

**Musicología en el siglo XXI:
nuevos retos, nuevos enfoques**

Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques

Begoña Lolo
Adela Presas
(eds.)



EDITA:
Sociedad Española de Musicología
C/ Torres Miranda, 18 bajo
28045-MADRID
Tel. y fax: 915 231 712
E-mail: sedem@sedem.es
www.sedem.es

© Sociedad Española de Musicología, 2018
Sección I: Ediciones digitales, no 3
© de los textos: sus autores
© coordinación y edición: Begoña Lolo y Adela Presas
I.S.B.N.: 978-84-86878-45-0
Depósito legal: M-41178-2018

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra»

EDITORAS

Begoña Lolo (CSIPM, Universidad Autónoma de Madrid)

Adela Presas (Universidad Autónoma de Madrid)

COMITÉ ASESOR

Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid)

Francesc Cortés (Universidad Autónoma de Barcelona)

Ismael Fernández de la Cuesta (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)

Yvan Nommick (Université Paul-Valéry, Montpellier 3)

Ana Vega Toscano (Universidad Autónoma de Madrid -RTVE)

COMITÉ CONSULTIVO

Celsa Alonso (Universidad de Oviedo)

Rosario Álvarez (Universidad de La Laguna)

Antonio Álvarez Cañibano (Centro de Documentación de Música y Danza)

Julio Arce (Universidad Complutense de Madrid)

Miguel Ángel Berlanga (Universidad de Granada)

Cristina Bordas (Universidad Complutense de Madrid)

Paulino Capdepón (Universidad de Castilla-La Mancha)

Victoria Eli (Universidad Complutense de Madrid)

Antonio Ezquerro (CSIC)

Juan Pablo Fernández Cortés (Universidad Carlos III, Madrid)

Reynaldo Fernández Manzano (Patronato de La Alhambra y Generalife)

Antonio Gallego (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)

María Gembero-Ustároz (CSIC)

José Antonio Gómez Rodríguez (Universidad de Oviedo)

José Carlos Gosálvez (BNE)

John Griffiths (Australian Academy of the Humanities)

Joaquína Labajo (Universidad Autónoma de Madrid)

Germán Labrador (Universidad Autónoma de Madrid)

José Máximo Leza (Universidad de Salamanca)

Miguel Ángel Marín (Universidad de La Rioja)

Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo)

Matilde Olarte (Universidad de Salamanca)

Juan José Pastor Comín (Universidad de Castilla-La Mancha)

Miriam Perandones (Universidad de Oviedo)

Gemma Pérez Zalduondo (Universidad de Granada)

Douglas Riva (City University of New York)

Lothar Siemens (+2017) (Presidente de Honor de la SEdeM)

Ramón Sobrino (Universidad de Oviedo)

Álvaro Torrente (Universidad Complutense de Madrid)

EQUIPO TÉCNICO

Alba Muñoz Madrigal (Universidad Autónoma de Madrid)

Paula Pajares Llorente (Universidad Autónoma de Madrid)

APÉNDICES BIBLIOGRÁFICOS: Cristina Roldán Fidalgo (Universidad Autónoma de Madrid)

MAQUETACIÓN: Nicolás Oviedo (Universidad Autónoma de Madrid)

ÍNDICE

PRÓLOGO: Begoña LOLO y Adela PRESAS.....	XVII
---	------

I. MÚSICA DEVOCIÓN Y PODER

I.1. MÚSICA DE CORTE Y SIMBOLOGÍA DEL PODER.....	3
---	----------

Alfonso COLELLA: El mito de Apolo y Siringa en la otra orilla del mediterráneo: la fiesta de mayo en la corte valenciana de Fernando de Aragón, duque de Calabria (1526-1550).....	5
Bernadette DUFOURCET: El viaje a Francia de Ana de Austria: impresiones visuales y sonoras	23
Eva ESTEVE ROLDÁN: Alonso de Fonseca y la música	57
Alicia MARTÍN TERRÓN: Relaciones entre las instituciones religiosas del norte de Extremadura con la nobleza y la Capilla Real de Madrid. (mediados del siglo XVIII al siglo XIX)	73
Francisco ROA ALONSO: Grandeza y piedad: música en la corte del III Duque del Infantado	85
Bibliografía	97

I.2. MÚSICA RELIGIOSA Y TRADICIÓN LITÚRGICA.....	103
---	------------

Héctor ARCHILLA SEGADE: Estilo y técnica del maestro Estêvão de Brito en su <i>Motectorum Liber Primum</i> de la catedral de Málaga	105
Magín ARROYAS SERRANO: Papeles de música de Sebastián Durón (1660-1716) en el archivo de la catedral de Segorbe.....	125
Juan Carlos ASENSIO PALACIOS: <i>Fragmenta ne Pereant</i> . Postincunables litúrgico-musicales ibéricos dispersos en archivos y bibliotecas	143
Marco BRESCIA: Simetría visual y sonora de los antiguos órganos de El Escorial: ¿arquitectura sonora o el sonido de una arquitectura?	167
Luísa CORREIA CASTILLO: O motete na obra de Manuel de Tavares: ontem e hoje	185
Rosa DÍAZ MAYO: Influencias y confluencias en la música litúrgica del siglo XXI: la <i>Misa de Conmemoración</i> de Emilio Coello	203
Albano GARCÍA SÁNCHEZ: La música religiosa en España (1903-1922). Mecanismos de censura durante la implantación del <i>Motu Proprio</i>	223
Héctor GUERRERO RODRÍGUEZ: La práctica de la polifonía medieval.....	235
Giuseppe FIORENTINO: Las polifonías improvisadas en la Catedral de Granada a comienzos del siglo XVI	249
Elena Le BARBIER RAMOS: Un destacado linaje de organeros: la familia Ruiz Martínez	267

Margarita PEARCE PÉREZ: La música religiosa de La Habana colonial en la segunda mitad del siglo XIX	283
Alfonso PEÑA BLANCO: El fondo de música polifónica de los siglos XVI-XVII de la Catedral de Guadix.....	293
Victoriano J. PÉREZ MANCILLA: La actividad musical en las parroquias españolas durante el siglo XVIII: claves para profundizar en su estudio	319
Bibliografía	333

I.3. LA IMAGEN EN LA REPRESENTACIÓN DEL PODER Y LA DEVOCIÓN.....353

Ana LÓPEZ SUERO: Flautistas, tamborinos, xabebas y pífanos de Castilla y Flandes en los albores del Renacimiento	355
Carmen M. ZAVALA ARNAL: La representación de instrumentos aerófonos en la imagen devocional del Varón de Dolores o <i>Imago Pietatis</i> : origen, evolución y significado.....	377
Bibliografía	391

II. MÚSICA ESCÉNICAS

II.1. MÚSICA TEATRAL.....397

María Asunción FLOREZ ASENSIO: «Música adulación que / para dar muerte»: la música de la culpa y los vicios en el <i>El Jardín de la Falerina</i> , auto de Calderón de la Barca	399
Vera FOUTER: La adaptación literaria y musical de las óperas <i>Una Cosa Rara</i> y <i>L'Arbone</i> de Vicente Martín y Soler para los escenarios rusos.....	413
Carmen Cecilia PIÑERO GIL: La vigencia de la ópera como género de acción y reflexión. La creación de Marta Lambertini.....	425
Bibliografía	449

II.2. DANZA, BALLE Y PERFORMANCE.....453

Miguel Ángel BERLANGA FERNÁNDEZ: Las danzas o bailes de jaleo y su relación con el baile flamenco	455
Cristina Isabel PINA CABALLERO: Presencia y evolución de la danza escénica en Murcia (1849-1869)	481
Ana RODRIGO DE LA CASA: Antonio Gades en el <i>Festival dei Due Mondi</i> de Spoleto (1962), relaciones de España e Italia con Estados Unidos a través de la danza española.....	509
Bibliografía	525

II.3. TEATRO LÍRICO	531
Nuria BARROS PRESAS: Teatro lírico en la ciudad de Pontevedra en las postrimerías del siglo XIX.....	533
Rebeca GONZÁLEZ BARRIUSO: Teatro del Príncipe Alfonso: música lírica en la década de 1890.....	551
Irene GUADAMURO GARCÍA: La explotación del teatro lírico en dominio público: el caso de la opereta vienesa en España en las primeras décadas del siglo XX.....	569
Javier JURADO LUQUE: «Amores de aldea», zarzuela de costumbres gallegas, de Reveriano Soutullo. Crónica de una recuperación.....	587
Enrique MEJÍAS GARCÍA: Opéra-comique en castellano: una alternativa al wagnerismo en el debate sobre la ópera nacional en la Barcelona de 1905.....	607
Cristina ROLDÁN FIDALGO: La adaptación española de <i>La Serva Padrona</i> de Pergolesi en los teatros públicos de Madrid.....	629
Bibliografía	647

III. MÚSICA Y LITERATURA

III.1. MÚSICA Y POESÍA	655
Antonio GALLEGO GALLEGO: Música y poesía en español, del 27 a nuestros días.....	657
Teresa GARCÍA MOLERO: Asociación entre música y poesía en <i>Litoral</i>	673
M ^a Dolores MORENO GUIL: La poesía en la canción de concierto de Joaquín Rodrigo	689
Juan José PASTOR COMÍN: Creación poética y escritura musical: lectura, interpretación, recepción y canon.....	705
José David ROLDÁN SÁNCHEZ: La influencia de una tradición poética en cuatro compositores del Valle del Cauca (Colombia)	719
Bibliografía	727
III.2. EL LIBRETO COMO SOPORTE LITERARIO Y MUSICAL	747
Nuria BLANCO ÁLVAREZ: De Julio Verne a Miguel Ramos Carrión: <i>Los sobrinos del capitán Grant</i> (1877)	747
Bibliografía	767
III.3. OTRAS FORMAS DE ACERCAMIENTO AL TEXTO LITERARIO	769
Enrique ENCABO: <i>Coser y cantar</i> . Otras músicas urbanas a partir de la literatura decimonónica en España	771

Sandra MYERS BROWN: «Cuando Preciosa el panderete toca». El legado de <i>La gitanilla</i> de Cervantes en el lied romántico.....	783
Bibliografía	803

IV. MÚSICA Y ESPACIOS SOCIALES

IV.1 MÚSICAS DE SALÓN	807
------------------------------------	-----

Beatriz ALONSO PÉREZ-ÁVILA: Madre y mujer. La vida ideal en el ciclo <i>Canciones del Hogar</i> de Emilio Serrano.....	809
--	-----

