NASSARRE, 32
2016, pp. 33-50
ISSN: 0213-7305

El 'bon à oyr' en la España de los Reyes Católicos

Alfonso Colella

Resumen: Este artículo centra su atención en una etapa del proceso de integración entre las prácticas vocales y las prácticas instrumentales en la época de los Reyes Católicos. He utilizado un conocido relato sobre el viaje a España de Felipe el Hermoso (Antoine de Lalaing, *Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501*) para demostrar cómo ya en la época de los Reyes Católicos se plantea en forma embrionaria un problema de una buena relación e interpenetración entre voces e instrumentos. Este problema está probablemente conectado con un supuesto cultural humanista, es decir, experimentar y consolidar códigos tímbricos-sonoros cada vez más homogéneos, dulces y lo más cercanos posibles a la *suavitas* de los conjuntos exclusivamente vocales. Parece que es justo el contexto de la misa –en particular la de Toledo celebrada el 15 de mayo de 1502– el lugar donde se empiezan a experimentar nuevos códigos de escucha que, procedentes de Italia, en particular del área véneta, durante el viaje de Felipe el Hermoso se difunden también en Castilla y en Aragón.

Palabras clave: Reyes Católicos, misa, corneta renacentista, códigos sonoros, voces y instrumentos.

Abstract: In this essay I dwell on a period stage of the integration process between the vocal and instrumental practices at the time of the Catholic Kings. I used a chronicle of Philip the Fair voyage to Spain (Antoine de Lalaing, *Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501*) to demonstrate how even at the time of the Catholic Kings arises in embryonic form an issue of good relationship and interpenetration between voices and instruments. This problem is probably connected with a humanist cultural trends, ie to experiment and consolidate increasingly homogeneous and sweet sound codes, as close as possible to sweetness (*suavitas)* of vocal ensembles. It seems to be just the context of the Mass, particularly in the Toledo Mass of 15 May 1502, where it is possible to begin to check out experiment new listening codes that coming from Italy will also widespread in Castile and Aragon, during the first voyage to Spain of Philip the Fair.

Keywords: Catholic Kings, Mass, Renaissance cornett, sound codes, voices/instruments.

INTRODUCCIÓN

La cuestión de la relación entre voces e instrumentos en los siglos XVI y XVII tiene importancia a nivel no sólo musicológico, sino también histórico y cultural. En una ponencia introductoria sobre este tema presentada en un convenio internacional celebrado en Tours en 1991, Jean Michel Vaccaro destacaba en la música del siglo XVI la existencia de una profunda dicotomía entre el universo de las prácticas vocales (compositivas e interpretativas) y el de las prácticas instrumentales. Una dicotomía que en el transcurso del siglo XVI se desvanece paulatinamente, hasta que al final del siglo se asiste a una integración entre estos dos universos[1].

Me gustaría concentrarme en una etapa de este proceso de integración entre los dos universos de los que hablaba Vaccaro, tomando como referencia el conocido relato de Antoine de Lalaing: *Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501* (Viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501). A modo de ejemplo, tendré en consideración una de las muchas misas en las que se centra el relato: la misa celebrada en Toledo el 15 de mayo de 1502.

EL VIAJE DE FELIPE EL HERMOSO A ESPAÑA

En 1502 llegaba a España Felipe el Hermoso con todo su cortejo de caballeros, cabalgaduras, gallardetes, vajillas, trompetas y atabales. Con él venía también la primera embajada musical de Flandes y por primera vez en Castilla y Aragón se podían escuchar las obras de los compositores más destacados del Renacimiento nórdico como lo eran seguramente Pierre de la Rue y Alexander Agricola[2].

Varios fueron los aspectos que pusieron de manifiesto la disparidad de modelos entre la corte española de los Reyes Católicos y la corte borgoñona del archiduque Felipe el Hermoso. Estas diferencias se reflejaban sobre todo en las apariencias, en la forma de representar la majestad ante los ministros

---

[1] «Le concert des voix et des instruments a la Renaissance», Jean-Michel Vaccaro (dir.): *Actes du 34. Colloque international d'etudes humanistes,* Tours, Centre d'Etudes Superieures de la Renaissance, (1-11 juillet 1991), pp. 11-20.

[2] Knighton, Tess: «Northern influence on cultural developments in the Iberian Peninsula during the fifteenth century», en *Renaissance Studies*, 1/2 (1987), pp. 221-237:233-237; Massó, Alejandro: «La corte y la música», en Paul Vandenbroeck, Miguel Angel Zalama Rodríguez (coords.): *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura,* Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, p. 185; Cerro Bex, Victoriano: «Itinerario seguido por Felipe I El Hermoso en sus dos viajes a España», en *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 8 (1973), pp. 59-80.

y nobles que formaban parte del séquito cortesano, en la manera de vestir y de comer. Creo, sin embargo, que el viaje de Felipe el Hermoso coincidía también con la aparición en España de nuevos códigos estéticos y con una nueva concepción de la sonoridad.

De todo ello, Antoine de Lalaing señor de Montigny, uno de los muchos chambelanes que componían la suntuosa comitiva de Felipe el Hermoso, es un testigo de vista y de oído[3]. Lalaing, día tras día, recoge todas las incidencias que le parecen importantes, desde el momento en que Felipe el Hermoso con su mujer entra en España, por Vizcaya en enero de 1502, hasta la salida de la suntuosa comitiva borgoñona por Perpiñán en febrero de 1503.

Lalaing pinta usos y costumbres de los grandes señores de España e incorpora a su narración muchos datos desconocidos de las plazas públicas, los templos y los palacios de este país. Podemos decir con seguridad que lo que proporciona el chambelán de Felipe el Hermoso es la síntesis de lo que es la España en esta época: guerra, amor y culto de la muerte[4]. De hecho, toda su relación pasa a través de todo esto, especialmente cuando habla de unas justas celebradas en el gran mercado de Zocodover en Toledo el 13 de junio de 1502. Además, Lalaing nos da detalles de las costumbres cinegéticas del rey, Fernando de Aragón, que se dedicaba a la cetrería dos veces por semana, pasando todo el día en el campo aunque el tiempo fuese malo, y de cómo entre las curiosidades que le mostraron al príncipe hubo un perro negro, sin un solo pelo y un papagayo verde, que hablaba de forma increíble. Por otra parte, Lalaing refiere la fiesta celebrada la mañana de San Juan, en conmemoración de la reconquista de Toledo, cuando Felipe el Hermoso sale al campo entreteniéndose en escaramuzas con el rey Fernando el Católico y los nobles, vestidos unos y otros a la morisca.

Sin embargo, plantean cierto interés los eventos musicales que tienen lugar en Toledo, especialmente durante los actos litúrgicos. El cortejo había llegado a la ciudad el 7 de mayo de 1502 y lo había recibido el rey, acompañado por el cardenal Mendoza, personajes destacados, embajadores de Francia y Venecia y entre cinco y seis mil hombres a caballo.

