrecer ciertas perspectivas que pueden tener una relevancia más extendida.

En los archivos vallisoletanos hemos localizado algunos inventarios de bienes que incluyen importantes colecciones de polifonía vocal del siglo XVI pertenecientes a particulares las cuales contienen libros impresos de todo género de música de diversas nacionalidades. Pero lo que no sabemos claramente es cuál puede haber sido el porcentaje de la clase media que tenía conocimientos musicales suficientes para poder ejecutar la música contenida en esos libros de polifonía. Las colecciones localizadas pertenecen a nobles o a personas de las familias más distinguidas. Conjuntamente con la clase y el rango social, hay que tener en cuenta la posibilidad de acceso a la educación musical que había en la época. Según entiendo, había dos o tres vías formales para adquirir una educación musical. La primera, la más obvia, era a través de la iglesia en la que florecían enseñanza del canto llano y de la polifonía. La segunda era en las pocas universidades que disponían de cátedras de música, aunque durante el S. XVI la música se seguía enseñando más bien como ciencia teórica. La tercera manera era a través del sistema de aprendizaje en el cual los maestros del oficio de músico se ocupaban de la formación de jóvenes aspirantes. Pero hay que excluir esta clase de nuestro presente estudio ya que se trata de la formación de oficiales de un rango social inferior al que en el presente nos interesa. Por supuesto, también existía una variedad de modos informales de aprendizaje musical, desde clases particulares hasta el intercambio de información entre individuos de un mismo círculo social. Dada la naturaleza de estos modos, no hemos podido localizar documento alguno que los aclare o ponga de manifiesto.

Con una más completa idea del contexto, podemos volver a nuestra pregunta, ¿por qué involucró la música instrumental? Es su forma peculiar de notación lo que ofrece la clave. Tocar los instrumentos de tecla y cuerda pulsada por los números o letras de una tablatura no necesitaba más que un mínimo conocimiento musical. Cualquier persona que conocía los valores rítmicos de una redonda, una blanca, una negra y una corchea podía tocar fácilmente de la tablatura, y a través de las ediciones de música instrumental tenían acceso a la mejor música de la época representada por una escritura fácil y eficaz.

Con respecto al fenómeno español, mi argumento puede defenderse mediante la conjunción de dos elementos: por un lado, la composición del propio repertorio muestra con indudable claridad la importancia de los arreglos de obras vocales, y por otro, los datos que hemos podido reunir en cuanto a la edición de libros de música muestran la amplia divulgación que tenían.

En la Tabla 1 hemos reducido el repertorio impreso de música instrumental a seis géneros principales. En total son casi mil obras, repartidas entre los libros para tecla de Venegas de Henestrosa (1557) y Hernando de Cabezón (1578), y los de Milán (1536), Narváez (1538), Mudarra (1546), Valderrábano (1547), Pisador (1552), Fuenllana (1554) y Daza (1576), todos ellos con música para vihuela.¹ Contemplando los porcentajes, se nota que las intabulaciones o arreglos comprenden casi la mitad (49%) del repertorio.² Comparando los repertorios respectivos de cada instrumento se observa que hay una diferencia notable al respecto de las intabulaciones y obras litúrgicas, lo cual refleja la distinta función social de cada instrumento. El repertorio para tecla, debido al uso litúrgico del órgano, incluye un porcentaje alto (36%) de himnos, salmos, fabordones y otras obras necesarias para acompañar al culto. En contraste, el repertorio de vihuela carece totalmente de obras de este género y muestra su uso doméstico en el predominio de los arreglos de motetes, madrigales, villancicos, *chansons françaises* y canciones. La mayoría de estas obras aparecen en los libros de vihuela con sus letras debajo de la tablatura para que el tañedor tocara con vihuela sola o se acompañara cantando la voz indicada. El otro grupo numeroso corresponde a las obras abstractas, en su mayoría tientos para tecla y fantasías para vihuela, en los cuales sus autores muestran su habilidad contrapuntística y su asimilación de técnicas aprendidas del estudio detenido de obras vocales semejantes a las contenidas en sus publicaciones.

Tabla 1: El repertorio por géneros

| Género | Intabulaciones | Obras abstractas | Obras litúrgicas | Obras varias* | Variaciones | Danzas | TOTAL |
|------------|----------------|------------------|------------------|---------------|-------------|--------|-------|
| Tecla N° | 68 | 70 | 97 | 20 | 10 | 2 | 267 |
| | 25% | 26% | 36% | 7% | 4% | 1% | 100% |
| Vihuela N° | 400 | 233 | — | 26 | 20 | 11 | 690 |
| | 58% | 33% | — | 4% | 3% | 2% | 100% |
| TOTAL N° | 468 | 303 | 97 | 46 | 30 | 13 | 957 |
| | 49% | 32% | 10% | 5% | 3% | 1% | 100% |

* En esta categoría se han incluido *sonetos, dúos, fugas, glosas* libremente compuestas, *entradas, finales, y discantes*.