Gloria Araceli RODRÍGUEZ LORENZO: Música y sociabilidad en la Fonda y Café de la Gran Cruz de Malta (1808-1834)	831
---	-----

María RUIZ HILLLO: Burgueses en sociedad: música para interpretar, música para escuchar en la Málaga de los siglos XIX y XX (1869-1917)	845
---	-----

María SANHUESA FONSECA: El salón musical de los Güell (1889–1931)	867
---	-----

Bibliografía	883
--------------------	-----

IV.2. MÚSICAS DE CONCIERTO	891
---	-----

Eduardo CHÁVARRI ALONSO: Chopin ya todo un clásico: la recepción de la música de Chopin en las salas de conciertos españolas durante el último tercio del siglo XIX	893
---	-----

Laura DE MIGUEL FUERTES: Análisis del repertorio para piano de los primeros exámenes del Conservatorio de Madrid (1831-1834). ¿Música de salón o de concierto?	907
--	-----

Rocío GARCÍA SÁNCHEZ: Los conciertos para violín de Felipe Libón (1775-1838) en París	923
---	-----

José Pascual HERNANDEZ FARINOS: <i>Tres impresiones orquestales</i> de Manuel Palau: lenguajes vanguardistas en la Valencia de los años 20	937
--	-----

José Ignacio SUÁREZ GARCÍA: Historia de una crisis: la Sociedad Filarmónica de León entre 1914 y 1920	955
---	-----

Bibliografía	975
--------------------	-----

V. PATRIMONIO MUSICAL ESPAÑOL E IBEROAMERICANO

V.1. CIRCULACIÓN Y RECEPCIÓN DE MÚSICA	985
---	-----

Alberto CANCELA MONTES: La obra sinfónica de Ricardo Fernández Carreira (1881-1959). Singularidad y excepción de un músico gallego.....	987
---	-----

Montserrat CANELA GRAU: Circulación de músicos en la catedral de Tarragona en el último tercio del siglo XVIII.....	1007
---	------

Mirta Marcela GONZÁLEZ BARROSO: Los compositores de Mendoza (Argentina) y la resignificación del patrimonio musical español.....	1017
Ascensión MAZUELA-ANGUITA: Música para las damas de la corte en el Valladolid del siglo XVII.....	1033
Josefa MONTERO GARCÍA: Entre catedrales y monasterios: ejemplos de circulación de música en el siglo XIX.....	1049
Greta PERÓN HERNÁNDEZ: La recepción del sinfonismo español durante la “década crítica” de la Cuba Republicana	1071
Andrea PUENTES-BLANCO: Aproximación a la recepción de Palestrina en España (siglos XVI-XVII): fuentes manuscritas e impresas conservadas en Barcelona	1087
Adelaida SAGARRA GAMAZO y M. Isabel GEJO-SANTOS: Cantar y bailar para vivir. Redes filantrópicas en torno a los niños vascos refugiados en Gran Bretaña (1937-1939)	1107
Fabiana SANS ARCÍLAGOS: Nuevos enfoques sobre la biografía de Teresa Carreño.....	1127
Tamara VALVERDE-FLORES: <i>Veinte Cantos Populares Españoles</i> (1923): configuración del discurso nacionalista de Joaquín Nin	1135
Bibliografía	1159
V.2. DOCUMENTACIÓN MUSICAL Y PRESERVACIÓN DE FONDOS	1173
Esther BURGOS BORDONAU: La colección de rollos de pianola de zarzuela de la Biblioteca Nacional de España: descripción y análisis preliminar.....	1175
María Teresa DELGADO SÁNCHEZ y María Jesús LÓPEZ LORENZO: Difusión del patrimonio cultural español: papeles de música y documentos sonoros.....	1197
Cristina DÍEZ RODRÍGUEZ: La actividad concertística gaditana en el primer tercio del siglo XIX	1217
John GRIFFITHS: La vihuela desde mi ordenador: la musicología y las humanidades digitales.....	1241
Sara NAVARRO LALANDA: Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837- 1851): fondos documentales de la Sección de Música.....	1257
Bibliografía	1279
V.3. CRITERIOS DE EDICIÓN E INTERPRETACIÓN MUSICAL.....	1289
Hugo Nahum ACOSTA CASTILLO: <i>Prélude (Asturias, Leyenda)</i> de Isaac Albéniz: estudio de alteridad (piano y guitarra). Enfoque desde la grabación sonora	1291
Ángel CHIRINOS: El sonido de la polifonía medieval: aspectos técnicos en las piezas polifónicas del Códice de las Huelgas.....	1313
Nieves PASCUAL LEÓN: Aplicabilidad de los principios técnicos sobre el golpe de arco en el repertorio violinístico español de mediados de siglo XVIII.....	1349
Bibliografía	1361

VI. MÚSICA Y MEDIOS AUDIOVISUALES

VI.1. MÚSICA Y CINE	1367
Marco BELLANO: Neoclassical or postclassical? Yuji Nomi from animated cinema to animated TV series	1369
Yaiza BERMÚDEZ CUBAS, Josep LLUÍS I FALCÓ y Jaume RADIGALES BABÍ: <i>El barbero de Sevilla</i> en la cinematografía española: filtros y trasvases para una identidad andaluza	1379
Lucía BOCIO SÁNCHEZ: Música incidental en televisión. Nemesio García Carril y <i>Los gozos y las sombras</i>	1401
Diana DÍAZ GONZÁLEZ: Antonio Pérez Olea como compositor y director de documentales (1963-1973)	1425
María FOUZ MORENO: El compositor Isidro Maiztegui en el cine de Juan Antonio Bardem: la funcionalidad narrativa de la música en <i>Muerte de un ciclista</i>	1441
Vicente GALBIS LÓPEZ: El espectacular José Iturbi: la aplicación de los códigos visuales del musical clásico americano a la música de concierto	1459
Esther GARCÍA SORIANO: Jesús García Leoz y el autoplagio musical en el cine español de la posguerra	1477
Celia MARTÍNEZ GARCÍA: La Musicología y la concepción narrativa de la música de cine. Del <i>Gesamtkunstwerk</i> al relato cinematográfico	1495
Juan Carlos MONTOYA RUBIO: La ópera en los cines al trasluz de la mirada antropológica	1517
Virginia SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: La mujer como intérprete de las músicas populares en el cine español del desarrollismo (1959-1975)	1535
Bibliografía	1555
VI.2. PAISAJE SONORO	1563
Javier CAMPOS CALVO-SOTELO: Música y paisajes sonoros: la afinidad sónica como condicionante estético en la creación y percepción de la obra musical	1565
Bibliografía	1583

VII. ANÁLISIS MUSICAL Y PENSAMIENTO

VII.1. SEMIÓTICA MUSICAL	1589
Marcos ANDRES VIERGE: <i>Diez melodías vascas</i> de Jesús Guridi: una orquestación al servicio de la belleza de la música tradicional.....	1591
Miriam MANCHEÑO DELGADO: Intertextualidad y música para piano en España en la segunda mitad del siglo XX.....	1607
Julia M ^a MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA: La <i>Obertura Dramática</i> de Evaristo Fernández Blanco, una ambientación musical para un drama cívico-socio-bélico.....	1625
Sara RAMOS CONTIOSO: El simbolismo de la luz en <i>Sinfonía de Réquiem</i> de Xavier Montsalvatge. La concreción de un modelo religioso espiritual próximo a la estética de Messiaen	1647
Bibliografía	1665
VII.2. PENSAMIENTO Y CREACIÓN	1669
Juan Manuel ABRAS CONTEL: Aproximación analítica a la obra musical <i>Que sean dos</i> (1987) de Oscar Pablo di Liscia (1955)	1671
Raquel ALLER TOMILLO: El ritmo en la música contemporánea: la concreción de un alfabeto universal	1685
José L. BESADA: Retos del seguimiento <i>In Vivo</i> en torno a prácticas compositivas: crítica genética y musicología empírica <i>made in Ircam</i>	1695
Ernesto DONOSO: Luis de Pablo. De <i>Siete piezas</i> a <i>Bobalicón</i> : historia y estudio de la evolución de un material musical	1711
Juan Ignacio FERNÁNDEZ MORALES: La conformación inicial del lenguaje pianístico en España: la obra para tecla de Sebastián de Albero	1723
Andrea GARCÍA ALCANTARILLA: Influencias de juventud en la obra para trio con piano de Roberto Gerhard.....	1741
Isaac Diego GARCÍA FERNÁNDEZ: Estrategias para el análisis de la música visual: el caso de Llorenç Barber	1769
Emma Virginia GARCÍA GUTIÉRREZ: La <i>Sonata IX</i> de Scarlatti-Granados: un ejemplo de coherencia musical.....	1787
Dácil GONZÁLEZ MESA: Manuel de Falla y su biblioteca personal en Argentina	1807
Katia-Sofía HAKIM: El influjo de la obra de Igor Stravinski en el proceso de composición de <i>El retablo de Maese Pedro</i> de Manuel de Falla (1923)	1829
Susana JIMÉNEZ CARMONA: Suspensiones temporales. sonido y temporalidad en Luigi Nono y Morton Feldman.....	1849

Iván César MORALES FLORES: Del alhambrismo romántico de «Lindaraja» al mito velazqueño de «Vulcano»: la obra para guitarra de Eduardo Morales-Caso, un compositor cubano de la diáspora.....	1865
Daniel MOREIRA: Reframing tonal resonance, pitch-class hierarchy, and directionality in Schoenberg's <i>Op. 11/1</i>	1879
José OLIVEIRA MARTINS: Constructionist and interpretative claims on polytonality: reframing the theorizing activity on twentieth-century multi-layered harmony.....	1897
Pilar SERRANO BETORED: Paul Dukas e Isaac Albéniz: deudas de una amistad trascendental.....	1909
Ibon ZAMACOLA ZUBIAGA: Elementos extra-musicales en la obra de Andrés Isasi (1890-1940)	1925
Bibliografía	1937