---

[3] Lalaing, Antoine de: «Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501», en M. Gachard (ed.): *Collection des voyajes des souverains des Pays Bas, Bruxelles*, F. Hayez, 1876, t. I, pp. 121-305.

[4] Lalaing añade que cuando un español muere, el día de su entierro, su viuda o su parienta más próxima, hacen colocar sobre su sepultura una cama, una colcha y dos almohadas, y sobre esto ponen pan y vino, con algunos cirios encendidos. La viuda se pone detrás llorando y lamentándose, tirándose de los cabellos y gritando, y cuando no lo hacen por sí mismas pagan a otras mujeres para que lloren por ellas.

Durante todo el viaje por España de la comitiva archiducal los actos religiosos tienen su propia importancia. Y sobre todo en estas ocasiones que los cantantes y músicos españoles y flamencos se relacionan y tienen la oportunidad de escuchar el uno al otro compartiendo sus experiencias musicales[5]. El cronista siempre nos da cuenta de las misas (más de un centenar) a la que asiste en varias ciudades españolas (Madrid, Toledo, Zaragoza, Monasterio de Montserrat, Barcelona, etc.). No es exagerado decir que Lalaing es el testimonio más concreto en relación con la interpretación de misas en el contexto histórico español a principios del siglo XVI. Cuando acude a las misas siempre parece muy atento a la escucha de los cantantes que participan[6]. En toda la crónica se repiten expresiones verbales que sugieren una escucha consciente y en esas expresiones tiene un lugar relevante el verbo 'oyr' declinado en varias formas[7]. Las misas escuchadas tan cuidadosamente en muchas ciudades de Castilla y Aragón están acompañadas de coro poli-

---

[5] Knighton, «*Northern* influence on cultural developments», p. 234. Vale la pena anotar que los españoles no desconocían la música y los músicos franco-flamencos. Como señala Tess Knighton desde hace muchos años existían contactos e intercambios entre músicos españoles y sus colegas europeos que seguramente habían servido como catalizadores de un mutuo enriquecimiento cultural y de cambios significativos en el desarrollo y diseminación de la música polifónica. Véase Knighton, Tess: «Una confluencia de capillas: El caso de Toledo, 1502», en *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*, Bernardo José García García y Juan José Carreras Ares (eds.), Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 127-150: 128 y ss. En la misma colectiva véase Ros Fábregas, Emilio: «Música y músicos "extranjeros" en la España del siglo XVI», pp. 101-115. Véase también Nogales Rincón, David: «La Capilla Real de Castilla y el ideal de Borgoña a fines de la Edad Media (1474-1509)», en *La Casa de Borgoña. La Casa del rey de España*, José Eloy Hortal Muñoz y Félix Labrador Arroyo (eds.), Leuven:University Press, 2014, pp. 177-204.

[6] Durante las misas la escucha parece tener una cualidad estética. Siempre se presenta la combinación sintáctica oír/misa y el verbo oír en toda la crónica está casi siempre relacionado a la misa. Por lo tanto creo que el verbo oír implica un oír consciente del mismo modo en que hoy en día se utiliza el verbo «escuchar» para distinguir al oyente centrado del oyente distraído.

A principios del siglo XVI en España rara vez se utilizan indicaciones semánticas para marcar una escucha consciente. El verbo «escuchar» se utiliza en la comunicación verbal en los siguientes sentidos: «persona inclinada a escuchar mal más que a *oyr* bien», «escuchar ninguna condición de paz». Véase también *Diccionario de Autoridades* s.v. 'escuchar': «Oir con atención y cuidado lo que se dice y habla. Es tomado del Latino *Auscultare.* PART. 1. tit. 4. l. 44. Cá todos deben las oraciones que los Clerigos dicen. SAAV. Empr. 39. No siempre escúche el Príncipe, pregunte tal vez, porque quien no pregunta no parece que queda informado» (consulta on line).

[7] Como las siguientes: «Le dimence, alla ouyr la messe à l'église de Sainct-Martin» (Lalaing, *Voyage*, p. 143); «duquel nul ne parte sans ouyr la messe» (*ibidem,* p. 154); «oyr la messe au Dom, qui est l'église archiépiscopale et très-belle» (*ibidem*, p. 329); «oyrent la messe à la grande église, chantée des chantres du roy» (*ibidem*, p. 517); «et alla oyr messe à Nostre-Dame de Cleri» (*ibidem*, 134), «oyr vespres à la grande église» (*ibidem*, p. 195); «oyr la messe

fónico que aquel entonces consistía en cierto número de cantores expertos presididos por el maestro de capilla[8]. Tal vez Lalaing indica la presencia de un órgano[9].

La etiqueta y el ceremonial que se desarrolla en Tolosa durante la estancia de la comitiva borgoñona incluye varias reuniones entre los Reyes Católicos y Felipe el Hermoso que siempre están acompañados por sus asistentes y chambelanes. La calidad política y simbólica de estos eventos está marcada por un despliegue total de recursos, pompa y apariencia.

à la grande église de Nostre-Dame de Dolle» (*ibidem*, 298). Sin embargo, se podrían citar muchos otros ejemplos.

[8] En una larga carta escrita por Nicolaus Frigius, embajador de Francisco II Gonzaga (Bruselas, 24 de enero 1501) se describen las ejecuciones de la capilla de Felipe el Hermoso que tuvieron lugar en la catedral de Bruselas, con motivo de las celebraciones de la Orden del Toisón de Oro. Se trata siempre de ejecuciones de polifonía coral. Véase Prizer, William F.: «Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece», en *Early Music History*, 5 (1985), pp. 113-153.

[9] Lalaing nunca nos da detalles sobre la técnica del canto utilizada en cada misa, pero suponemos que las misas a las que él asiste se celebran según técnicas polifónicas de canto *a cappella*, extendidas ya por toda Europa y consideradas un acompañamiento insustituible de las ceremonias religiosas desarrolladas en las catedrales. Probablemente al principio del siglo XVI, la música polifónica para la misa continúa escribiéndose dentro de lo establecido por el flamenco Josquin Desprez (1440-ca 1521), cuyo repertorio de misas ya ha sido impreso, en parte, por el editor Petrucci.

Quizás, Lalaing brinda indicaciones sobre la tipología de repertorio que se ejecuta. En general, las alusiones musicales se refieren a piezas litúrgicas como el Te Deum: «L'archevesque, le suffragant et les chanonnes, moult ricement vestus, chantans Te Deum, menèrent Monsigneur et Madame jusques au grandt autel». (Lalaing, *Voyage*, p. 240); «tous ricement revestus, qui le menèrent jusque au grandt autel en chantant Te Deum» (*ibidem*, p. 259); «en chantans Te Deum, le menèrent à son logis» (*ibidem,* p. 267); «chantant Te Deum tous ensemble» (*ibidem*, p. 503). Algunos Te Deum se ejecutan con acompañamiento de órgano, mientras que no están presentes instrumentos de Alta Capilla. Por ejemplo, en la Catedral de Notre Dame de París y en Saboya, el Te Deum se acompaña por un órgano: «Te Deum fu de voix humaines el de orgues mélodieusement résoné, come pour la persone du roy» (*ibidem*, p. 132); «Le dimance, XXIIe d'octobre, Monsigneur et lesdicts princeps oyrent la messe en la chapelle du comte, laquèle chantèrent ses chantres, qui très-bien chantent. Les orghes qui y sont sont les plus douces et les plus exquises que je sçay, bien comparables à celles de Yzebrouch» (*ibidem*, p. 328).