¹ Todas estos libros han sido descriptos e inventariados en Brown 1967.

² Para llegar a esta cifra hemos incluido dentro de la misma categoría los arreglos de obras vocales y las canciones originalmente compuestas para canto y vihuela ya que en algunos casos no es posible distinguir entre los dos grupos.

De modo parecido, las estadísticas que hemos recopilado respecto a la edición de tres de los libros citados más el tratado de Tomás de Santa María (1565) sobre la técnica de instrumentos de tecla y composición instrumental muestran en primer lugar que fueron impresos en tiradas muy superiores a las normales de la época. Hemos encontrado esta información en los contratos para la impresión de dichos libros, y la interpretamos como indicio de la expectativa de sus autores de conseguir una venta y una divulgación amplias de sus obras. Salvo el caso de Hernando de Cabezón, quien no consiguió colocar la cantidad de ejemplares que había anticipado y que vendió la mitad de la tirada a un librero, es difícil saber hasta qué punto los autores consiguieron vender sus productos.

Respecto a los precios de venta establecidos por tasación oficial, podemos establecer una relación cierta entre ellos y los ingresos familiares en Valladolid durante la segunda mitad del siglo XVI. Así parece que libros de este tipo no eran baratos, pero sí accesibles para la clase profesional. Los ingresos de familias profesionales oscilaban entre 750.000-1.125.000 maravedís anuales, cifras notablemente inferiores a las de las grandes familias nobles. Estas proyecciones están confirmadas por los inventarios de bienes que hemos revisado, en los cuales se suelen encontrar bibliotecas de tamaño proporcionado a las cifras generalizadas de ingresos anuales. En términos más cotidianos, por los 134 maravedís que costaba el libro de Esteban Daza en 1576 se podían comprar 4 kilos de cordero u 11 litros de vino. (Bennassar 1991).

Comparando los ingresos arriba señalados con los beneficios netos indicados en la tabla, se ve que la venta completa de una tirada ofrecía una buena ganancia para el autor

TABLA 2: Impresión de libros y costos

| | Fuenllana (1554) | Santa María (1565) | Daza (1576) | Cabezón (1578) |
|-----------------------------|---------------------|-----------------------|----------------|-------------------|
| Ejemplares impresos | 1000 | 1500 | 1500 | 1225 |
| Precio de venta (maravedís) | 868 | 640 | 136 | 563 |
| Valor de la tirada (mrs) | 868,000 | 960,000 | 204,000 | 689,063 |
| Gastos de imprenta (mrs) | 185,000 | 257,278 | 53,550* | 173,740 |
| Beneficio neto | 683,000 | 702,722 | 150,450 | 515,323 |
| % valor/gastos | 469% | 372% | 381% | 397% |

*Este precio fue deducido de la cantidad de 75 resmas de papel, especificada en el contrato, aunque nuestros cálculos indican que la impresión de la tirada entera habría ocupado 90 resmas. En este caso, Daza habría tenido que pagar 64,260 mrs. El costo de cada folio de octavo habría sido 0.36 mrs, reduciendo el beneficio neto sustancialmente, a 317%

de un libro de música. Desgraciadamente, no tenemos noticias suficientes de ventas y pagos ni del sistema de distribución empleado por los autores para conseguir su venta. Por consiguiente, es imposible estimar los porcentajes cobrados por los libreros. Hay que tener en cuenta también que cualquier beneficio habría de distribuirse durante varios

años, y que incluía el equivalente a lo que hoy en día serían los derechos de autor.

Lo que hemos señalado hasta aquí es que el poder de poseer la música culta, anteriormente en manos de una minoría exclusiva, se difundió en España a través de la imprenta de música instrumental, llegando a sectores de la sociedad que anteriormente quedaban excluidos de su conocimiento. Como último epígrafe de esta comunicación, ofrecemos un breve análisis de un caso concreto, el de Esteban Daza, cuya biografía ha sido uno de mis proyectos de investigación en los últimos años. Es el caso de un individuo de la clase media, y su contacto con la música culta.