VIII. MÚSICA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

VIII.1. DE LA IMPRENTA A LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.....	1955
Antonio Francisco ALAMINOS FERNÁNDEZ: Estados de ánimo y las listas de reproducción en streaming en Spotify	1957
Elsa CALERO CARRAMOLINO: La música como elemento en la formación del penado: prácticas musicales del «universo carcelario» reguladas por el franquismo. El semanario <i>Redención</i>	1967
Francisco J. GIMÉNEZ-RODRÍGUEZ: De la música en <i>La Alhambra</i> (1884-85, 1898-1924): hacia una microhistoria de la música española contemporánea	1989
Bibliografía	2009
VIII.2. LA FUNCIÓN DE LA CRÍTICA	2013
Juan Francisco DE DIOS HERNÁNDEZ: Nueva música en Mallorca.....	2015
Beatriz HERNÁNDEZ POLO: La música de cámara española en las sesiones madrileñas del Cuarteto Francés: estrenos, estilos y recepción a comienzos del siglo XX	2029
Esther MARTÍN SÁNCHEZ-BALLESTEROS: Evolución de los géneros periodísticos utilizados para comunicar la música clásica durante el siglo XXI	2043
Daniel MORO VALLINA: Acotaciones al concepto de vanguardia desde la crítica musical española (1950-1980)	2061
Bibliografía	2079

IX. ETNOMUSICOLOGÍA

IX.1. MÚSICAS URBANAS.....	2085
Sara ARENILLAS MELÉNDEZ: El glam español y su articulación de las identidades de género	2087
María CUEVA MÉNDEZ y Olaya ARAMO: La domesticación de la violencia exótica en el modernismo parisino.....	2109
Bibliografía	2131
IX.2. MUSICOLOGÍA Y TRADICIÓN ORAL.....	2135
Julia ANDRÉS OLIVEIRA: Baile charro en el oeste de Castilla y León.....	2137
Susana ARROYO SAN TEÓFILO: “El Reinado” de Fuentearmegil (Soria): un rito festivo-musical de invierno	2155
Enrique CÁMARA DE LANDA: La musicalidad Hamadcha durante los rituales marroquíes: entre la homología de Lomax y la variedad de ocasiones y usos	2171
María Jesús CASTRO MARTÍN: “El duende no se aprende”: los métodos de transmisión en el flamenco: entre lo auditivo y lo visual.....	2181
Alejandro MARTÍNEZ DE LA ROSA: “Como si fuera una gente”: relación entre mito y organología en dos modelos de arpa diatónica en México	2201
Francisco Javier MOYA MALENO: La lírica del <i>Quijote</i> como extensión de la tradición oral manchega en una obra desconocida de Pedro Echevarría	2215
Juan Francisco MURCIA GALIÁN: “El Paño” murciano en los cancioneros de los siglos XIX y XX, y su influencia en el ámbito de la creación musical.....	2225
María Dolores PÉREZ RIVERA: Las grabaciones de campo de <i>Raíces</i> y <i>El Candil</i> de Radio Nacional de España: fuente de consulta necesaria para la investigación etnomusicológica en Castilla y León.....	2251
Saray PRADOS BRAVO: La habanera en el interior de España: vías de llegada, difusión y pervivencia en la localidad vallisoletana de Mayorga de Campos	2277
Bibliografía	2287

X. EL MERCADO DE LA MÚSICA

X.1. AGENTES CULTURALES Y SU FUNCIÓN	2299
Igor ÁVILA SORIA: Festival Hispanoamericano y Diplomado Nacional de Guitarra Clásica. Análisis de la actividad concertística y académica de estos eventos realizados entre 1994 y 2013 con sede en Tijuana, b.c. México	2301

Eva DE LA OSSA COTILLAS: La especialidad de producción y gestión de música y artes escénicas en las enseñanzas artísticas superiores de música en España.....	2313
Thomas SCHMITT: <i>Se hallan de venta una porción de arias. La música como mercancía en torno a 1800 en España</i>	2331
Toya SOLÍS: Políticas, cambio e inmovilismo en la música académica del inicio de la transición democrática española (1975-1977)	2345
Bibliografía	2363
PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN	2367
TESIS DOCTORALES	2425

PRÓLOGO

Musicología en el siglo XXI: nuevos enfoques, nuevos retos es el título que da lugar al presente volumen en formato electrónico, cuyos contenidos recogen en parte los resultados del IX Congreso Nacional de la SEdeM, organizado por el Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música (CSIPM-UAM) y que se celebró en la Universidad Autónoma de Madrid, durante los días 16 al 19 de noviembre de 2016. La finalidad de aquel encuentro científico se asentaba en analizar si el nuevo siglo había traído, efectivamente, nuevos enfoques y retos a la disciplina, o si por el contrario ésta había seguido manteniendo unos discursos más convencionales, abriendo un espacio de reflexión y convivencia científica propio de una sociedad académica. La presencia incuestionable de la interdisciplinariedad, que ya fue planteada de manera contundente en el congreso del año 2000, bajo el título de *Campos Interdisciplinarios de la Musicología* (Begoña Lolo, ed.), era un punto de mira hacia el pasado que demandaba una revisión y una puesta en común en el presente, para ver si en realidad este espacio de diálogo con otras disciplinas había permitido la asimilación de nuevas metodologías y sistemas de hermenéutica. Además se plantearon algunos campos innovadores que no habían tenido presencia en congresos precedentes, de ahí el título de «nuevos retos», como era el caso del Mercado de la Música, por poner un ejemplo, a lo que se añadió la sección de Proyectos de investigación, subvencionados, en un intento por hacer un mapa de las líneas de interés prioritarias dentro de la geografía nacional, a la vez que permitió y permitirá en un futuro establecer sinergias entre equipos de investigación, proyectos e instituciones.

El Congreso utilizó, por primera vez en la Sociedad, un sistema de selección científica de estructura piramidal. Se organizó en torno a 10 Bloques, cada uno de los cuales se dividía en varios subepígrafes, tuvo al frente de cada uno de ellos a especialistas en la materia que fueron los encargados de realizar la selección primera de las intervenciones, trabajo que, posteriormente, fue completado por el comité científico. Este criterio buscaba la pluralidad de enfoques, al ser los evaluadores procedentes de muy diferentes campos de especialización y pertenencia a instituciones académicas, a la vez que buscó generar complicidades, dentro de un marco de rigor científico, ante el elevado número de propuestas recibidas.

Este enfoque se ha seguido manteniendo en la publicación. Han sido en primera instancia los moderadores de mesa del congreso, los que con sus evaluaciones dieron un primer informe de aquellos textos que eran merecedores de ser publicados, visión que posteriormente fue revisada por un consejo asesor. En total 36 especialistas han intervenido en la elaboración de esta publicación en sus sucesivas fases, desde que el congreso se puso en marcha, generando un modelo de participación altamente representativo, lo que permite apuntar que el resultado es también una

forma de lectura de la realidad de la SEdeM y también de la Musicología centrada en los estudios sobre la música española.

El Índice ha respetado, *grosso modo*, el esquema entonces planteado como estructura, a lo que se ha añadido una novedad que no ha estado presente en otras publicaciones precedentes, la realización de la Bibliografía, un proyecto dentro de la propia publicación con vida propia y que ha resultado enormemente laborioso en su realización. Se ha tenido que elaborar a partir de las bibliografías insertas en los propios textos enviados o directamente entresacada de los pies de página de los artículos seleccionados, a tenor de las muchas carencias. Este apartado que figura ubicado al final de cada uno de los subepígrafes, dentro de cada ámbito temático, permite tener una fuente de consulta de primer orden de gran utilidad a la vez que muy especializada, lo que sin lugar a dudas, es uno de los logros relevantes de la presente publicación. Para facilitar su manejo, se han establecido los siguientes apartados: Bibliografía (monografías y artículos de investigación desde 1930); Fuentes impresas anteriores a 1930, Fuentes manuscritas y de archivo, y Fuentes hemerográficas, Partituras, Registros Audiovisuales (CDs, DVDs, etc.) y Recursos electrónicos.

La publicación, que incluye un total de 120 artículos, además de las tesis y los proyectos de investigación, ha alcanzado casi las 2.600 páginas. Se ha articulado en 12 secciones con diversos apartados que respetan el planteamiento temático realizado en el Congreso, si bien los contenidos de los dos homenajes, a Cervantes y a Granados, se han reubicado en apartados afines para no alterar la coherencia estructural del volumen.

Sean estas líneas postreras las de nuestro sentido agradecimiento, a todos aquellos que han contribuido en las diferentes fases de esta publicación, por su siempre generosa disposición.

Begoña Lolo
Adela Presas

FLAUTISTAS, TAMBORINOS, XABEBAS Y PÍFANOS DE CASTILLA Y FLANDES EN LOS ALBORES DEL RENACIMIENTO¹

Ana LÓPEZ SUERO

Resumen: Aunque sabemos por fuentes diversas que el uso de “pífanos” y “flautas de Alemania” fue bastante frecuente en la música heráldica y de danza durante el Renacimiento en Europa, muy pocos estudios hablan de la presencia y tipología de las flautas en Castilla, más aún cuando se trata del período anterior a la llegada de los primeros Austrias. El presente artículo pretende llenar dicho vacío exponiendo los resultados de un estudio basado en fuentes literarias, documentales e iconográficas, sobre la identidad y actividad profesional de los ministriles-flautistas castellanos y flamencos que confluyeron en la corte de Castilla. Al mismo tiempo, sugiere algunas respuestas a las preguntas sobre terminología y tipología de los miembros de la familia de las flautas, los músicos intérpretes y posibles contextos en los que se usaron, con anterioridad al reinado de los Reyes Católicos.

Palabras clave: flautas, tamborino, pífano, ministriles.

FLAUTISTAS, DRUMS, XABEBAS, AND FIFES FROM CASTILE AND FLANDERS AT THE DAWN OF THE RENAISSANCE

Abstract: We have had hints that *pífanos* and *flautas de Alemania* were used quite frequently in heraldic and dance music during the Renaissance in Europe, although few scholarly studies have been dedicated to the presence of members of the flute family in Castile, especially in the period prior to the arrival of the first Habsburg monarchs. The present article seeks to fill the gap in research by presenting the results of a study, based on literary, archival and iconographic sources, of the identity and professional activity of Castilian and Flemish minstrels in charge of members of the flute family who gathered at the Castilian Court. Some answers are suggested to questions about the typology and terminology of instruments, performers, and possible contexts in which members of the flute family were employed in Castile before the reign of the Catholic Monarchs.

Keywords: flutes, drums, fifes, minstrels.

¹ El presente trabajo forma parte del Proyecto de Investigación y Desarrollo «La obra musical Renacentista. Fundamentos, repertorios y prácticas», coordinado por la Doctora Soterraña Aguirre Rincón desde la Universidad de Valladolid y subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad, con referencia HAR2015-70181-P. Agradezco al Doctor David Lasocki la generosidad demostrada al compartir su profundo conocimiento sobre el mundo de las flautas y sus inestimables consejos durante la elaboración de este artículo. Quiero expresar también mi gratitud a los miembros del proyecto «Lexique musical de la Renaissance» del CESR (Francia) dirigido por Cristina Diego Pacheco, las ideas y correcciones aportadas.

