

# Contextos interpretativos de la música del Renacimiento: dos casos de estudios en tierras castellanas

Soterraña Aguirre Rincón





Cuando se me propuso investigar en torno a la música del Renacimiento en la Ribera del Duero castellana, estimé que estaba ante una magnífica ocasión para, “aprovechando” el marco geográfico que se me había brindado, ofrecer la posibilidad de revivir algunos de sus ambientes musicales, en los que los hombres del momento participaran y se deleitaran. El conociendo del dónde, cómo, por qué y quiénes interpretaron tales sonidos nos ayudará a comprenderlos mejor. Pero también tratará de ser útil a fin de trazar líneas maestras de una representación práctica real de los mismos, la cual pueda quizá llegar a interesar a ejecutantes, actores, y promotores, si bien más como esbozo que como culminación de una puesta en escena.

Dentro de la abundante información musical del período relacionada con estas tierras, he seleccionado dos contextos que por su relevancia y diversidad, permitieran abordar realidades bien diferenciadas. El primero se localizó en la villa de Aranda de Duero, el otro aconteció dentro del palacio nobiliario de Peñaranda de Duero.

### **VISITA DEL REY DE CASTILLA, CARLOS DE HABSBURGO, A LA VILLA DE ARANDA DE DUERO EN 1518**

Durante la Semana Santa de 1518 el recién nombrado rey de Castilla y futuro Emperador Carlos V, se detendrá en Aranda de Duero de camino hacia el reino de Aragón, para ser ratificado también allí como su rey. Lorenzo Vital, quien por entonces ostentaba la función de ayuda de cámara del monarca, se encargará de realizar la crónica de su llegada a España, a la que solemos referirnos como *Relación del primer viaje de Carlos V a España*. En ella relata lo siguiente<sup>1</sup>:

A eso de mitad de cuaresma, en un martes 22 de marzo de 1518, el rey católico se marchó de la ciudad de Valladolid, acompañado de don Fernando, su hermano, de doña Leonor, su hermana, y de la reina Germana [viuda de su abuelo, Fernando el Católico], con una multitud de príncipes, condes y barones, para dirigirse primero a Aranda, que estaba en el camino hacia el reino de Aragón; en cuyo lugar de Aranda pensaba celebrar sus Pascuas, [...] a causa de que allí se estaría bien; y también para formar allí el sequito de su hermano [futuro rey de Hungría y Bohemia y su sucesor como Emperador], a saber: las gentes que lo acompañarían a Flandes.

[El viernes 25 llegaron a San Martín donde] fue, por envidia, informado el rey de que en la ciudad de Aranda se morían de la peste, afín de que el rey no fuese allí. Por lo cual [...] para evitar contagiarse de la enfermedad, el rey ordenó a sus gentes, que habían ido a detenerse en el dicho lugar de Aranda, que inmediatamente se marchasen de allí y se fuesen a otra ciudad, nueve leguas más allá, llamada Godosine [El Burgo de Osma], y que allí le aguardasen sus cantores, sus capillas y sus joyas, a causa de que allí quería celebrar sus Pascuas.

Detengo brevemente la narración para evidenciar la importancia que se daba a “sus cantores” para conmemorar la liturgia de Semana Santa con la debida solemnidad. Junto a ellos, pero en segundo lugar, también se cita a sus capillas (clérigos y mozos encargados de preparar y celebrar la liturgia) y joyas (altar/es y adornos de éstos).

<sup>1</sup> García Mercadal, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*, Madrid: Aguilar, 1952. Capítulo 86, “De la salida del Rey para dirigirse a Aragón”.

El relato continúa haciendo referencia a que una comisión de habitantes de Aranda fue al encuentro del rey a desmentir la noticia y a solicitarle que se albergara en su ciudad comprobando, de paso, que había sido mal informado. Finalmente el rey “cambió de propósito y determinó celebrar allí sus Pascuas”. Así pues el día 28 de marzo salieron de San Martín, el 29 se alojan en la aldea de Ventosilla

y

al día siguiente, 30 de marzo, hizo entrada en Aranda, a eso de las cuatro de la tarde, siendo allí por todos los señores de la ciudad y por todos los habitantes muy alegremente y honrosamente recibido. Acompañado y acogido; habiendo para darle la bienvenida, tendido y adornado con tapicerías, y en varios lugares de verdes ramajes de árboles, y las calles sembradas de verdores, para hacer tanto más honor al rey, su soberano señor.