El órgano en esta época se utiliza sobre todo en ejecuciones mixtas y esta tenía que ser una tradición muy arraigada en área aragonesa. Tenemos el testimonio de Johannes Burkard (prefecto de las ceremonias bajo Alejandro VI durante su misión en Nápoles en 1494) donde se habla de un evento raro: tres órganos que tocan en alternatim. Véase D'Agostino, Gianluca: «La musica, la cappella e il cerimoniale alla corte aragonese di Napoli», en Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni y Andrea Chegai (coords.): *Cappelle musicali fra Corte, Stato e Chiesa nell'Italia del Rinascimento,* Firenze, Olschki, 2007, pp. 153-180:165 nota n. 34.

El cronista nos relata que el 7 de mayo el rey y Felipe el Hermoso oyen el *Te Deum* en la catedral. El domingo 8 oyen otra misa[10]. En las celebraciones religiosas de Toledo participan todos los cantores de los Reyes Católicos y de Felipe el Hermoso. Si nos ceñimos a las crónicas de la época, los cantores y capellanes del rey y del *Monsigneur* superan en número los setenta y en las ceremonias religiosas de Toledo se utilizan siempre que algún acontecimiento requiera de música polifónica vocal.

No sabemos el número de ministriles que los Reyes Católicos tienen a su disposición, pero nos consta el número de tocadores que Felipe el Hermoso tiene en nómina: un órgano, dos atabales, diez trompetas y un número desconocido de chirimías. Durante el viaje sólo el órgano toca en ocasión de la misa, los otros tañedores de instrumentos de alta intensidad pertenecen a la caballeriza o tienen funciones de fanfarria y por lo tanto no participan en eventos religiosos[11].

---

[10] Para no olvidar ninguno de los eventos importantes que tienen lugar en Toledo, hay que recordar la primera comida que tiene lugar el día 11 en el jardín del rey. Felipe aprovecha esta ocasión para deslumbrar a sus anfitriones desplegando en la sala la magnífica colección de tapices flamencos y organizando el banquete para ensalzar su magnificencia y liberalidad. Esta primera comida coincide también con la única aparición de música profana tocada durante el banquete para regalar los oídos a los participantes.

[11] El conjunto de intérpretes de instrumentos altos que forma parte de la comitiva de Felipe no se puede estimar en términos de números. Sabemos con certeza que el archiduque podría tener diez trompetistas que utilizaba con función de fanfarria: Pierre Nacroix, Cornille de Zeellande, Jehan de Calvs, Jehan de Morialys, Augustin de la Carpene, Innochent Gallera, Phelippe d'Aires, Christoffle d'Austrice, Jehan Angele, Purquin de Comble, Jelian Baptiste, Jehan Anthoine» (Lalaing, *Voyage*, p. 566). Pero está desconocido el número de *chalemeux* (chirimía) y *haultbois* (variante de chirimía en el registro de soprano y quizás un anticipo del oboe): «Vint ledict duc, sonnant trompettes, tamburins et chalemeux, descendre à court; fist la révérence à Monsigneur et à Madame; puis remonta à cheval, et les prédicts signeurs le convoyèrent à son logis» (*ibidem*, p. 172); «Tous les prédicts marchèrent devant; puis les nobles, tant d'Arragon que de Castille et des pays de Monsigneur, non sans grandt bruit de trompettes, de tamburins et de haultbois» (*ibidem*, p. 209). Además, están escritos en nómina dos *tambourins d'Alemaigne* (*ibidem*, p. 570) y un *organiste* (*Henry l'organiste*, *ibidem* p. 546) que toca sólo en París para acompañar un *Te Deum* en la catedral de Notre Dame («de voix humaines el de orgues mélodieusemenl résoné, come pour la persone du roy», *ibidem*, p. 132). Sólo durante la estancia en el condado de Innsbruck (residencia favorita del emperador Maximiliano I de Habsburgo) se citan dos tañedores de sacabuche (empleados de la corte imperial) que doblan al coro o se alternan con él («Et comenchèrent le Grade les sacqueboutes du roy. et jouèrent le Deo gratias et Ite missa est, et les chantres de Monsigneur chantèrent l'Offertoire», *ibidem*, p. 517). Corrobora estos datos el siguiente trabajo: Tiffany Ferer, Mary: «Music and Ceremony at the Court of Charles V. The Capilla Flamenca and the Art of Political Promotion», Woodbridge: The Boydell Press, 2012, p. 30-33.

LA CORNETA DE *MAISTRE* AGUSTÍN

Llegados a este punto, llama de inmediato la atención el informe sobre la misa celebrada el día de Pentecostés, ya que sólo en esa única ocasión encontramos un instrumento de viento que acompaña al coro:

> «Le dimence, xv de may, jour de la Pentecouste, le roy, la royne, Monsigneur et Madame allèrent ouyr messe ensamble, laquèle célébra l'évesque de Scalhorghe. L'autel estoit moult ricement acoustré et les ornemens estoient bons. Les chantres du roy chantèrent une partie de la messe, les chantres de Monsigneur l'aultre partie; avoecq lesquelz chantres de Monsigneur jouoit du cornet maistre Augustin: ce qu'il faisoit estoit bon à oyr avoec les chantres»[12].

Se trata de un raro testigo visual de una ejecución de corneta renacentista que dobla o reemplaza una parte del coro[13]. Lalaing no nos informa sobre el repertorio actuado pero nos brinda detalles sobre la praxis de ejecución. El coro de la Capilla Real y del archiduque cantan alternativamente: el primero canta una parte de la misa y el otro coro canta la otra parte. Dentro de esa textura polifónico-coral, imaginamos que el tocador de corneta podría encajar bien como instrumento solista (*superius*), bien para doblar o adornar las voces de soprano y contralto con variaciones o disminuciones 'a la mente'[14].

---

[12] Lalaing, *Voyage*, p. 178.

[13] La evidencia iconográfica más temprana de una corneta renacentista se encuentra en una pintura de Taddeo Gaddi (La Coronación de la Virgen, 1335 ac). El ángel músico que aparece en esa pintura toca una corneta recta, descrita por primera vez en 1511 por Sebastián Virdung (*Music und getutscht ausgezogen*, Basilea, Michael Furter, 1511). Véase la voz 'cornett' en S. Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, p. 483.