Las crónicas de los viajes reales constituyen una fuente de información imprescindible para el estudio de la actividad de los ministriles del Renacimiento. Durante las entradas a las grandes ciudades, caballeros y oficiales integrantes del séquito de los monarcas marchaban en suntuosas procesiones por calles y plazas provistas de estructuras efímeras en las que abundaban espectáculos teatrales, danzas, juegos y toros. Anfitriones y visitantes se esforzaban en mostrar su riqueza y poder en las celebraciones y banquetes, presumiendo de sus huéspedes, hombres de letras, artistas, vestidos, pinturas, tapices, joyas y otras obras de arte. La música inundaba todos los espacios de aquel gran escenario urbano aumentando el impacto de la grandeza de sus gobernantes, al tiempo que maestros, cantores y ministriles de distinta procedencia pugnaban por exhibir la supremacía de su música y prácticas interpretativas.

Gracias a algunos de esos relatos y las representaciones iconográficas que han llegado a nuestros días, comprobamos que la combinación de flautas, trompetas y tambores anunciaba con frecuencia la llegada a las villas de nobles y monarcas, aunque solían participar también otros instrumentos conforme a la exuberancia y el refinamiento de los protagonistas.

Sin embargo, el tipo de flauta en concreto al que se refieren los textos de época sigue siendo objeto de discusión y estudio, pues cronistas y escribanos solían atribuir dicho término tanto a flautas traveseras, como a flautas dulces, flautas de tres agujeros con una embocadura similar a esta última (parecidas a lo que hoy sería el chiflo aragonés, la gaita extremeña, el pito rociero o el *txistu*), e incluso a conjuntos de instrumentos de viento diversos. Por el contrario, no parece haber dudas acerca de los “pífanos” o “flautas de Alemania”, identificados inequívocamente con las flautas traveseras en los tratados del Renacimiento. Estos instrumentos gozaron de una gran popularidad entre las milicias del Emperador Maximiliano I y posteriormente en toda Europa².

² POLK, Keith. *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 92; y HADDEN, Nancy. Tesis “From Swiss Flutes to Consorts: History, Music and Playing Techniques of the Transverse Flute in Switzerland, Germany and France ca. 1470–1640”, University of Leeds, 2010. Aunque se centra en los países de habla hispano-germana, la tesis de Hadden es hasta hoy el más profundo estudio realizado sobre las flautas traveseras del Renacimiento.



Fig. 1. Triumphzug Kaiser Maximilianus I (Augsburg, 1516), de Hans Burgkmair

La serie xilográfica titulada *Triumphzug Kaiser Maximilians I* [Vid. Fig. 1]³, compuesta de 139 tablas y realizada con fines propagandísticos, muestra la pompa de una procesión de oficiales emulando simbólicamente la grandeza de la antigua Roma, con el Emperador a la cabeza. En dicho desfile los grupos de músicos tañen desde sus carruajes y caballos distintas combinaciones de instrumentos: cantores con sacabuche y corneta; trompetas y sacabuches; sacabuches y bombardas; chirimías; grupo mixto de instrumentos de cuerda, viento y percusión; sacabuches, bombardas y orlos; un órgano; laúdes y vihuelas de arco; sacabuches, trompetas y tambores; y flautas traveseras y tambores⁴. Varios maestros pintores, tallistas y grabadores participaron en este gran proyecto que el Emperador encargó con el propósito de adornar a modo de friso las grandes salas municipales de sus territorios. Aunque la muerte le sorprendió antes de ver la obra concluída, se imprimieron posteriormente varias ediciones de la serie.

³ Triumphzug Kaiser Maximilianus I (Augsburg, 1516), Hans Burgkmair (1473–1531) <<http://www.renaissanceflute.ch/>> [Consulta 2004-2017]. El sitio web creado por los investigadores Liane Ehlich y Albert Jan Becking está dedicado a la catalogación de obras iconográficas que contienen representaciones de flautas traveseras del Renacimiento. Agradezco la generosidad de ambos al permitirme reproducir aquí las imágenes de dicho sitio.

⁴ En 5 de las tablas, ministriles de trompeta, sacabuche, chirimía, flauta travesera y tambor, siguen la procesión a caballo mientras hacen sonar sus instrumentos. Aunque existen pocos ejemplos comparables, encontramos en 1461 una referencia a esta práctica en *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo*, Juan de Mata Carriazo (ed.). Universidad de Granada, 2009: «E luego los trompetas bastardos e ytalianos, caualgando en sus cauallos, e los atabaleros en sus mulas, en ordenada manera tocando, dos horas antes que amanesciese, dauan una buelta por la çibdad, eçitando o recordando los caualleros a caualgar».



Fig. 2. Triumphzug Kaiser Maximilianus I (Regensburg, 1513–15), de Albrecht Altdorfer

Una de las tablas, diseñada en este caso por Albrecht Altdorfer [Vid. Fig. 2]⁵, representa una escena protagonizada por un grupo de flautistas, tamborinos y alabarderos. En las cartelas de la imagen dibujadas sobre las cabezas de los soldados podemos leer, a la derecha, el nombre de cada uno de los representados. La cartela de la izquierda, por el contrario, parece estar incompleta, pues se aprecian dos flautistas y tres tamborileros, pero sólo contiene dos nombres: Spagorl Trumelslager y Jackel Pfeyffer. Por sus apellidos es de suponer que el primero era tamborino (Trumelslager = Tamborino), y el segundo pífano (Pfeyffer = Pífano).

Aquella afición de Maximiliano I al sonido de los pífanos y tambores que tocaban sus soldados (práctica probablemente heredada de la organización del cuerpo de los *Landsknechten*)⁶, fue perpetuada por su primogénito, el Archiduque don Felipe (apodado “el Hermoso”), y sus descendientes⁷.

En 1496 Juana de Castilla viaja a Flandes para desposar a don Felipe, acompañada de un numeroso séquito en el que no faltaron maestros, cantores y ministriles. Tras varios infortunios en

⁵ Albrecht Altdorfer (ca. 1480–1538). Museo Albertina (Viena). Reproducción autorizada.

⁶ MILLER, Douglas. *The Landsknechts*. London: Reed International Books, 1978; RICHARDS, John. *Landsknecht Soldier 1486–1560*. Oxford: Osprey, 2002; SAGGERN, Birgit von. *Der Landsknecht im Spiegel der Renaissancegraphik um 1500–1540*. Tesis doctoral. Bonn: Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, 2003.

⁷ ROBLEDO ESTAIRE, Luis; KNIGHTON, Tess; BORDAS IBÁÑEZ, Cristina; y CARRERAS, Juan José. *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2000, pp. 231–233. En 1602, tras la muerte de su nieto Felipe II, se cuentan en su inventario 61 ejemplares entre “flautas de Alemania” y “pipharos” hechos de madera y marfil en diversos tamaños.

la línea sucesoria, Juana fue nombrada heredera de la Corona de Castilla. Con el propósito de hacer juramento como príncipes en las Cortes, doña Juana y don Felipe viajaron a la península desde Flandes en febrero de 1502. El Conde Antoine de Lalaing, chambelán y cronista del Archiduque, describe así la entrada de los futuros Reyes en la villa de Madrid:

El miércoles 27 [de abril de 1502] vino el duque del Infantado, acompañado de trescientos caballos y de sesenta a ochenta mulas; con él, el conde de Concogne, el conde de Montagade, el conde de Pleige, el adelantado de Crussolle, don Íñigo de la Cerda, don Juan de Mendoza, don Antonio de Mendoza y otros; delante de los cuales iban monseñor de Besançon, el conde palatino, el joven conde de Nassau, monseñor de Veyre y varios otros gentileshombres. Vino el dicho duque sonando trompetas, tamborinos y flautas a echar pié a tierra en el patio; hizo la reverencia a monseñor y a madama; después volvió a montar a caballo, y los antedichos señores le acompañaron a su alojamiento.⁸

Escenas similares aparecerán varias veces en el relato de Lalaing. Aunque la tipología de los instrumentos sigue siendo una incógnita, cabe señalar un detalle sobre las *trompettes*, *tambourins* y *chalemeux* que hizo sonar el Duque del Infantado. Si bien el instrumento comúnmente llamado *chalumeau* en el Renacimiento se ha asociado a un tipo de aerófono con boquilla de doble caña perteneciente a la familia de las chirimías, de acuerdo a la definición del *Dictionnaire du moyen français*, el presente pasaje habla sin duda de una combinación de trompetas, tamborinos y flautas, pues el apelativo *chalemeux*⁹ deriva del término latino *calamus* que, también según el diccionario de Covarrubias, designaría una flauta por ser un instrumento fabricado antiguamente de caña¹⁰.

⁸ GARCÍA MERCADAL, Javier. *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*. Madrid: Editorial Aguilar, 1952, p. 458. Texto original en *Collection des Voyages des Souverains e Pays-Bas*. M. Gachard (ed.), vol. I. Bruselas: F. Hayez, 1876, p. 172: «Le merquedi, XXVIIe, le duc de l'Infantale, acompaignié de me chevaux et de LX à IIIXX mulets, avoec luy le comte de Concogne, le compte de Montagade, le compte de Pleige, l'andelantal de Crusolle, don Íñigue de la Serde, don Jehan de Mendosse, don Antoine de Mendosse el aultres; au-devant desquels allèrent monsr Bezenchon, le comte palatin, le jeune comte de Nassou, monsr de Veyre et plusieurs aultres gentilshomes. Vint ledict duc, sonnans trompettes, tambourins et chalemeux, descendre à court; fist la révérence à Monsgneur et à Madame; puis remonta a cheval, et les prédicts signeurs le convoyèrent à son logis». El conde de Concogne podría referirse al Conde de Coruña, don Bernardino Suárez de Mendoza; el conde de Montagade podría ser don Antonio Hurtado de Mendoza, conde de Monteagudo e hijo del II conde de Tendilla; y el conde de Pleige, don Diego Hurtado de Mendoza, conde de Pliego e hijo del Adelantado de Cazorla, don Pedro Hurtado de Mendoza.

⁹ *Dictionnaire du moyen français (1330-1500)*. <<http://www.atilf.fr/dmf/>> CHALUMEAU: A. - “Tige creuse d'un végétal (paille, roseau...)” B. - MUS. 1. “Tuyau d'un instrument de musique” 2. “Flûte champêtre, chalumeau” [Consulta 01-05-2017].