Esteban Daza (c.1537-c.1592) fue miembro de una importante y numerosa familia de la alta clase media de Valladolid, graduado en derecho en la Universidad de Valladolid, aunque no parece haber tenido necesidad de practicar su profesión. No era músico profesional, sino un aficionado dedicado a la vihuela. Nos interesa en el presente contexto porque representa un modelo del músico burgués que se benefició musicalmente como resultado directo de la imprenta. y que, en su caso, contribuyó al proceso de descentralización del poder musical. A través de él podemos apreciar en detalle el proceso de adquisición de conocimientos musicales con respecto tanto a la técnica de composición como a la formación de su propio gusto musical.

Daza tenía cerca de cuarenta años cuando se publicó su *Libro de música para vihuela intitulado El Parnasso*, en 1576. Es una antología dividida en tres libros que comprenden 1. fantasías originales, 2. arreglos de motetes y 3. arreglos de obras profanas. El análisis de las fuentes que le sirvieron nos permite iluminar el proceso de la recopilación y composición de su libro, y llegar a una idea de cómo se habría formado musicalmente, y cómo habría aprendido a componer sus fantasías.

Es preciso recordar que se requieren conocimientos musicales mucho más elevados para poder componer un libro de este tipo que para meramente tocar de él. Respecto a la formación musical e instrumental de Daza, no hemos podido encontrar ningún dato concreto; solamente podemos afirmar que la práctica de la vihuela florecía en Valladolid y sabemos que había vihuelas en las casas de algunos de los vecinos de su familia. Es de suponer que habría recibido clases particulares de algún maestro, o que aprendió de una de las maneras informales a las cuales nos hemos referido. Por la relación que existe entre el contenido de *El Parnasso* y los consejos que ofrece Juan Bermudo en su tratado de 1555, parece probable que Daza haya perfeccionado su arte haciendo arreglos instrumentales de polifonía vocal. Según Bermudo, el objetivo del vihuelista era poder improvisar o componer su propias fantasías. El sendero hacia esta meta que ofrece el tratadista es a través de intabulaciones de polifonía. Elabora para el principiante un plan sistemático, empezando por dúos de misas como las de Josquin, obras homofónicas a tres voces como los villancicos de Juan Vázquez, seguidos por polifonía a cuatro voces de compositores de la talla de Gombert y Morales. Dice Bermudo que de este modo el vihuelista logrará “sacar su fantasía” sin que tenga “mal aire” (Bermudo 1555: fol. 99v).

El segundo libro de *El Parnasso* es una recopilación de trece motetes. Seis de ellos son arreglos literales de obras del primer libro de motetes del compositor francés Simon Boyleau (Boyleau 1544). Suponemos que Daza tuvo acceso a un ejemplar de este libro, que había estudiado los motetes y que le parecían dignos de inclusión en su libro. Aunque fuera un compositor logrado, Boyleau no poseía renombre internacional, y en España no se conoce otra recopilación de obras suyas. Calificamos la inclusión de estas

obras en *El Parnasso* como una ocurrencia fortuita, debido a la casualidad de haber llegado a sus manos un ejemplar del libro del francés. Los demás motetes que figuran en *El Parnasso* son de destacados compositores españoles y franco-flamencos: Pedro y Francisco Guerrero, Basurto, Richafort, Maillard y Crecquillon, de conocida difusión en España y, en algunos casos, incluso en América. De estos motetes, solamente podemos confirmar la inclusión de uno en un manuscrito conservado actualmente en Valladolid, aunque sin duda otros circulaban en la ciudad. Pensamos que estos motetes, en contraste a los de Boyleau, pueden reflejar más la música que se escuchaba en Valladolid, y que de esta forma representan la realidad sonora del mundo del vihuelista.

En cuanto a las obras profanas (un romance, 13 villanescas, 9 villancicos, y 2 canciones francesas) la situación es parecida, pero con una gran diferencia que dificulta la reconstrucción del proceso de recopilación: aparte de las dos muy conocidas obras francesas, ninguna de las obras españolas se encuentra ni impresa ni en manuscritos que estén asociados con Valladolid. De hecho, el libro del vihuelista es todavía la única fuente para once de ellas. No obstante, la correspondencia entre las versiones de Daza y las versiones polifónicas del Cancionero de Medinaceli y un fragmento de manuscrito del Museo Lázaro Galdiano de Madrid es muy estrecha. Esto nos conduce a la conclusión de que circulaban en el S. XVI otras copias de obras profanas en manuscritos fiables ahora desaparecidos, y de que la transmisión de polifonía profana española debe haber sido más extensiva de lo que antes hemos podido suponer. En este sentido, el libro de Daza ofrecía para algunos lectores versiones instrumentales de obras ya conocidas para usar posiblemente en conjunto con las versiones polifónicas o en sustitución de ellas; para otros puede haber sido un repertorio suplementario a lo que ya conocían, y para un tercer grupo que no tenía acceso a la polifonía, las versiones en tablatura ponían este repertorio a su alcance por primera vez.