Las “entradas” en las urbes eran eventos tan relevantes y significativos que se hallaban protocolizados, comportando un complejo ideario de reivindicación tanto del linaje y del individuo que entra como de los señores y habitantes de las ciudades que reciben. A lo largo del siglo XVI la balanza de la opulencia y grandiosidad se inclinó hacia el poder real, un reflejo simbólico de la consolidación de la monarquía.

En la entrada de Aranda se adornaron las calles con las habituales colgaduras en ventanas y balcones de las casas renombrables, mientras que se usaban enramadas o arcos, y mantas de flores y aromáticas para las paredes y suelos. Esta imagen permanece viva todavía, pues en estas tierras aún se continúan embelleciendo calles e iglesias para las fiestas primaverales como el Corpus Christi o la Ascensión. No contó, sin embargo, con los habituales “entremeses” o “tablados” situados en lugares estratégicos de las calles o plazas por donde la comitiva fuera a pasar. En ellos se representaban escenas con música destinadas a ensalzar la figura

del visitante, a la vez que a reivindicar los derechos adquiridos por la villa para su salvaguarda. Pero es necesario entender en su propio contexto la entrada de Aranda: si bien era la primera vez que el rey se “presentaba” a los súbditos de la villa, en ella no se iba a celebrar ningún gran evento. De ahí que no fuera necesario desplegar el esplendor de otras ocasiones, como por ejemplo se utilizó en Valladolid con motivo de su primera entrada triunfal en España, pues allí se había convocado Cortes para que Carlos de Habsburgo fuera ratificado como rey de Castilla<sup>2</sup>.

Podemos imaginar al menos parcialmente la entrada de Aranda partiendo de la información aportada para la vallisoletana. Los lacayos irían vestidos con las libreas de su linaje, sus estandartes y escudos, haciéndose acompañar por trompetas y atabales que interpretarían una música al estilo de fanfarrias, pues su principal finalidad era señalar e identificar a la persona relevante. De hecho, las trompetas eran instrumentos con limitada versatilidad pero de gran potencia sonora y, aún más los grandes tambores-atabales. Y es posible que Carlos contara ya con las 7 trompetas y los 4 atabales españoles que aparecerán registrados y pagados en Barcelona, donde acontecerá su segunda “entrada triunfal” en tierras españolas<sup>3</sup>.

Una parte importante de la comitiva de recepción salía habitualmente hasta la puerta de la villa a recibir al monarca, mientras que otra más reducida, con los principales sacerdotes, le esperaba dentro de la urbe a las puertas del templo donde se llegaría para la acción de gracias. Aranda cuenta afortunadamente con un testimonio excepcional para revivir el camino recorrido: el plano urbanístico más antiguo de España, fechado en 1503. Siguiendo su trazado es fácil imaginar cómo desde la llegada del rey a la puerta de San Juan, donde el regimiento acompañado de otros notables ciudadanos le esperarían con trompetas –quizás tres, como en Valladolid- y atabales, probablemente alquilados

<sup>2</sup> Sobre las entradas y, particularmente sobre la vallisoletana, véase mi trabajo Aguirre Rincón, S., “Music and Court in Charles V's Valladolid, 1517-1539” en *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns* (F. Kisby, ed.). Cambridge: Cambridge University Press 2001, pp. 106-117.

<sup>3</sup> Higinio Anglés ofrece un documento fechado en Barcelona el 20 de abril 1519 en el que se cita a las trompetas Gonzalo de Bustamante, Fernando de Ysla, Alonso de Ávila, Francisco de Ávila, Peransules, Juan Díaz y Juan de Segovia. Anglés, H. *La música en la corte de Carlos V*, 2 vols., Monumentos de la Música Española, ii/1-2 (Barcelona, 1965), p.14.