¹⁰ COVARRUBIAS, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1611, vol. II, fol. 12r.



Fig. 3. Encuentro de Felipe “el Hermoso” y Fernando “el Católico” en Remesal (Zamora, 1506), atribuido a Jacob van Laethem (1470–1528)

Cuatro años después de aquel recibimiento, don Felipe y doña Juana volverían a España, esta vez con el objeto de ser coronados Reyes de Castilla tras la muerte de Isabel la Católica. A su llegada a Orense por vía marítima, el estado de cuentas de Felipe el Hermoso detallaba, con fecha de 8 de junio de 1506, los nombres y sueldos de todos los oficiales que les acompañaban, incluyendo capellanes, cantores y ministriles. Entre estos últimos se encuentran de nuevo los músicos Joachin Tromslager y Jehan de Phiffre.¹¹ Al igual que en la cartela de Fig. 1, sus apellidos podrían no designar un nombre de familia, sino los oficios que desempeñaban: tamborino (*tromslager*) y pífano (*phiffre*) respectivamente. Muchos otros músicos de la corte castellana viajaron junto a la Archiduquesa en aquellas idas y venidas a Flandes, como el capellán–cantor Juan de Anchieta¹², que sirvió a doña Juana hasta el fin de sus días, y el ministril de sacabuche Jos Denys, que retornó a España entre los miembros de la Capilla Flamenca de don Felipe¹³.

El cuadro de la Fig. 3¹⁴ representa una de las cuatro pinturas que ilustraron este viaje,

¹¹ VANDER STRAETEN, Edmond. *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle: Documents inédits et annotés*. Bruselas, 1885, vol. VII, p. 163.

¹² *Correspondencia Gutierre Gómez de Fuensalida: Embajador en Alemania, Flandes e Inglaterra (1496–1509)*. Duque de Berwick y de Alba (ed.). Madrid, 1907, p. 337. En carta dirigida a Don Fernando de Aragón, con fecha de 26 de marzo de 1505, el embajador Fuensalida informa: «El viernes santo en la tarde tuyeron gran consejo, en el qual se determino que don Juan no fuese al llamamiento de V. al.; y porque creyan que de alli adelante no seria pagado de alia como hasta aquí, le asentaron IVCC ducados o florines, que no se lo çierto, de pensyon por año, y fuy avisado de vn amigo mio que alli se trataron muchas cosas, entre las quales fueron estas: que se trabajase de ganar a la Reyna para que se conformase con el Rey, su marido, porque no escriuiese a V. al. alguna cosa sin saberlo ellos, y que Juanes Dancheta seria para esto buen medianero, porque la Reyna pasa tiempo en cantar, y aquel podría con aquella color dezirle todo lo que quisiese. El qual Juanes esta tan enemigo del seruiçio de V. al., como sy le ovyeran quitado el arzobispado de Toledo. Otra fue que don Juan dixo al Rey: Acordaos, señor, de lo que yo y mose de Vere os diximos en Enveres del comendador de la Menbrilla, y no lo olvides. Y diz que cargo mucho la mano sobre mi, y no me quisieron dezir palabras señaladas; mas diz que fueron de mal arte».

¹³ AGS (Archivo General de Simancas), Registro del Sello de Corte, Leg. 149502, fol. 118: En el pleito litigado en Guadalajara con fecha de 1495, se nombra a Jos Denys como sacabuche del Duque del Infantado. Posteriormente volverá a aparecer en las nóminas del III Duque del Infantado, don Diego Hurtado de Mendoza, a partir de 1513 (Biblioteca Nacional de España, MSS/14070/10 V02).

¹⁴ Jacob van Laethem (1470–1528). Reproducción autorizada de la imagen propiedad del Archivo Histórico Provincial de Zamora.

atribuidas a Jacob van Laethem, pintor de cámara del Archiduque¹⁵. La escena reproduce el encuentro que tuvo lugar en Remesal (Zamora) el 20 de junio de aquel mismo año, entre Fernando, Rey de Aragón, y su yerno Felipe el Hermoso, aspirante al trono de Castilla. A la izquierda está el aragonés con su séquito de apenas 200 ó 300 hombres. El ejército de don Felipe, a la derecha, superaba el doble¹⁶. Al frente del enorme mar de lanzas y soldados que acompaña a este último, se aprecia un flautista y, a su izquierda, un tamborilero. Quizá se trate de Joachin Tromslager y Jehan de Phiffre, pero sólo es una conjetura.



Fig. 4. Danza de las hachas (Bruselas, ca. 1496), Pieter van Edingen van Aelst

Otra huella del papel que cumplían los pífanos en los dominios del Imperio nos llega a través de un tapiz bordado por Pieter van Edingen van Aelst [Vid. Fig. 4]¹⁷, tapicero mayor de la Casa de Flandes, que acompañó al Archiduque en sus dos viajes a España¹⁸. “La danza de las hachas” representa la tradicional procesión que se celebraba en las grandes ciudades germanas con motivo de bodas reales y otros eventos importantes; en esta ocasión con doña Juana y don Felipe como protagonistas en el centro. La pareja del lado derecho representa a Arturo, primogénito de Enrique VII de Inglaterra, junto a su futura esposa Catalina, hija menor de los Reyes Católicos. A la izquierda

¹⁵ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael y ZALAMA, Miguel Ángel. «Jacob van Laethem, pintor de Felipe ‘El Hermoso’ y Carlos V: Precisiones sobre su obra». En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 61. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, pp. 347–358.

¹⁶ GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes...*, vol. I, p. 575: «...el rey don Felipe, en un sábado por la mañana, 20 de junio, salió del dicho lugar de Sanabria y caminó por el campo hasta una buena legua de allí, acompañado de tantos duques, condes, marqueses barones y caballeros, que era hermosa cosa de ver, y cerca de seiscientos alemanes, muy gentiles gentiles compañeros y muy en su punto, con cien arqueros de a caballo y cien caballeros alemanes a pié, todos de su guardia».

¹⁷ Pieter van Edingen van Aelst (1450–1522). *Historisches Archiv Krupp*, Villa Hügel Essen. Reproducción autorizada. El tapiz bordado en lana y seda tiene unas dimensiones de 339 x 310 cm.

¹⁸ DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1993, p. 143.

están Margarita de Austria y el Príncipe Juan, heredero de las Coronas de Castilla y Aragón¹⁹. Un flautista y un tamborino, situados a la izquierda de los Archiducos, hacen sonar esta danza²⁰.

Dicha combinación de flauta y tamborino amenizaba con frecuencia las fiestas cortesanas:

[Burgos, 20 de febrero de 1502]

Y el vino les fue servido en copas que gentiles hmbres llevaban por las mesas. Después de hecha la cena, todo fue levantado y llevado, mesas y caballetes, fuera de la sala. Y luego comenzó a sonar el tamborino para bailar e hicieron una danza o dos. Y también monseñor conversó un poco, también lo hizo madame y algunos otros.²¹

A juzgar por la documentación administrativa de la Casa de los Reyes Católicos que veremos seguidamente, la importancia de estos músicos en la cámara debió ser notable.

Entre 1489 y 1530, Pedro de Narbona y Juan de Garamendi estuvieron inscritos entre los oficiales de la cámara, unas veces como ministriles y otras como tamborino. Pedro de Narbona, ministril del Príncipe Juan al menos desde 1489²², viajó a Flandes entre los músicos del séquito que acompañó a Juana para celebrar su boda con Felipe el Hermoso²³. De allí debió partir a Inglaterra acompañando a Catalina, Princesa de Gales, según lo reflejado en la última carta de pago que recibieron los herederos en 1506, tras su muerte:

El Rey. Ochoa de Landa, yo vos mando que de qualesquier mrs de vuestro cargo dedes e paguedes a los herederos de pedro de narbona, ministril defunto, o a quien su poder oviere, veynte mill mrs que yo e los otros testamentarios de la Señora Reyna mi muger, que aya santa gloria, acordamos que se le deven pagar por lo que gastó e perdió en los caminos quando fue a Flandes e a Ynglaterra con la Reyna doña Juana e con la princesa de Gales, mys muy caras e muy amadas hijas, e por qualesquier mrs de su rraçion e quitaçion e de su criado que tenia con el dicho oficio e fasta agora no se le han pagado, e por otro qualquier cargo en que por ello le seamos falta en la dicha cuenta...a dose dias de febrero de mill e quinientos e seys años²⁴.

Juan de Garamendi (o Aramende), menestral de tamborino, estuvo al servicio de la Reina

¹⁹ ONGHENA, M. J. *De iconographie van Philips de Schone*. Bruselas: Paleis der Academiën, 1959, p. 92.

²⁰ VANDER STRAETEN, E. *La musique...*, vol. VII, p. 152. Una vez más podría tratarse de Jehan de Phiffre y Joachin Tromslager, pues ambos estaban ya al servicio de los Archiducos don Felipe y Doña Juana como “tambourins d’Alemagne” en 1501 bajo la *Petite Chapelle*.

²¹ PORRAS GIL, María Concepción. *De Bruselas a Toledo. El viaje de los Archiducos Felipe y Juana*. Valladolid: Ediciones Doce Calles, 2015, pp. 412–415: «...Et de von furent seuj en coupes, que gentilzhombres pourtoient par les tables, apres le souppe fait le tout leue et porte tables et tretiaux hors de la salle, Et puis lon commencha a sonner le tamburin [sic] pour dansser, et fist on vne dansse ou deux, Et aussi monsigneur se deuisa vng petit aussi fist madame et aucuns autres...»

²² AGS, Registro del Sello de Corte, Leg. 148903, fol. 404.

²³ AGS, Casa y Sitios Reales, Leg. 43. Juanes de Anchieta y otros capellanes, cantores y ministriles desaparecen también de las nóminas de la Casa de Castilla ese mismo año, presumiblemente por el mismo motivo. Anchieta volverá a aparecer en las cuentas de la Cámara de Castilla el último tercio de 1502, tras la llegada Felipe y Juana en octubre de ese mismo año.

²⁴ AGS, Casa y Sitios Reales, Leg. 6, fol. 414.