En la crónica de Lalaing la presencia de la corneta es siempre una garantía de una actuación de alta calidad sónica. La corneta del *maistre Augustin* comparece también en una misa de Pascua (16 de abril 1503) celebrada en Bourg-en-Bresse y organizada por el Duque de Saboya. También en esta ocasión el cronista se expresa de manera positiva: «Le jour de Pasques, l'an d'humaine rédemption mille chincq cens et trois, XVIe jour d'apvril, Monsigneur et sa soer ouyrent la messe tres-solennèlement célébrée par ledict évesque en la chappelle de mondict signeur, où ses chantres et les chantres du duc chantèrent très-bien les ungs après les aultres, et avoecq les chantres jouoit de son cornet maistre Augustin, lequel faisoit bon à ouyr» (*ibidem*, p. 287).

[14] Si quisiéramos dar una definición de género, podríamos suponer que la misa descrita por Lalaing es un *misa tenor* con textura polifónica de cuatro voces. Hay una línea principal de tenor (*cantus firmus*) alrededor de la cual se construyen otras líneas (*contratenor altus*, *cantus*). La corneta está concebida como parte adicional a esa textura polifónico-coral básica. Respecto a las técnicas de composición, contrapunto e improvisación sobre *cantus firmus* merece reportar un reciente trabajo de Fiorentino: Fiorentino, Giuseppe: «Con ayuda de nuestro señor. Theaching improvised counterpoint in Sixtheen-Century Spain», en Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (coords.): *New perspectives on early music in Spain*, *Iberian early music studies* 1. Kassel, Reichenberger, 2015, pp. 357-379.

Es interesante observar como Lalaing percibe todo el evento musical. Es como si él lo dividiera en dos secciones principales: tenemos un espacio sónico de fondo (*background*) en el que se sitúa la actuación del coro, y un espacio sónico de proximidad (*immediate*) en el que se coloca la actuación de la corneta renacentista. El oyente-cronista se coloca en una relación de escucha principalmente con el tocador de corneta, percibido como figura musical decisiva porque sólo él mismo parece capaz de conferir a la misa las características de un evento sónico extraordinario. De hecho, la expresión utilizada por Lalaing en este contexto 'bon à oyr' se refiere principalmente a la actuación de la corneta.

Si algo es cierto, es que antes del viaje de Felipe el Hermoso, nadie en España había sido testigo de una actuación coral-instrumental donde la corneta renacentista tuviera un papel decisivo. A principios del siglo XVI en España no se utilizaba la corneta renacentista, tanto en contextos de música sacra como en los de música secular. Si revisamos las crónicas y las obras literarias más destacadas de la segunda mitad del siglo XV, no encontramos rastros de cornetas renacentistas[15]. Incluso los relatos de extranjeros que viajan en esta época a España no nos informan sobre este instrumento[16].

El uso de la corneta renacentista en varias agrupaciones instrumentales dentro de la liturgia religiosa se atestigua en las fuentes sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Esto lo confirman no sólo los datos de archivo de algunas catedrales, sino también un interesante pasaje de las *Memoires* de Marguerita de Valois donde parece que ya en 1577 las masas acompañadas por *violón* y corneta se han convertido en una típica tradición española[17]. Es

---

[15] De vez en cuando en las crónicas encontramos la corneta militar, la corneta de posta y la corneta de cazadores: la primera usada para señalizar el ataque militar, el retiro o el triunfo; la segunda para anunciar las salidas y llegadas de los transportes postales organizados en el siglo XVI por la familia Thurn und Taxis desde Noruega a España; la tercera para la caza. Véanse Santa Cruz, Alonso de: *Crónica del Imperador Carlo V*, Ricardo Beltrán (ed.), Madrid, Imprenta del Patronato de Huérfanos, 1925, p. 341; «unas cornetas de cazadores» (*ibidem*, p. 283); «En lo alto de esta torre iba un hombre vestido de las mismas colores y tañendo una corneta de las que tañen con las chirimías»; Hita, Ginés Pérez de: *Historia de los vandos de los zegríes y abencerrajes, caballeros moros de Granada, de las civiles guerras que hubo en ella, hasta que el rey don Fernando quinto la ganó, traducida en castellano por Ginés Pérez de Hita*, Barcelona, Imprenta de Lucas de Bezares, 1757, p. 257: «Luego tocó la corneta, y al sonido de ella vino su gente».

[16] Mercadal, García: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, 1952. En este vasto recorrido por la literatura de viajes desde la antigüedad hasta el siglo XVIII nunca encontramos referencias a la corneta renacentista.

[17] En la segunda mitad del siglo XVI nos consta el uso de la corneta renacentista en las catedrales de Las Palmas, Sevilla y Burgos. «Mandaron que se reçiba el dicho Joan Donat valençiano por cantor y asymismo porques provechoso en el fasistol de tañir cheremía y

más, si nos atenemos a la crónica de Lalaing, parece que es igualmente raro el conjunto entre voces e instrumentos dentro de la liturgia religiosa. En casi todas las iglesias y las catedrales españolas donde Lalaing acude a oír misa a veces se cantan por la capilla del rey, a veces por la del archiduque y otras veces incluso en forma mixta por las dos –sólo están involucrados coros polifónicos sin ningún acompañamiento con instrumentos de alta y baja capilla. Durante el viaje de Felipe el Hermoso la única excepción a esta regla se encuentra en Innsbruck cuando dos tañedores de sacabuche de Maximiliano I de Habsburgo participan en tres partes importantes de la misa (*Gradus, Deo Gratias, Ite missa est*)[18].

Varios han sido los estudiosos que se han ocupado de extraer el máximo de datos en los documentos de pago de la Capilla Real y de diversas capillas musicales españolas que destacan por prestigio y riqueza en la España renacentista, estudiando también el repertorio de la polifonía sacra, la praxis de ejecución y la organización del mecenazgo musical. Vale la pena subrayar que a menudo estatutos y documentos proporcionan detalles elaborados sobre la organización de las ceremonias religiosas, nos dan cuenta sobre los deberes de los componentes de la Capilla Real y la técnica del contrapunto vocal, pero rara vez nos informan sobre el repertorio que tocaban los tañedores de *alta capilla* y la prácticas mixtas de voces e instrumentos[19]. En

---

corneta con salario de la fabrica de sesenta doblas y doze fanegas de trigo» (*Cabildo de la Catedral de Las Palmas, Actes Capitulaires de la Cathédrale de Las Palmas*, 0, n. 170, 18/04/1559); «Que en las salves los tres versos que tañen el uno sea con chirimias y el otro con cornetas y el otro con flautas porque siempre un instrumento enfada». (*Cabildo de la catedral de Sevilla, Actes Capitulaires de la Cathédrale de Séville*, 0, n° 617, 11/06/1586); «Este día cometió el Cabildo a los canónigos […], juntamente con el maestro de capilla y Martin García, sochantre, exeminen a Joan Sánchez, menestril que vino de Valladolid, en corneta, flauta, chirimía y cornamusa» (*Cabildo de la Catedral de Burgos, Actes Capitulaires de la Cathédrale de Burgos*, 0, n° 1251, 20/11/1589).