Plano de Aranda 1503. Archivo General de Simancas.

para la ocasión a algún noble cercano que se las hubiera podido facilitar, entonces la comitiva en conjunto recorrería la calle de San Juan, engalanada con sus adornos y aromáticas, hasta llegar a la Colegial de Santa María, cuya fachada estaba recién terminada de revestir con los espléndidos escudos de la madre del homenajeado, Juana la Loca, y de su abuelo Fernando. Junto con los principales clérigos de la villa se adentrarían en el templo, donde es lógico suponer que se interpretara el *Te Deum, laudamus* para agradecer a Dios su presencia en esas tierras y la feliz realización de su viaje. Este himno solía ser ejecutado de forma *alternatim* entre canto

llano y estilo fabordón, quizás también doblados por el órgano.

Como colegial que era, Santa María estaría presidida por el abad o prior representante del cabildo de canónigos quien tenía como función esencial la celebración de las horas litúrgicas y de la misa (recordemos que éstas eran principalmente conmemoradas con el canto monódico). Los canónigos, seguramente acompañados por otros capellanes-músicos, habrían sido los responsables de interpretar el himno del *Te Deum, laudamus*. Finalizada la ceremonia, el monarca descansaría en alguna de las

casas palaciegas de la villa, donde se le agasajaría de manera más privada. Al día siguiente, miércoles Santo, sabemos que “El rey hizo cantar Tinieblas por los de su capilla y en la iglesia mayor”, es decir, nuevamente en Santa María.

El término capilla, como saben, deriva del recinto en el que se guardaba como reliquia una parte de la capa de San Martín de Tours y, por extensión, se aplicó a los recintos consagrados destinados a albergar reliquias o a los dedicados a una familia o santo específico, designándose capellanes a los encargados de su liturgia. Éstos serán los responsables de solemnizar los días de rezos especiales y, cuando la música polifónica se consideró una parte esencial del engrandecimiento de la liturgia, se buscó a capellanes que tuvieran la cualidad de músicos. Poco a poco fueron surgiendo así las capillas musicales como parte destacada dentro las capillas privadas, pero también como nueva agrupación dentro de catedrales y en algunas colegiatas.

He sugerido anteriormente que posiblemente Santa María de Aranda contara con algunos capellanes músicos, si bien quizá no fueran suficientes para solemnizar el rito de Tinieblas con la grandiosidad propia de la dignidad de la persona agasajada, exigencia que lógicamente cubría el monarca con su propia capilla. Sabemos que los músicos de Carlos V estaban organizados en dos capillas, una grande y otra pequeña, que intervenían en función de la necesidad de mayor o menor esplendor, dependiendo de si el rezo era privado o público. Lo lógico es suponer que en Aranda participara la grande o, incluso, ambas en conjunto. Afortunadamente conocemos los miembros que la constituían, pues conservamos las listas de pago del 1 de diciembre de 1517 realizada en Valladolid y la del 1 de septiembre de 1518 en Zaragoza<sup>4</sup>. Sin duda fue uno de los conjuntos más prestigiosos de Europa tanto en número de integrantes -en torno a 30-, como en calidad: sus músicos estaban reclutados de entre los mejores del momento y entre ellos se encontraban Jacques le Roy, Jehan de Helcuez o Cornille Chevallier.

Con la intención de identificar alguna de las composiciones que podrían haberse interpretado en aquella liturgia parece necesario, en primer lugar, comprender someramente el simbólico rito de Tinieblas. Es conocido que este oficio presenta todas las características de las exequias: salmos, antifonas y responsorios fúnebres, además de las lamentaciones, omitiendo los habituales himnos y la doxología. Es un oficio particularmente cargado de simbolismo, centrado en la metáfora de la luz representada por el candelabro central o tenebrario, que con sus 15 velas representa a los 11 apóstoles, a las 3 Marías y a la Virgen. A lo largo de la liturgia se van apagando las candelas como reflejo del vacío espiritual de la muerte de Cristo. Pero antes de cesar la última, para aumentar la carga dramática en el momento culminante de la celebración, se cantaba el salmo de difuntos *Miserere mei, Deus*. En la actualidad ese rito no lleva música, pero en el período pretridentino se recurría también a la polifonía al objeto de aumentar la intensidad del momento. Conservamos afortunadamente un *Miserere mei, Deus* creado en 1503 por el más renombrado compositor de aquel entonces, Josquin des Prez (ca.1450/55-1521), cuya carga expresiva concuerda muy bien con el dramatismo del rito.