Católica al menos desde 1497 entre los oficiales de la Infanta María²⁵. Viajó a Inglaterra con la Princesa de Gales:

La Reyna. Martin de Salinas thesorero de mis descargos yo vos mando que de qualesquier mrs de vuestro cargo dedes e paguedes a las personas que de yuso seran contenidas los mrs siguientes: [...] a Juan de Garamendi ministril de tamborino otros doze mill e quinientos mrs de la dicha su rraçion e quitaçion del dicho tiempo que sirvió a la dicha princesa [de Gales] e mas otros dose mill mrs que ovo de aver de la dicha su quitaçion que no le fue pagado el año de noventa e ocho que son todos los mrs que a de aver veynte quatro mill e quinientos mrs [...] en Alcalá de Henares a onze días de febrero de mill e quinientos e tres años²⁶.

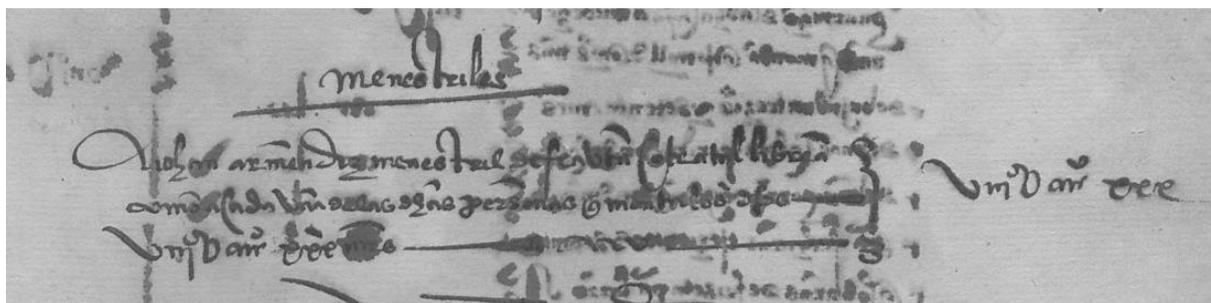


Fig. 5. Detalle de la cuenta de libranzas y vestidos (1530)

Y su vuelta se incorporó como “tañedor” a la Casa del Infante don Fernando²⁷. Más tarde nos encontraremos al flautista Johan de Aramendiz entre los criados del Emperador Carlos V y la Reina Juana en 1530 [Vid. Fig. 5]²⁸. Por la estrecha semejanza en la escritura de los tres apellidos resulta plausible relacionarlos con la misma persona.

Quince años después de la primera visita de Felipe el Hermoso, su hijo Carlos realiza la misma travesía para arribar por primera vez a las costas de Castilla el 19 de septiembre de 1517. Aún en la mar, el cronista Laurent Vital recoge los siguientes detalles:

Así, pues, en cuanto el día llegaba, los trompetas del Rey subían de madrugada al castillo de popa para tocar y dar los buenos días al Rey y a la nobleza con alguna agradable albadá; luego, hecho esto, igualmente los pífanos y tamborinos de Alemania hacían sus ejercicios tres veces al día: de mañana, al comer y al cenar el Rey, así como también a las tres de la tarde, a fin de que el Rey y todos cenasen sin candela, por miedo al fuego²⁹.

²⁵ AGS, Casa y Sitios Reales, Leg. 43, fol. 95.

²⁶ AGS, Casa y Sitios Reales, Leg. 3, fol. 3.

²⁷ AGS, Casa y Sitios Reales, Leg. 43, fol. 189. La nómina corresponde al primer tercio de 1504.

²⁸ AGS, Casa y Sitios Reales, Leg. 97, fol. 343. «La Reyna. Nómina de las libranza y vestido que se dio a los trompetas y atabales y otros oficiales de sus magestades. Año de DXXX». En: MARTÍNEZ MILLÁN, J. *La Corte...*, vol. V, 61, el autor registra como tamborino a Juan de Garamendi entre 1526 y 1540.

²⁹ VITAL, Laurent. *Primer viaje a España de Carlos I con su desembarco en Asturias*. Trad. Bernabé Herrero, José M. Gómez-Tabanera (ed.). Oviedo: GEA, 1992, p. 123. Texto original en *Collection des Voyages des Souverains e Pays-Bas*, M. Gachard (ed.), III. Bruselas: F. Hayez, 1881, p. 67: «Doncq, sitost que le jour estoit venu, les trompettes du Roy



Fig. 6³⁰. Vidriera La danza de Salomé (ca. 1540), Anónimo

Los ejercicios a los que se refiere el texto podrían ser un ejemplo de lo que, mucho más tarde, Thoinot Arbeau describirá en su tratado *Orchésographie* (1589) como las prácticas propias de la marcha de los soldados, aunque la mayor parte del manual está dedicada a las danzas de recreo:

Lo que llamamos pífano es una pequeña flauta travesera de seis agujeros, usada por alemanes y suizos, y, como el tubo es tan estrecho como el grueso de una bala de pistola, tiene un sonido agudo. En lugar de un pífano algunos usan un *flageol* o un *arigot*, que tiene más o menos agujeros según su tamaño. Los mejores tienen cuatro agujeros delante y dos detrás y su sonido es brillante; se les podría llamar pequeñas *tibiae* pues originalmente se hacían de hueso y patas de grulla. Los músicos de dicho tamborino y pífano son llamados por el nombre de sus instrumentos, y decimos de dos soldados que uno es el tamborino y el otro el pífano de un capitán³¹.

El sonido agudo y brillante de las pequeñas flautas traveseras que describe Arbeau explicaría

montoient au plus matin sur le chasteau de derriere, pour sonner et donner le bonjour au Roy et à la seigneurie de quelque gorgiase aubade; puis, ce faiet, pareillement les fifres et tambourins d'Allemagne faisoient leurs devoirs par trois fois le jour, du matin, au disner et au soupper du Roy, ainsy que à un heures après disner, afin que le Roy et un chascun cust souppé de jour sans chandaille, pour deubte de feu».

³⁰ *Rijksmuseum*. Amsterdam. Reproducción autorizada.

³¹ ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie* (Langres, 1589), pp. 16–17: «Nous appellons le fifre vne petite flutte trauerse à six trouz, de laquelle vfont les Allemandz & Suysses, & d'autant qu'elle est percee bien estroitement dela grosseur d'vn boulet de pistolet. elle rend vn son agu: aulcungs vfont en lieu de fifre dudict flajol & fluttot nommé arigot, le quel selon sa petitesse à plus ou moings de trouz, les mieulx faits ont quatre trouz deuant & deux derriere, & est leur son fort esclattant, & pourroit on les appeller petites Tibies, par ce que premierement on les faisoit de Tibies, & iambes de Grues. Les Ioueurs des dicts tâbour & fifre sont appellez du nom de leurs Instruments, quant nous disons de deux soldats, que l'vng est le tambour & l'autre le fifre de quelque Capitaine». Traducción de la autora.

su uso en la música heráldica junto a trompetas y tambores, en entradas reales, celebraciones populares y batallas, como veremos en la siguiente escena.

El 16 de febrero de 1518, durante la celebración de las Cortes, tuvo lugar una gran justa en la Plaza del Mercado de Valladolid, precedida por una entrada real que Vital describe así:

Primeramente, iban delante del Rey treinta tambores a caballo, vestidos todos a la morisca con dos grandes tambores cada uno, a diestra y a sinistra, que hacían un gran ruido y retumbo.

Después iban otros sesenta tales tambores llamados atabales y también sesenta trompetas castellanos, napolitanos y aragoneses, haciendo un tal son y ruido que no se hubiere podido oír tronar a Dios. También iban los doce trompetas del Rey, que muy fuerte y gallardamente sonaban con buen arte y modo, todos vestidos de raso blanco forrado de raso carmesí, recortado y orlado con dos anchos ribetes de tela de oro.

Después iban diez tamborinos de Alemania a pie y seis pífanos tocando muy gallardamente sus flautas de Alemania, todos en jubón de tela de plata, forrado de raso carmesí, y recortado y orlado por encima con tela de oro. Las calzas que llevaban eran de escarlata abigarrada de amarillo y blanco con franjas de tela de oro, de tela de plata y terciopelo carmesí recortado y desgajado a la manera de los lasquenetes [*Landsknechten*]³².

Los “pífanos reales” Gaspar Payar, Jorge Has, Francisco Queberjer, Fadrique Haydorfer y Valentín Altenburger servían en la Cámara de Castilla en el año de 1519:

El Rey. Por quanto por parte de vos gaspar payar, e jorge has, e francisco queberjer, e fadrique haydorfer, e valentin altenburger, mis pifanos, me fue fecha rrelaçion que en este principado de cataluña e otras villa e logares del ay algunas personas que han fecho e hazen monedas falsas, e otras personas que lo encubren, e que sobre ello se espera que las dichas personas que asy hazen las dichas monedas e los encobridores seran pugnidos e castigados e sus bienes aplicados a nuestra camara e fisco, e me suplicasteis vos hiziese merced de los dichos bienes de las dichas personas que asy fuesen aplicados a nuestra camara e fisco; por la presente syendo las dichas personas condepnadas por el dicho delito e aplicados los dichos sus bienes a nuestra camara e fisco e las suyas pasadas en cosa jugada vos fago merced e donaçion de todos los bienes asy muebles como rraizes e oro e plata e moneda e otras qualesquier cosas que de las dichas personas e de cada una dellas fueren aplicadas a nuestra camara y fisco por el dicho delito para que sean vuestros e de vuestros herederos e subcesores para siempre jamás... [Barcelona, 1519]³³.

Los cuatro primeros llegaron a España formando parte del séquito de Carlos V en aquel primer viaje del monarca en 1517, pues aparecen listados intermitentemente como “jugadores de

³² VITAL, L. *Primer viaje...*, p. 325. Texto original en *Collection...*, III, pp. 211-212: «Premièrement, marchoiert devant de Roy, XXX tambourins à cheval, avecq chascun deulx grotz tambourins, à dextre et à senestre, qui menoient ung grant bruiet et retentissement, tous acoustrés à la morisque. Après marchoiert LX aultres telz tambourins nommés ataballes, et aussi LX trompettes castillans, napolitains et aragonois, menans ung tel son et bruiet, que on n’y eult point oy Dieu tonner; et marchoiert les XII trompettes du Roy, qui fort bien et gaillardement sonnoient de bon art et mode, tous acoustrés de satin blancq, couvert de satin cramoyssi, décopé, et pardessus bordés de deulx larges bordz de drap d’or. Après marchoiert X tambourins d’Alemaigne à pied, six fifres jouans de leurs flutes d’Alemaigne bien gaillardement, tous en pourpoinet de drap d’argent, couvertz de satin cramoyssi, décopés, et pardessus bordés de drap d’or, ayans tous chausses d’escarlate, bigarrées de jaune et blancq, bendées de drap d’or, drap d’argent et velours cramoyssi, décopées et deschiquetées à la fasson de lansqnech».