A Lenoncourt en 1577, Marguerite de Valois asistió a una mesa acompañada por violón y cornetas renacentistas: «Le matin estant venu, dom Juan nous fist ouyr une messe à la façon d'Espaigne, avec musicque, violons et cornets». Véase *Memoires et Lettres de Marguerite de Valois*, M. F. Guessard (ed.), Paris, Julies Renuard, 1842, p. 105. Véase también Stevenson, Robert: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, Los Angeles, 1961, p. 341, n. 152.

[18] Lalaing, *Voyage,* p. 517.

[19] En primer lugar me refiero a *La Orden que se tienen en los Officios en la Capilla de su Magestad, Latin Leges et Constitutions,* aún en boga en la época de Carlos V y Felipe el Hermoso. Véase Nelson, Bernadette: «Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559-c. 1561», en *Early Music History*, 19 (2000), pp. 105-200. Véanse también: Schwartz, Roberta Freund: *En busca de liberalidad: Music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*, (tesis doctoral), Universidad de Illinois, 2001; Knighton, Tess, *Devotional piety and musical developments at the court of Ferdinand and Isabella*, 2001 (consulta on line http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/ILM/ID/Vol_0/Art 1/twk.html); Pacheco, Diego Cris-

cuanto a la época de los Reyes Católicos, Tess Knighton ya ha señalado que son raras las referencias a los ministriles altos en las que se mencionan el instrumento –sacabuche o chirimía– y el repertorio musical que tocaban[20]. Por lo que resulta imposible recrear no sólo la estructura exacta de la *alta capilla* castellana, aragonesa y varias casas ducales españolas, sino también es difícil imaginar qué tipo de repertorio tocaban estos intérpretes de instrumentos «altos»[21]. A día de hoy todavía no se ha puesto en duda lo que surgía de un estudio de Luis Robledo según el cual el primer uso documentado de instrumentos (*violones*) en España durante las ceremonias religiosas (Semana Santa) se remonta a 1601[22].

LA 'BUENA MÚSICA' EN LA FRONTERA ITALIANA

De todas maneras, la escasez de información sobre la presencia de la *alta capilla* en los actos religiosos ya es en sí mismo un indicio de la poca frecuencia y transitoriedad con que se utilizan en este periodo instrumentos de *alta capilla* como chirimías, dulzainas y sacabuche. Pero seguramente hay un marco histórico-político que no se puede subestimar y que guarda relación con esa escasez o incluso ausencia de instrumentistas en las capillas más nombradas de España. Y esto puede en parte explicar el hecho de que todo el tiempo en el que Felipe el Hermoso viaja por España no se asiste a ninguna actuación mixta voces-instrumentos sino la de Agustín[23].

---

tina: «Beyond Church and court: City musicians in Renaissance Valladolid», en *Early Music*, XXXVII/3 (2009).

[20] Knighton, Tess: *Música y músicos en la Corte de Fernando el Catolico*, Zaragoza, Institucion «Fernando el Catolico», 2001, p. 148.

[21] Tess Knigthon nos brinda una tabla del número de intérpretes de instrumentos de alta capilla utilizados en casas reales y ducales, desde 1400 hasta 1520. Los números oscilan desde un mínimo de cuatro hasta un máximo de nueve. Véase Knighton, *Música y músicos*, p. 149.

En cuanto a la capilla musical del duque de Calabria (año 1546), tenemos un número más preciso de intérpretes de instrumentos de alta capilla: siete chirimías y un sacabuche. Pero no sabemos qué repertorio tocan. Véase Moll Roqueta, Jaime: «Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria», en *Anuario Musical*, 18 (1963), pp. 124-128.

[22] Robledo, Luis: «Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III», en *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca* (29 de octubre-5 de noviembre de 1985), Madrid, 1987, pp. 63-76.

[23] Bajo el punto de vista ideológico-religioso no cabe subestimar lo que es la mentalidad más extendida entre el clero que a menudo objeta la participación de los tocadores de instrumentos al oficio religioso, pues eran entretenedores de reputaciones indignas de la misma manera que los bandidos y las prostitutas. De acuerdo con Richard Sherr, sólo en la segunda mitad del siglo XVI en España se encuentra la práctica constante de utilizar colores ins-

No había terminado la guerra fronteriza contra los moros (1492) y ya había comenzado el conflicto con Francia que continuaría intermitentemente hasta después de la muerte de Carlos V (Tratado de Cateau-Cambrésis en 1559). Durante ese periodo casi seglar de guerra permanente, una buena parte no sólo de trompetas de guerra y atabales sino también de tañedores de *alta capilla* están involucrados en la frontera para tocar música ceremonial, de señalización sonora y probablemente agradable música de polifonía instrumental. No se trata de un traslado provisional de los músicos como ocurría en las postrimerías del siglo XIV cuando la *alta capilla* aragonesa viajaba a Flandes para asistir a las escuelas de ministriles en las que aprendían repertorio y técnicas nuevos[24]. Se trata más bien de un movimiento y una reubicación a largo plazo de los músicos de *alta capilla*. Lo confirman todos los cronistas que han dado cuenta de los más importantes acontecimientos bélicos que tienen lugar en área ibérica y italiana. Podríamos citar crónicas de corte como las de Andrés Bernáldez y Alonso de Santa Cruz, hasta llegar a cronistas que se colocan en la retaguardia italiana como Rogeri De Pacienza de Nardó y Paolo Giovio[25]. Todas estas crónicas enumeran las tipologías de

trumentales apropiados para enfatizar, duplicar o sustituir elementos corales de la liturgia religiosa. Véase Whitwell, David: *Concise history of wind band and wind ensemble*, Adliswil, Rhu Musik, 2000, p. 19.

[24] Gómez Muntané, Maricarmen: *La música en la casa real catalano-aragonesa, 1336-1442*, Barcelona, Bosch, 1979, vol. I, pp. 73-77; Wright, Craig, *Music at the court Music at the Court of Burgundy, 1364-1419: A Documentary History*, Brooklyn, Institute of Medieval Music, 1979, p. 41; Knighton, *Música y músicos,* p.149.

[25] Bernáldez, Andrés: *Historia de los Reyes Católicos*, Sevilla, José Maria Geofrin, 1870, t. I; Santa Cruz, Alonso de: «Relación de la entrada del Rey Católico en Nápoles, tomada de la Crónica del renombrado Alonso de Santa Cruz, cosmógrafo de los Reyes Católicos», en Rodríguez Villa (coord.): *Crónicas del Gran Capitán*, Madrid, Librería Editorial de Bailly Bailliéres, 1903; Rogeri De Piacenza: *Opere*, en Mario Marti (dir.), Lecce, Milella, 1977, pp. 145 y 242; Giovio, Paolo: *Le vite del Gran Capitano e del Marchese di Pescara*, Costantino Panigada (dir.), Bari, Laterza, 1931.