Al igual que otros muchos de los grandes músicos del período, Josquin des Prez procedía de los territorios franco-flamencos gobernados por la familia Habsburgo-borgoñona, el linaje de Carlos, con el que mantuvo vínculos evidentes. Es muy probable que el propio des Prez fuera el responsable de adaptar la *Missa Hercules dux Ferrariæ* para transmutarla como homenaje al padre de Carlos, Felipe el Hermoso, en *Missa Philippus rex Castiliæ*. Incluso es posible que hubiera estado presente en la gran ceremonia de 1505 en la que el Archiduque fue formalmente declarado Rey de Castilla. Margarita de Habsburgo, regente de los Países Bajos y responsable de la educación de Carlos, pagó a Josquin la creación de algunas composiciones en 1520. Es más, una de las más famosas chançons del autor, *Mille regretz*, aparece adaptada para vihuela bajo el rótulo “la Canción del Emperador”, en la edición de

<sup>4</sup> Extraído de Vander Straeten, E. *La musique aux Pays-Bas avant le XIX<sup>e</sup> siècle*, 8 vols., (1867-88), (reed. New York, 1969), viii, pp. 294-5.

*Los Seys libros del Deyhin de música* (1538) de Luis de Narváez, músico por entonces al servicio de Carlos y su esposa, lo que parece un claro indicador de que la chançon significaba o simbolizaba algo particular para el Emperador. Estas relaciones y otras evidencias como la presencia de música de Josquin en fuentes vinculadas con la corte de los Habsburgo-borgoñones, demuestran la proximidad de las composiciones del maestro con la capilla del entonces ya rey Carlos. Ciertamente ello no significa que sonara en Aranda el *Miserere mei* de Josquin pues muy difícilmente podríamos saber con certeza qué es lo que sonó en efecto, pero lo que sí podemos afirmar con la información que tenemos es que su ejecución sería factible atendiendo a su cronología, contexto, difusión de las copias y estilo musical.

Retornando de nuevo a la narración, el cronista Vital nos cuenta que tras dos días de retiro en el monasterio de Olivares, el Sábado Santo el monarca regresó a Aranda de Duero para celebra allí la Pascua de Resurrección y de nuevo “oír misa en la iglesia mayor, que los cantores de su capilla cantaban”. No resulta extraño que así fuera pues conmemoraban uno de los días más solemnes del temporal católico, por lo que se buscaría una celebración de la misa lo más grandiosa posible.

Entonces se podría haber interpretado la *Missa Alleluia* de Pierre de la Rue (ca. 1452-nov. 1518) el compositor más relevante de los directamente vinculados con Carlos V y que ya había viajado a España acompañando a los músicos de su padre, Felipe el Hermoso. Esta obra aparece copiosamente conservada en fuentes borgoñonas, pero también en España. La Nationalbibliothek de Viena conserva un precioso manuscrito dedicado íntegramente a siete de sus misas, una de ellas la citada *Alleluia*, que mandó recopilar el Emperador Maximiliano expresamente para su nieto, entre 1515 y 1516<sup>5</sup>. También en la Biblioteca del Monasterio de Monserrat se preserva esta misa en otro códice (Ms 773) junto a otras ocho. Este manuscrito, procedente como el