³³ AGS, Cámara de Castilla, Leg. 162. La cédula no está firmada.

instrumentos” en la Furriera de la Casa de Borgoña desde entonces hasta 1531³⁴. ¿Serían ellos los pífanos que tocaban cuatro veces al día para el Rey durante la travesía y, también, algunos de los que sonaron en aquella justa de Valladolid? Aunque ignoramos aún cómo llegó Valentín Altenburger a la corte castellana, nos consta que su esposa viuda pidió ayuda económica al Emperador, tras morir el músico en Italia estando a su servicio:

[...] ynes rruyz muger que fue de valentin uno de los quatro pifaros de la camara de su magestad dize que el dicho su marido pasó en servicio de su magestad en ytalia y estando en ella fallescio y ella quedó con quatro hijos, pobre y con necesydad... [Torrecilla de la Orden, 6 de febrero de 1531]³⁵.

Además de los “jugadores de instrumentos”, la Casa de Borgoña contaba con dos tamborinos: Carlos de Lacy y Aubert le Conte; y dos pífanos: Hans Keyreys y Joaquin Tronslager. Carlos de Lacy servía a los Archiducos don Felipe y doña Juana en Flandes al menos desde 1501³⁶. Joaquin Tronslager es, sin duda, el mismo tamborino que llegó a España con los Príncipes en 1506, aunque aparece registrado como pífano en las cuentas de la Casa de Borgoña entre 1517 y 1531³⁷.

No obstante, la demanda de estos músicos debió ser notable por entonces, pues la Emperatriz Isabel contaba además con un flautista y tamborino, de nombre Juan Sánchez, que sirvió en su cámara desde 1526 hasta su muerte. Su afición a la danza debió ser importante, pues disponía también de un bailaror y dos tañedores de la “morisca” entre sus oficiales³⁸. Es de señalar que la cultura árabe estaba tan profundamente arraigada en el reino por entonces, que la “zambra”, aquella danza morisca que según el diccionario de Covarrubias se bailaba «al son de las dulçaynas y las flautas»³⁹, sonó en tierras castellanas hasta bien entrado el siglo XVII⁴⁰.

³⁴ FERER, Mary Tiffany. *Music and Ceremony at the Court of Charles V*. Woodbridge: Boydell Press, 2012, pp. 59–69
³⁵ MARTÍNEZ MILLÁN, José. *La Corte de Carlos V*, Vol. V. Madrid: Sociedad Estatal de los Centeranios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 37. El nombre de “jugadores de instrumentos” apunta a una traducción incorrecta del francés *joueurs d'instruments*.

³⁶ AGS, Cámara de Castilla, Leg. 213.

³⁷ VANDER STRAETEN, E. *La musique*, vol. VII, p. 147.

³⁸ MARTÍNEZ MILLÁN, J. *La Corte...*, vol. V, p. 37.

³⁹ *Ibid.*, p. 98. El bailaror de la morisca era Barbado Fernández; los tañedores, Fernán Díaz y Lope Fernández.

⁴⁰ COVARRUBIAS, S. *Tesoro...*, vol. II, fol. 213r.

⁴⁰ AGS, Cámara de Castilla, Leg. 201, fol. 104. En este documento fechado en 1531, once zambrosos árabes vecinos de Granada solicitan al Rey que nombre por mayoral a Sebastián de Palacios, en sustitución de Fernando de Morales. Otro ejemplo se encuentra en AHPV, Leg. 8.698, fol. 503, con fecha de 1605: «En las fiestas de Rioseco se hizo una danza de los negros, con su zambra y vestidos nuevos a lo propio». Citado en ROJO VEGA, Anastasio. *Fiestas y comedias en Valladolid siglos XVI–XVII*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999, p. 273.



Fig. 7. Catedral de Burgos, Puerta del Sarmental (1230–1240)

Fijémonos ahora en las fuentes que nos hablan de la vida musical de Castilla en la Edad Media.

Mucho antes de los Reyes Católicos y la llegada del Imperio, las flautas traveseras y los chiflos eran ya conocidos en tierras castellanas si prestamos atención a la escultura exterior de algunas catedrales del reino [Vid. Fig. 7]⁴¹ y, más claramente, a las miniaturas que ilustran las páginas de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio [Vid. Fig. 8]⁴².

⁴¹ Catedral de Burgos, Puerta del Sarmental (detalle). Aunque la figura está incompleta, los restos del elemento cilíndrico colocado en la barbilla paralelamente a los labios y la postura de los brazos con los codos flexionados y en suspensión, hacen pensar que podría tratarse de una flauta travesera. Otro ejemplo similar y de la misma época se encuentra en la Iglesia de Santa María la Real de Sasamón (Burgos).

⁴² Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, Ms. B-I-2. Alfonso X el Sabio (ca. 1221–1284). Reproducción autorizada.



Fig. 8. Cantiga de Santa María núm. CCXL, Ms. B-I-2, siglo XIII, Alfonso X el Sabio

Entre las numerosas representaciones de músicos con instrumentos, la cantiga CCCLXX presenta a dos tamborinos que hacen sonar un pequeño chiflo con la mano izquierda. La imagen de la número CCXL muestra a dos flautistas mirándose entre sí mientras tocan sendas flautas traverseras, fabricadas con distinta madera. El instrumento de la derecha, fabricado posiblemente de madera de boj por su color más claro y amarillento, parece estar construido en dos partes si atendemos al detalle de los dos pares de anillos cuidadosamente dibujados algo más allá de la mitad de la flauta. La riqueza en la variedad de instrumentos representados es extraordinaria, pero desconocemos por desgracia qué palabra utilizaban para designarlos.



Fig. 9. Catedral del Cristo Salvador de Ávila, Puerta Norte (ca. 1300)

La literatura castellana medieval menciona a las flautas en numerosas obras de carácter diverso, siendo la referencia más temprana la contenida en el tercer manuscrito de “El libro de buen amor” (1401) del Arcipreste de Hita:

Medio caño e harpa con el rrabe morisco,
Entrellos alegrança el galope francisco,
La flauta dis con ellos mas alta que un risco,
Con ella el tanborete, syn el non vale un prisco.

Tres estrofas después, señala:
Dulçema e axabeba, el fynchado albogon,
Çanfonia e baldosa en esta fiesta sson,
El ffrançes odreçillo con estos se conpon,
La neçiacha manduria ally fase su son.⁴³

⁴³ Biblioteca Universitaria de Salamanca, Ms. 2663, fol. 82v. En los dos originales de fecha anterior: el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, VITR/6/1: *Diálogo entre la Quaresma y Carnal en Varios Apólogos en Endechas Castellanas. Fecho Era de 1368*, y el manuscrito de la Real Academia Española, Ms. 19, (1389), la flauta de la primera estrofa es una rota y la dulçema de la siguiente una gaita.



Fig. 10. Real Monasterio de Santa María de Guadalupe. Puertas de la fachada principal, finales del siglo XIV, Pablo de Colonia

Es posible que el Arcipreste se refiera a un instrumento igual o de características similares a una flauta dulce, que ya existía en Castilla desde finales del siglo XIV [Vid. Fig. 10]⁴⁴. Mas la mención al “tanborete” del verso siguiente apunta a una flauta (chiflo) con tamboril [Vid. Fig. 9]⁴⁵.

El caso de la “xabebe” en la segunda estrofa es más complejo. Aunque tradicionalmente se ha asociado el término a las flautas traveseras representadas en las Cantigas de Santa María, algunos estudiosos defienden una posible relación con el actual *ney* persa o *shabbebah* del Líbano⁴⁶. Empero, la descripción más temprana, contenida en el diccionario de Covarrubias, define escuetamente el término como “cierta forma de flauta morisca”⁴⁷, por lo que es difícil establecer un paralelismo claro con cualquier tipología concreta. Lo que sí podemos asegurar es que era sin duda un instrumento árabe, y que ya se usaba en Castilla a principios del siglo XIV, de acuerdo al siguiente extracto del Poema de Alfonso el Onceno:

Estas palabras desian
 Donsellas en ssus cantares,
 Los estormentos tannian
 Por las Huelas los jograles.

⁴⁴ Real Monasterio de Santa María de Guadalupe (Cáceres). Puertas de la fachada principal del Santuario (detalle). La imagen corresponde a una réplica actual de las puertas originales de bronce. Fotografía realizada por la autora.

⁴⁵ Catedral del Cristo Salvador de Ávila, Puerta Norte (detalle). Fotografía realizada por la autora.

⁴⁶ TORRALBA, Antonio. “Reflexiones (casi en forma de pregunta) sobre las flautas en la Edad Media”, En: *Revista de flauta de pico*, núm. 7, (1997), pp. 27–30. En el *ney* y la *shabbebah* actuales el sonido se produce haciendo chocar el aire con el canto de uno de los extremos del tubo.

⁴⁷ COVARRUBIAS, S. *Tesoro...*, vol. II, fol. 77r. Un ejemplo de la variedad de instrumentos que podía comprender el término flauta en la época de Covarrubias se aprecia en la voz GAYTA (fol. 421v.), que comienza así: “instrumento conocido del odre y la flauta de puntos con sus bordones...”

El laud yuan tanniendo,
Estormento falaguero,
La viulea tanniendo,
El rabé con el salterio.

La guitarra sserranista,
Estromento con rrason,
La exabeba morisca,
Allá en medio canon.

La gayta, que es sotil,
Con todos plaser han,
Otros estromentos mill,
Con la farpa de don Tristan.⁴⁸

Una combinación semejante a la descrita por el Arcipreste se encuentra en las estrofas de “Una coronación de Nuestra Señora fecha por el bachiller Fernan Ruyz de Seuilla”, recogidas en el Cancionero de Ramón Llavía:

Jugauan de arpa e de chernubela,
guitarra, xabeua, de buen añafil,
de tuca bombardarda, de quarta viuela,
de lyra, de flauta, dulcanya gentil,
laúd, monicordio, escaquer donegil,
órganos, tímpano, choro, baldosa,
vihuela de arco e rota graciosa,
música trompa de París sotil.

Las tronpas, panderos, adrufes, sonajes,
eran de todos los otros tenores,
bioresas fazían e muchas trebajas
con los atabales e con los atanbores;
la gayta, palillos, bandurria, dulçores,
rabé, zinfonía, salterio, canón,
la cytola, con el agaripe a su son,
con el duacorde le dan sus loores.⁴⁹

Aunque seguimos sin poder establecer paralelismos concretos, la asociación de la xabeba al añafil podría aludir a su sonido brillante e incluso estridente, mientras que la flauta es nombrada entre los instrumentos suaves (lira, laúd, monicordio) y la “dulzaina gentil”.