Durante la guerra fronteriza se puede observar una evolución del gusto y el perfil sónico de las agrupaciones musicales. El Condestable Miguel de Iranzo casi siempre nos informa sobre combinaciones instrumentales ruidosas. Ginés Pérez de Hita nos informa sobre una 'buena música' de frontera. Véanse: Iranzo, Miguel Lucas de: «Relacion de los Fechos del mui magnifico è mas virtuoso señor don Miguel Lucas, mui digno condestable de Castilla», en *Memorial Histórico Español, colección de documentos, opúsculos y antigüedades*, Real Academia de la Historia (ed.), t. VIII, Madrid, Imprenta de J. Martin Alegria, 1855: «con los trompetas y atavales tocando delante; y venian dando muchas gritas y faciendo mui grande ruido», *ibidem*, p. 172; «Con aquel ruydo de trompetas y atavales y los otros instrumentos que los otros días», *ibidem*, p. 55; «el dicho señor iban, los dichos trompetas, atavales y chirimias faciendo mucho ruido», *ibidem*, p. 183; «iva tan gran multitud y ruido de atavales, trompetas bastardas é italanas, chirimías», *ibidem*, p. 46; «estruendo de las trompetas y atavales y dulzaynas y chirimias tamborines, panderos y cantares, como el dia pasado, tanto que

tañedores de instrumentos de viento que participan en los momentos finales de los asaltos y en las entradas triunfales. Por otra parte parece que muchos cantores y tañedores de la capilla real al final del siglo XV y al inicio del XVI están colocados en la amplia frontera italiana. No se excluye que los Reyes Católicos mandaron a Gonzalo Fernández de Córdoba (el Gran Capitán) a Italia junto no sólo a 6000 soldados de pie y a 700 jinetes sino también a cantores y músicos de *alta capilla*. Esto lo deducimos del hecho de que el Gran Capitán, durante las campañas en Italia, pudo celebrar muchas misas de polifonía vocal (*Te Deum*)[26]. Además tenemos descripción detallada de la entrada triunfal en la ciudad de Roma (9 de marzo 1497) por las tropas del Gran Capitán[27]. El ejército entra a través de la puerta de Ostia acompañado por los gritos del pueblo romano. Un anónimo, probablemente profrancés o al menos contra los españoles, señala con recelo en su manuscrito que este triunfo es llevado por medio de toda Roma «con todos los géneros de instrumentos y ministriles, y géneros de placer que se pudieron hallar para mostrar la alegría que los ciudadanos romanos recibían en ver aquel tirano»[28]. A principios de 1504, tras la victoria del río Garellano (1503) contra los francesas, el Gran Capitán ya ha fijado su residencia en Castelnuovo y está listo para celebrar el triunfo. Las crónicas hablan de un Gran Capitán que da la orden de destruir los arcos triunfales decorados en su honor para no sonar demasiado jactancioso y triunfante. Pero envía alrededor de la ciu-

---

todos eran atónitos del ruido», *ibidem*, p. 52. Hita, Ginés Pérez de: *Historia de los vandos de los zegríes y abencerrajes, caballeros moros de Granada, de las civiles guerras que hubo en ella, hasta que el rey don Fernando quinto la ganó, traducida en castellano por Ginés Pérez de Hita*, Barcelona, Imprenta de Lucas de Bezares, 1757, pp. 181, 183 y 190: «se oía una deleitosa y agradable música», «Sonaba dentro mucha música muy acordada de dulzaynas, ministriles, de trompetas bastardas, y Italianas, que era cosa de oír», «Oíase dentro del Carro una acordada música de muchos instrumentos».

[26] La más representativa es la misa que se celebra en Nápoles (1596) para recibir solemnemente a los Reyes Católicos. Véase Alonso de Santa Cruz, *Relación*, p. XLVI: «[Nápoles,1 de noviembre 1506]... El Gran Capitán tomó á la Reina de brazo hasta ponella debaxo de un arco triunfal que entraba gran pieza en el mar, que había costado doce mil ducados y la puente quatro, donde había gran música de cantores, que cantaron Te, Deum, laudamus».

La trabajada cuestión de 'las cuentas del Gran Capitán' tiene su impacto musicológico. En la lista de los gastos que Fernando el Católico exigió al general cordobés y que éste presentó al tesorero real Alonso de Morales en 1494 llaman la atención una suma de tres millones de ducados para celebrar misas y de ciento setenta mil ducados para reponer las campanas averiadas a causa del continuo repicar a victoria. Véase Ruiz-Domènec, José Enrique: *Il Gran Capitano. Ritratto di un época*, Torino, Einaudi, 2008, p. 304.

[27] Giovio, *Le vite del Gran Capitano,* p. 48.

[28] «Historia del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdova y de las guerras que hizo en Italia ("obra cuyo autor se ignora")», en Rodríguez Villa (coord.): *Crónicas del Gran Capitán*, p. 295.

dad una banda musical para anunciar la tregua de tres años entre los Reyes Católicos y el rey francés. Un cronista napolitano nos informa que en primer lugar tañen las trompetas italianas, a continuación se agregan las trompetas bastardas (*trombecte spagnole*) y para completar se añaden intérpretes instrumentales de *alta capilla* (*bifari*) que tañen música polifónica[29]. Sin embargo uno de los eventos simbólicos más representativo durante la guerra italiana es la llegada a Nápoles (1 de noviembre 1506) de la pareja real. En esta ocasión el Gran Capitán utiliza un gran número de instrumentistas de *alta capilla* (trompetas bastardas, sacabuches, chirimías, dulzainas y 'otros instrumentos de música') que celebran este evento tocando al aire libre muchos géneros de música[30].

Es más, desde el periodo de la guerra contra los moros las crónicas citan trompetas bastardas, sacabuches, chirimías, dulzainas y otros instrumentos de *alta capilla* y lo hacen utilizando el plural[31]. Por eso podemos imaginar que tenían la costumbre de tocar en *consort*, es decir, agrupando familias de un mismo instrumento en distintos tamaños para homogeneizar los sonidos de la agrupación, ayudando a solucionar el problema de la entonación y pu-

---

[29] «Adi 3 de marzo: 1504. De domenica ando banno reale per tucti li segi intervenendonce. Nungio delcampo con tre alguzini reali. Sonandono prima le trombecte taliane, poy le spagnuole. Poy le nacchari et appresso li bifari. Fandono ogni uno lo sono appartato dalaltro perlo banno se declarava como era stata facta la tregua per anni tre. Tra lo Serenissimo christianissimo et potente re defranza, ex una et li Serenissimi et potenti principi don Ferrando et Elisabect re et regina despagni dove li capitoli erano lecterati et agostinello li publicava forte quali erano multi capitoli». Véase Notar Giacomo: *Cronica di Napoli*, Paolo Garzitelli (dir.), Napoli, Stamperia Reale, 1845, p. 271. Se trata de una crónica manuscrita por un notario (Notar Giacomo) que relata los eventos ocurridos en la ciudad y en el Reino de Nápoles desde la época romana hasta junio de 1511. A partir de las evidencias paleográficas, parece que el código ha sido elaborado entre los siglos XV y siglo XVI. En Italia el término bifaro/pifaro se utiliza para indicar los instrumentos de viento que pertenecen a la familia de la chirimía. De acuerdo con Johannes Tinctoris (*De inventione et musicae usu*,1486), hacia el final del siglo XV se emplean tres tipos de chirimía: soprano, tenor y contratenor. Véase Fiorentino, Giuseppe: «Tra festa e liturgia: le musiche della Nazione Spagnola in piazza Navona nel Cinque e Seicento», en Jean François Bernard (ed.): *Du stade de Domitien à l'actuelle piazza Navona, genèse d'un quartier de Rome*, Roma, École Française de Rome, 2014, pp. 723-740.