anterior de la casa Habsburgo-borgoñona, fue creado en 1516 y perteneció a la capilla de Carlos y tras una serie de vicisitudes llegó hasta el Monasterio de Montserrat. Fijamos la atención, por tanto, en una *Missa* conocida por Carlos y que su capilla cantaba, que además era apropiada para la ocasión, de la que tenemos copias en España y que podemos suponer que era valorada por el monarca en tanto de la Rue había sido el maestro de la capilla flamenca durante años. Cabría pensar asimismo, en la ejecución de otra de sus misas, aún más específica para la ocasión, la *Missa Pascale*, pero de la que no se conserva copia en España, y tampoco se está totalmente seguros de su existencia con anterioridad al viaje de Carlos a España<sup>6</sup>. En ambos casos nos encontramos ante obras grandiosas que contienen los movimientos del ordinario de la misa y que, seguramente, fueron acompañadas con motetes vinculados a la celebración, que se ejecutarían durante el ofertorio y/o en la comunión para engrandecer aún más la citada liturgia y el esplendor buscado por su promotor.

## MÚSICA BAJA EN EL PALACIO DE LOS CONDES DE MIRANDA

El segundo contexto interpretativo que abordaremos en este trabajo está localizado en el interior del Palacio de los Condes de Miranda, en Peñaranda de Duero. Adentrarnos ahora en el ámbito doméstico-palaciego de la mano de los suaves sonidos de la vihuela nos permitirá complementar lo relatado previamente en relación con otros espacios musicales, calles e iglesia.

Es conocido cómo la importante familia de los Zúñiga-Avellaneda llegará a establecer en Peñaranda de Duero una verdadera villa palacial gracias principalmente al tercer Conde de Miranda, don Francisco de Zúñiga y Avellaneda (1485-1536), relevante prohombre que inició su carrera política con el rey Fernando el Católico y la continuó exitosamente con Carlos V<sup>7</sup>. Su labor de embellecimiento

<sup>5</sup> Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS Mus. 1549<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Carlos emprende el viaje hacia España en agosto de 1517, y el manuscrito que la contiene (Jena, Universitätsbibliothek, MS 4), también relacionado con la casa de Habsburgo-borgoñona, se empezó a copiar después del 8 marzo de 1516, pero no mucho más tarde. Por tanto es posible la capilla de Carlos conociera la misa cuando emprendieron el viaje.

<sup>7</sup> El Emperador le designó Virrey y Capitán General de Navarra, Mayordomo Mayor y, finalmente, le honró al incluirle en la más prestigiosa orden caballerescas, la del Toisón de Oro, integrada sólo los más grandes señores de Europa, en la que ingresó en 1531.

del palacio fue continuada por su hijo, el cuarto Conde de Miranda también llamado Francisco de Zúñiga (?- des. 1565), pero no así su prestigio político ni militar, de manera que el Cuarto Conde se ha visto eclipsado por su padre en la historiografía contemporánea. Realmente es muy poco lo conocido sobre él, pero esos escasos datos nos lo presentan como un hombre interesado por el arte y, particularmente, por el musical.

En esos momentos la nobleza también utilizaba la música polifónica interpretada por sus capillas para solemnizar la liturgia, aunque salvo honrosas excepciones, estas agrupaciones no eran todavía de grandes dimensiones. Por lo general estaban integradas por entre 3 y 5 cantantes, un organista y cinco niños de coro. Composición mínima imprescindible para poder interpretar el repertorio de la época. Pero donde se manifestaba la verdadera predilección de un noble por la música era en su cámara, en las ejecuciones enmarcadas en su ambiente privado, con las que buscaban deleitarse y satisfacer sus gustos personales. A este respecto los documentos conservados nos ofrecen una imagen del Cuarto Conde de Miranda como amante de la música, particularmente de la vihuela, el instrumento cortesano por excelencia de los territorios españoles.