En las narraciones medievales castellanas, xabebas y tamborinos aparecerán indistintamente junto a trompetas y atabales en el contexto de batallas, victorias y escenas de fiesta y danza, según se desprende de los siguientes textos.

⁴⁸ *Poema de Alfonso Onceno*. Florencio Janer (ed.). Madrid, 1868. La edición no contiene número de páginas. Estrofas 406–409.

⁴⁹ Biblioteca Digital Hispánica, INC 2567, 1488–1490, sin foliación. *Cancionero de Ramón Llavía*. <<http://bdh.bne.es/bnesearch/biblioteca/Cancionero%20de%20Ram%C3%B3n%20de%20Llavía%20%20%20/qls/1604816;jsessionid=B250E27D6299CD4E2A6EFA6F9EBE641C>> [Consulta 03–05–2017].

Hacia 1431 el Condestable don Álvaro de Luna recibe en su palacio de Escalona a los Reyes don Juan y doña María, ofreciendo un banquete en su honor:

Entraron los maestresalas con los manjares, levando ante si muchos menestres e trompetas e tamborinos: e assi fue servida la mesa del Rey, e de los otros caballeros, e dueñas e doncellas, de muchos e diversos manjares, tanto, que todos se maravillaron non menos de la ordenanza que en todo avia, que de la riqueza e abundancia de todas las cosas.⁵⁰

Las dos escenas que a continuación se reproducen tienen lugar en el contexto de juegos y fiesta. La primera relata un torneo entre caballeros cristianos celebrado en el puente de Hospital de Órbigo en 1434. La justa es precedida por un desfile en el que suena la habitual combinación de trompetas, xabebas y atabales:

Encima de las lanzas iban unos paramentos azules e verdes bordados de adelfas con sus flores, e en cada arbol una figura de papagayo, e encima de todo un enano, que guiaba el carro. Delante todo esto iban los trompetas del Rey, e los de los Caballeros, con atabales e xabebas moriscas traídas por el Juez Pero Barba. E cerca del capitan iban muchos caballeros a pie, algunos de los quales le llevaban su caballo de rienda por honra e por auctoridad [...]⁵¹

En la segunda cita el cronista de don Pero Niño, conde de Buelna, narra una fiesta improvisada entre moros y cristianos que tuvo lugar alrededor de la misma fecha. En este caso suenan añafiles, xabebas y otros instrumentos, mas en un ambiente relajado de “solaces bailes”:

Otro día fueron ante Gibraltar e Algecira; e vinieron alli moros a pie e a caballo a ver las galeras, e vino allí una zabra en que venia un caballero moro, e rogaron al capitan que llegue las galeras ante Gibraltar, e que le darian el adiafa, que es presente; ca entonces habian ellos treguas con Castilla. El capitan fue alla, e trajeronle vacas, e carneros, e gallinas, e pan cocido asaz, e ataíferes llenos de alcuzcuz e de otros manjares adobados; no porque el capitan comiese ninguna cosa de cuantas los moros presentasen. Ficieron alli muchos solaces de bailes, e de añafiles, e xabebas, e otros estrumentos⁵².

Al mismo tiempo, el término flauta, sin distinción, parece recibir de los poetas atributos más dulces e íntimos, a juzgar por los versos:

- *Cancionero General*, «Coplas que hizo Suero de Ribera sobre la gala»:

Flautas, laud y vihuela
al galan son muy amigos;
cantares tristes antiguos

⁵⁰ *Crónica de Don Álvaro de Luna*. José Miguel Flores (ed.). Madrid, 1784, p. 193. <<https://archive.org/details/cronicadedalvaro00flor>> [Consulta 03-05-2017].

⁵¹ *Ibid.*, 10-11.

⁵² DÍEZ DE GAMES, Gutierre. *El Victorial. Crónica de Don Pero Niño*. Madrid: Signo, 1936, p. 41.

es lo más que lo consuela.
No calçar mas de una espuela
ni requerir el establo
daquestas cosas que hablo
deuese tener escuela.⁵³

• Marqués de Santillana, “Comedieta de Ponza”:

El quarto firmalle mostraua persona
de varón mançebo, muy claro y lumbroso;
de tres piés tenía preciosa corona
y alto esturmente templaua curoso;
era en el quinto de gesto amoroso,
fermosa donzella en el mar nadante,
el sexto adormía con flauta sonante
al pastor de Io del sueño engañoso.⁵⁴

Por último, es preciso apuntar que la documentación administrativa correspondiente al período anterior a los Reyes Católicos en Castilla es escasa y, por lo tanto, la información que nos llega a través de ella incompleta; pero cabe destacar la importancia que pudieron tener los flautistas en la corte del Rey don Juan II, según revela su cuenta de gastos en 1453:

En la dicha villa [Valladolid] a xv días del dicho mes de agosto dio mas el dicho Alonso de Ylliescas, de la dicha camara, por mandado del dicho señor rrey, a Juan Abad e Juan de Palma e a otro su conpañero thenor, que son ministriles de flauta, cada, quatro varas de paño de Roán mayor pardillo, lo qual su merçed les mando dar para sendas rropas por quanto se yuan a Seuilla, al duque...XII varas de Roán pardillo⁵⁵.

Aunque desconocemos qué tipo de instrumentos tañían estos músicos, el detalle de que sean considerados ministriles de flauta en una fecha tan temprana, es en sí un dato excepcional.

⁵³ CASTILLO, Hernando del. *Cancionero General de muchos y diversos autores*. Valencia, 1511, fol. Ll.r. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-general-0/html/>> [Consulta 03-05-2017].

⁵⁴ MARQUÉS DE SANTILLANA. *Poesías Completas*. Manuel Durán(ed.), vol. I. Madrid: Clásicos Castalia, 1980, pp. 286-287. El Marqués de Santillana (1398–1458) dedica esta comedia a Violante de Prades, Condesa de Modica e de Cabrera en 1444. Io, según la mitología griega, era hija de Inaco, rey de Argos; Zeus se enamoró de ella, y para ocultarla a los celos de Hera la convirtió en ternera. Pero Hera se enteró, la apartó de Zeus y la dio a guardar a Argos “el pastor de Io”, para que la vigilara. Argos tenía cien ojos y nunca dormía. A petición de Zeus, Hermes se le acercó, le contó cuentos, ganó su confianza, y luego lo adormeció tocando su flauta; uno a uno se cerraron sus cien ojos, y entonces Hermes pudo darle muerte y liberar a Io.

⁵⁵ AGS, Casa y Sitios Reales, Leg. 42, fol. 1e. Agradecimientos a la Doctora Irene Ruiz Albi de la Universidad de Valladolid por su valiosa ayuda en la transcripción de los textos originales contenidos en este artículo.

Conclusión

Pese a la multitud de instrumentos que podemos llamar hoy en día “flauta”, los estudios sobre la música del Renacimiento han atribuido dicho término (casi con exclusividad y de manera injustificada) a la flauta dulce. Por esa misma razón, el uso de las flautas traveseras en el reino de Castilla parece estar ligado a la influencia flamenca tras la llegada de Felipe el Hermoso. Ciertamente es que, según he podido comprobar, las referencias a dichos instrumentos, llamados “pífanos” y “flautas de Alemania” en las fuentes escritas, se multiplican exponencialmente en el ámbito de la música heráldica si nos remitimos a la documentación del reinado de Felipe II y monarcas posteriores.

Sin embargo, la iconografía, las crónicas y los documentos administrativos conservados al menos desde el siglo XIII hasta el reinado de los Reyes Católicos, sugieren más semejanzas que diferencias entre los instrumentos (flautas) flamencos y castellanos, y el uso que tanto en Flandes como en Castilla se les daba. A este respecto, debemos señalar la consideración que unos y otros otorgaron a la combinación de la flauta y el tamborino en el contexto de las danzas.

Por otro lado, la cultura árabe, que tan enraizada estaba en el reino de Castilla desde hacía siglos, debió influir seriamente en la música y las prácticas interpretativas, como había sucedido con las ropas, los perfumes, las joyas, la gastronomía, e incluso el idioma. Esa amalgama de influencias entre norte y sur de Europa pudo también propiciar un tipo de luthería autóctona en el reino de Castilla que adaptase los instrumentos a los registros, diapasones y temperamentos necesarios para ejecutar la música que se hacía según la ocasión, y que abarcaba desde el ámbito religioso hasta la música popular morisca, pasando por danzas y canciones cortesanas, música heráldica, instrumental, etc.

Un ejemplo del resultado de aquella adaptación pudo ser la xabeba. Sin descartar totalmente la teoría que identifica este instrumento con el actual *ney*, concluimos que la ausencia de muestras iconográficas, unida a la semejanza entre las escenas descritas por cronistas castellanos y flamencos del Renacimiento, podría advertir de la presencia y uso de algún tipo de flauta travesera en el reino de Castilla, pero llamada con distinto nombre al que posiblemente introdujo el séquito del Archiduque. Es posible también que el apelativo árabe “xabeba”, al igual que “flauta” en castellano, se atribuyese a los miembros de la familia de la flauta de manera genérica como hemos visto en las citas anteriores, haciéndose extensivo incluso a otros instrumentos de viento, como chirimías, dulzainas y gaitas.

Finalmente, es llamativo que muchos de los tamborinos encontrados aparezcan registrados intermitentemente en las nóminas también como tañedores o ministriles y flautistas. ¿Acaso hicieron sonar la música de las danzas en la cámara y sirvieron al mismo tiempo en las filas militares

como ministriles? Como se desprende de la “Danza de las antorchas” y sugiere Arbeu en su tratado, la marcha de los soldados en procesión pudo ser sustituida en ocasiones festivas por una coreografía acompañada de flauta y tamborino, en aquel escenario exquisito y multicultural donde las melodías pudieron ser tan populares que nunca se escribieron, permitiendo a los músicos glosar e improvisar según los gustos de cada lugar. Y asimismo, cabe imaginar a los ministriles que viajaron con doña Juana y la Princesa de Gales tocando en Flandes e Inglaterra las danzas típicas castellanas con sus flautas, e incluso con aquellas xabebas que, sin duda, habían convivido largo tiempo con el resto de instrumentos “cristianos”, mucho antes de la llegada de los flamencos.