El análisis de las fantasías de Daza muestra que su aprendizaje está conforme con los consejos que ofrece Bermudo. Excluyendo sus cuatro fantasías idiomáticas denominadas por él “para desenvolver las manos”, las demás mantienen la estética de la polifonía vocal, adaptando ligeramente sus técnicas conforme a las limitaciones del instrumento. Es evidente, por su cuidadoso respeto de las normas de la polifonía vocal, que sus fantasías fueron compuestas inicialmente en notación mensural, probablemente en partitura, y transcriptas en cifras por el mismo proceso que utilizó para transcribir las obras vocales. Muestran un estilo conservador pero una calidad muy alta, y revelan a Daza como creador de exquisitas miniaturas en que cada detalle está labrado con meticuloso pormenor. Pero su estilo también ofrece otra observación relevante a nuestro enfoque. Parece indudable que Daza aprendió composición directamente del manual de Tomás de Santa María, publicado en Valladolid once años antes que su propio libro, incluso por el mismo impresor.³ Este hecho nos muestra que—en el caso de un vihuelista compositor y no de un vihuelista consumidor—la imprenta también le había permitido acceder al poder de su técnica compositiva. Un arte tradicionalmente aprendido o adquirido en las capillas musicales de las catedrales o cortes, la composición también se había convertido en una mercancía, un proceso codificado en un libro y puesto a disposición del que quisiera aprender. Es otra muestra de la transferencia del poder de una élite a la clase media a través de la imprenta.

³ John Ward (1953) analiza las fantasías de Daza en base a una comparación directa con el tratado de Santa María.

Estos cambios del orden social de la música en el siglo XVI no transcurrieron desapercibidos. Sabemos que numerosos músicos y compositores instrumentales de la élite musical eran conscientes de que la imprenta amenazaba su dominio exclusivo. Hay varios documentos recopilados por Robert Judd que indican el resentimiento de los organistas al hecho de que la tablatura y los libros impresos ofrecieran la posibilidad de que un músico cualquiera, sin muchos años de estudio de composición y de improvisación, pudiera llegar a ostentar una habilidad igual a la suya sin tener conocimientos o experiencia comparables. De modo parecido, sabemos que varios laudistas—quizás el caso de Alberto da Ripa es el más conocido—guardaban celosamente sus composiciones y no las dejaban publicar durante su vida. Está claro que la imprenta fue para algunos profesionales una amenaza a su prestigio artístico y social. Pero no fue así para todos los profesionales; para muchos era una manera de difundir su nombre, de extender el conocimiento de su obra y de recibir un beneficio monetario a través de ella. No obstante, la mayor consecuencia que produjo la imprenta musical fue la difusión de música culta entre la clase media y, como hemos mostrado, en España la vihuela parece haber jugado el papel más importante en este proceso de transmisión y de apertura cultural.

Presentado en las X Jornadas Argentinas de Musicología /
IX Conferencia Anual de la AAM, Buenos Aires 1995

Bibliografía

Bennassar, Bartolomé

1991 *Valladolid en el siglo de oro*. Valladolid.

Bermudo, Juan

1957 [1555] *Libro llamado declaracion de instrumentos musicales...* Facsímil de la edición original de Ossuna. Kassel: Bärenreiter. fol. 99v.

Boyleau, Simon

1544 *Motetta quatuor vocum nunquam hactenus impressa*. Venecia: Girolamo Scotto.

Brown, Howard M.

1967 *Instrumental Music Printed Before 1600: A Bibliography*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Cabezón, Hernando de

1578 *Libro de música*. Madrid: Francisco Sánchez

Daza, Esteban

1576 *El Parnasso*. Valladolid: Diego Fernández de Córdova

Fuenllana, Miguel de

1554 *Orphénica Lyra*. Sevilla: Martín Montesdoca

Milán, Luis

1536 *El Maestro*. Valencia: Francisco Díaz Romano

Mudarra, Alonso

1546 *Tres Libros de Música*. Sevilla: Juan de León

Narváez, Luis de

1538 *Los seys libros del Delphín*. Valladolid: Diego Hernández de Córdoba

Pisador, Diego

1552 *Libro de música de Vihuela*. Salamanca: Guillermo Millis

Santa María, Tomás de

1565 *Libro llamado arte de tañer fantasía*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba

Valderrábano, Enríquez de

1547 *Silva de sirenas*. Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba

Venegas de Henestrosa, Luis

1557 *Libro de cifra nueva*. Alcalá de Henares: Joan de Brocar

Ward, John

1953 *The 'Vihuela de mano' and its Music, 1536-1576*. Tesis de doctorado, New York University.