[30] Alonso de Santa Cruz, *Relación*, p. XLVI: «Iban en el recibimiento muchos géneros de música, como trompetas y atabales, sacabuches y cherimias, dulzainas y otros instrumentos de música».

[31] Por medio de ejemplo voy a citar un pasaje de Bernáldez, pero hay otros ejemplos: «[Cerco de Baza 1489] Los moros fueron mucho maravillados con su venida en invierno, y se asomaron de todas las torres y alturas de la ciudad, ellos y ellas, á ver la gente del recibimiento, y oír las músicas de tantas bastardas, clarines y trompetas italianas, é chirimías, é sacabuches, é dulzainas, é atabales, que parecía que el sonido llegaba al cielo». Véase Bernáldez, *Historia de los Reyes Católicos*, p. 271. Véase también pp. 97, 296 y 315.

diendo obtener un sonido más acorde, en contraposición al sonido chillón y heterogéneo de las trompetas y otros instrumentos ruidosos.

En paralelo con la guerra italiana se puede notar una mejora del perfil sónico de la *alta capilla*. Esto se demuestra por el hecho de que dentro de las agrupaciones musicales, que se forman de vez en cuando en la frontera italiana, ya trompetas y atabales ya la clásica combinación borgoñona del siglo XIV de chirimías y trompetas, tienen un papel secundario. Destacan, por el contrario, sea bajo el aspecto visual sea bajo el aspecto sónico, *consorts* de dulzainas, chirimías y sacabuche, que según las crónicas afectan bien al oído. Entonces cuando se oye el sonido de estos instrumento el juicio estético es siempre positivo (buena música, acordada melodía, buen oír, música agradable, sonido apacible, oír una suavísima música, oír una música brava, ¡oh, qué cosa tan para oír!). A la inversa, cuando el escenario sonoro está ocupado por sonidos de atabales y trompetas (italianas) el juicio es siempre negativo (ruido de sonidos, sonido sordo y confuso, atónitos del ruido, música ruidosa).

LA CORNETA RENACENTISTA: ¿INSTRUMENTO HUMANISTA?

Queda por explicar por qué la corneta renacentista ha representado el primer ejemplo de una compenetración entre el coro polifónico y un instrumento de viento dentro del rito de la misa. Y, es más, ¿debido a qué razón este instrumento de viento ejerce su encanto sobre el cronista y probablemente sobre todos los presentes a la misa de Toledo el día 15 de mayo de 1502?

En primer lugar, hay que tener en cuenta algunos aspectos relacionados con el virtuosismo. Al profundizar la investigación se constata que el *maestre Augustin* no es un tocador entre muchos. Parece que su onomástica franco-borgoñona esconde el nombre del cornetista italiano Agostino de Verona, uno de los músicos mejor pagados de la época[32]. De hecho, su nombre lo encontraremos más adelante en la corte de Francisco I junto a otros nombres de cornetistas italianos –Giovanni Battista (1516), Marco (1519) y Nicola reemplazando a Agostino en 1540– que reciben un salario mayor que el doble

[32] Fiabane, Armando: «Contributi alla conoscenza del cornetto», en Giancarlo Rostirola (coord.): *Heinrich. Schütz e il suo tempo*, Atti del I convegno internazionale di studi (Urbino, 29-31 luglio 1978), Roma, Società Italiana del Flauto Dolce, 1981, pp. 327-340. Entre los cornetistas mejor pagados de la época, se encuentra probablemente Zuan Maria del Cornetto, que en ocasión de los festejos de la llegada de Renata di Ferrara en su visita a Venecia en 1534, recibe una cifra superior a la que reciben los otros músicos (*ibidem*, p. 335).

de los otros instrumentistas en nómina. Todos ellos se encuentran no muy lejos de Verona y Vicenza, donde pronto nacería Antonio Cornetto, uno de los grandes virtuosos de este instrumento.

En realidad, a principios del siglo XVI una tradición de la corneta renacentista parece estar suficientemente arraigada en la zona del Véneto. Un documento escrito en 1515 que encargaba a la *Scuola Grande* di San Marco que proporcionara instrumentistas a la Basílica de San Marcos, nos informa sobre los conjuntos de «pifferi» (*alta capilla*) a disposición de la Basílica de San Marco. Entre ellos también se encuentran cornetistas:

> «Avente i candori sopranominati, debi etiam accompagnare i trombetti e piffari i quali al'andar e al tornar della scuola tal solemnita ac etiam a tutta la messa debono sonar sì trombe et pifari, come de flauti et corneti[…]»[33].

Además, al analizar la lista de los gastos incurridos por el Senado de Venecia durante las celebraciones en honor a Renata de Ferrara, en una visita a Venecia en 1534, llama la atención de inmediato como un solo tocador, el Cornetto Zuan María, ha recibido una cifra muy superior a la asignada a otros músicos[34].

Parece que en la segunda mitad del siglo XVI muchos cornetistas están sirviendo a la República de Venecia y las cortes europeas con salarios más altos que los de todos los demás tocadores. Es muy cotizada la corneta de Antonio da Lucca, que en las listas de músicos hechas por el escritor y diplomático Cosimo Bartoli comparece como una verdadera estrella de la época. A continuación se podrían añadir los nombres de Moscatello de Milán, Giovanni y Antonio, también apreciados por sus improvisaciones[35].

---

[33] Glixon, Johathan: *Music at the Venetian Scuole Grandi, 1440-154*0, (Ph. D. diss.), Princeton University, 1979, vol II, pp. 33-34. Probablemente, el documento se refiere a una tipología de misa solemne acompañada por sólo instrumentos y difundida sólo en área véneta. Véase Ongaro, Giulio: «Gli inizi della musica strumentale a San Marco», en Francesco Passadore y Franco Rossi (coords.): *Giovanni Legrenzi e la cappella ducale di San Marco*, Atti dei convegni internazionali di studio (Venecia, 24-26 de mayo de 1990; Clusone, 14-16 de septiembre de 1990), Florencia, Olschki, 1994, pp. 218-219; Baroncini, Rodolfo: «In choro et in organo: impiego degli strumenti e pratiche strumentali in alcune cappelle ecclesiastiche dell'area padana nel XVI secolo», en *Studi Musicali*, XXVI (1997), pp. 19-51. Pero el mismo documento señala también que las capillas musicales utilizan en modo masivo el acompañamiento musical.

[34] Benvenuti, Giacomo: *Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco*, Milán, Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana, 1931, p. L.

[35] «[Antonio da Lucca] nel suonare il cornetto, credo anzi tengo per certo che avanzi di gran lunga non solo tutti i sonatori di oggi, ma tutti i passati ancora, e credo si starà per lo avvenire gran tempo inanzi se ne truovi alcuno che lo arrivi»; «[Moscatello di Milano] valentissimo suonatore di cornetto»; «Giovan, maestro del cornetto molto maraviglioso, ma a

Hay una razón, quizás la más importante, por la que la interpretación de Agostino de Verona (*maestre Augustin*) resulta 'bon à oyr' y está conectada con el fuerte bagaje cultural humanístico difundido en muchas cortes europeas. Dentro de esta gran constelación cultural que condicionará todas las formas expresivas de la literatura y del arte renacentista, está arraigada la exigencia de seleccionar y valorar aquellos instrumentos musicales que por sus características organológicas y técnicas sean capaces de emular la calidad expresiva de la voz humana, haciendo idóneo su uso en el repertorio vocal religioso y profano. El objetivo general es principalmente sonoro, es decir, experimentar y consolidar códigos tímbricos-sonoros cada vez más homogéneos, dulces y lo más cercanos posibles a la *suavitas* de los conjuntos exclusivamente vocales. A todas estas exigencias parece corresponder la corneta renacentista que, no casualmente desde principios del siglo XVI, se utiliza como sustituta de todos los instrumentos «altos» caracterizados por una excesiva aspereza tímbrica. Por lo tanto, la introducción de la corneta en los conjuntos instrumentales y vocales resulta la mejor solución en un proyecto humanístico de mejora de los perfiles sonoros y de selección de instrumentos capaces de igualar el sonido de la voz humana. Girolamo dalla Casa, en su tratado de disminuciones y articulaciones para instrumentos de viento, bien resume todos los elementos de esta estética humanística:

> «De gli Stromenti di flato il più eccellente è il Cornetto per imitar la voce humana piu degli altri stromenti. Questo stromento si adopera piano, et forte, et in ogni sorte di Tuono, si come fa la voce. Bisogna donque essercitarsi à far buon stromento, et guardarsi di non far il stromento, che habbi nel Corno, ne del muto. Adonque si deve accomodar il labro talmente, che faccia buon stromento, il labro aperto fa il stromento che ha del Corno, et muto, il labro troppo stretto fa il stromento stesso. Dunque si tenera la via di mezzo. Vuol esser sonato con descretione, et giuditio. La lingua vuole esser ne troppo morta, ne troppo battuta: ma vuole esser simile alla gorgia. Poi nella Minuta fa poca robba, ma buona. Si che ogn' uno tendi al bel stromento, alla bella lingua, et alla bella Minuta, et ad imitar piu la voce humana, che sia possibile»[36].

Del pasaje de Dalla Casa emerge la preeminencia de la corneta renacentista sobre los demás instrumentos de viento y sobre las otras categorías de

---

me piace sommamente il sonare di M. Antonio, né udii mai i più bei capricci, né le più belle fantasie delle sue, né più nettamente quei gruppi, quegli andari di diminuzione che son tali che mi fanno stupire». Véase Bartoli, Cosimo: *Ragionamenti accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante*, Venezia, Francesco de Franceschi Senese, 1567, Terzo Libro, ff. 37r-38v.

[36] Dalla Casa, Girolamo: Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di Stromenti di fiato, & corda, & di voce humana, Venetia, Angelo Gardano, 1584 (consulta on line <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=2816>).

instrumentos. Esto es debido a su capacidad de imitar el canto, gracias a dos características esenciales: tocar con alta y baja intensidad, es decir, con una amplia dinámica; y su capacidad de imitar los gorgoritos de los cantantes mediante un uso apropiado de la articulación. El texto de Girolamo dalla Cassa subraya también las notables dificultades que halla un cornetista para producir un buen sonido. Para ello, es fundamental la práctica diaria, como se observa en algunos actos de la capilla musical de la corte de Múnich en 1560, donde se menciona un joven alumno «addestrato sul cornetto» por Orlando di Lasso, maestro de la capilla de la corte bávara y encargado de la instrucción de los «pueri cantori» y de los instrumentistas[37].

CONCLUSIONES

La corneta renacentista es quizás uno de los instrumentos más olvidados de la musicología. Sin embargo, parece haber tenido un papel decisivo en el proceso de integración entre voces e instrumentos que justo en este periodo va desarrollándose dentro de la música sacra y profana.

Escuchando la interpretación mixta de coro y corneta en la Catedral de Toledo (15 de mayo 1502), el cronista Antoine de Lalaing parece impresionado por la habilidad con que el *maestro Augustin*, uno de los cornetistas mejor pagados en aquel entonces, logra amalgamar el sonido de su corneta con las voces del coro polifónico, aprovechando incluso la amplia gama dinámica y la potencialidad expresiva típica de este instrumento de viento.

La interpretación de Toledo señala también el nacimiento de nuevos códigos de escucha que, procedentes de Italia, en particular del área véneta, durante el viaje de Felipe el Hermoso se difunden también en Castilla y en Aragón. Dentro de este amplio marco sónico-cultural, que podríamos definir humanístico, van adquiriendo mayor dignidad los instrumentos musicales capaces de emular la voz humana, y la corneta es uno de éstos. Pero en el transcurso del siglo XVI, el proceso de integración entre voces e instrumentos incluirá también otros instrumentos de *alta capilla*, siempre dentro del bagaje cultural humanista que hace referencia al modelo de la voz humana.

El modelo humanista parece tener su *imprinting* incluso en lugares de máximo conflicto como la guerra. De hecho durante el transcurso de las guerras italianas, las agrupaciones musicales militares pasaron de ser un conjunto que servía a una función totalmente castrense y de señalización,

---

[37] Kämper, Dietrich: *La musica strumentale nel Rinascimento. Studi sulla musica strumentale d'assieme in Italia nel XVI secolo*, Turín, ERI, 1976, p. 175.

a representar una gama de potencialidad sonora. Leyendo atentamente las crónicas, nos damos cuenta de que dentro de las agrupaciones musicales destinadas en los teatros de las operaciones militares los instrumentos ruidosos se combinan con aquellos de sonoridad más dulce y agradable. En particular, juegan un papel decisivo las dulzainas y chirimías, ambos instrumentos con sonoridad más suave que las trompetas y que engloban registros que van desde el soprano al contralto.

En este sentido tanto la misa como la guerra se ofrecen como laboratorios de experiencias sonoras que posteriormente serán explotados dentro de un proceso que podríamos definir –como ya lo ha hecho Vaccaro– de 'vocalisation de l'instrumental'. Como testimonio de la consolidación definitiva del proceso de unificación entre voces e instrumentos, está el uso que paulatinamente se difunde, sobre todo en área italiana y en particular en área véneta, de denominar a los músicos de *alta capilla*, «istrumenti da voce» (instrumentos de voz).

Recibido: 6 de abril de 2016
Aceptado: 30 de agosto de 2016