Como cualquier otro instrumento polifónico puede interpretar por sí solo una composición a varias voces, lo que le permite tocar el repertorio de moda del momento, e incluso que el ejecutante pueda cantar. De él nos habla el principal teórico musical del reinado de Carlos V, Juan Bermudo, fraile franciscano que estudió en la Universidad de Alcalá de Henares y que nos legó tres tratados, siendo el tercero el principal de ellos. Éste lleva por título *Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) y consiste es la edición ampliada del primero con otros 4 “libros” –capítulos– más, tal y como el propio autor había prometido. Hablamos de un tratado muy novedoso que abordaba todos los aspectos relacionados con la música y también con los instrumentos, cuyo texto avaló el celeberrimo Cristóbal de Morales (tal y como se recoge en la portada del mismo). La rele-



vancia de este teórico se mide también por el hecho de que el contenido de su primer libro fuera plagiado de principio a fin, incluida la dedicatoria y el prólogo, por el Bachiller Martín Tapia ahora bajo el título *Vergel de música spiritual* (El Burgo de Osma, 1570)<sup>8</sup>. Lo dicho nos pone en disposición de valorar mejor la significación que comporta el hecho de que esta obra *Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales* fuera dedicado al “Ilustrísimo Señor, el Señor don Francisco de Zúñiga, Conde de Miranda, Señor de las casas de Avellaneda y Bazán”, el Cuarto Conde de Miranda.

Se ha puesto de manifiesto en ocasiones que la dedicatoria se refiere al Tercer Conde de Miranda, a pesar de que la propia cronología de la edición en 1555 ya sugiere que tuvo que referirse al Cuarto, aun considerando que el libro y su dedicatoria estuvieran terminados algunos años antes. Recordemos

<sup>8</sup> León Tello, F.J. ‘Un caso extraordinario de plagio en el siglo XVI: el Bachiller Martín Tapia Numantino’, *Clavileño* 32 (1955): 25–30.



que el Tercer Conde muere en 1536. Pero el dato indiscutible se reseña en la propia portada cuando lo refiere como señor de las casas de Avellaneda y Bazán, casa añadida a la estirpe del Cuarto Conde por su matrimonio con María de Bazán y Ulloa.

Bermudo nos comenta sobre el Cuarto Conde, en su epístola-dedicatoria (f.iii), que:

Sabido que V.S. es tan valeroso en todo, y no menos sabio en todo género de música, que poderoso en el linaje, estado, y persona; acordé sobre gran estudio, de enviar a V.S. el libro general de toda música; porque amparado con tan gran calor y favor, y limado con el saber que nuestro Señor le dio, sea toda España aprovechada... envió a V.S. estos seis libros [le faltará insertar el sexto en la edición por la escasez de papel en España]. sin ser conocidos, porque la afición que tiene a la buena Música, y el saber entenderla, y ejercitarla, y la loa que por acá es notoria cuánto a los músicos favorece;... necesito lo enviar y poner debajo del amparo de V.S.

Las dedicatorias se realizaban con la intención de conseguir un mecenas para cubrir parte de los gastos de la edición y de paso, si era posible, alcanzar los favores de la persona agasajada por los caminos más insospechados. Suelen realizarse siguiendo un protocolo más o menos estricto de exposición, entre lo que se encontraba alabar las cualidades del personaje elegido. Pero lo que no era habitual es un calificativo como el de “sabio de todo género de música”, así como la descripción como gran aficionado, entendedor e intérprete de ella, ni considerarle un reconocido y apreciado mecenas para los músicos. Esta reseña nos desvela claramente la cualidad de melómano del Cuarto Conde de Miranda.

Será además el único noble de todo el renacimiento español al que se le dediquen dos libros

relacionados con la música. Junto con el valioso tratado de Bermudo, cuenta también con el prestigioso trabajo del vihuelista Enríquez de Valderrábano, titulado *Libro de Música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, impreso en Valladolid por Francisco Fernández de Córdoba en 1547<sup>9</sup>. Sobre este intérprete también habla Bermudo, buen conocedor del ambiente musical del momento. Al ofrecer una lista de los mejores tañedores de vihuelas que él conoce, cita a Hernán López, que sirvió al duque de Arcos; a Fuenllana, que sirve a la marquesa de Tarifa; Mudarra, “ahora en la catedral de Sevilla” pero formado y empleado en la casa del Infantado; a Luis de Narváez, al que ya hemos citado como intérprete en la real corte de Carlos V; y a Enríquez de Valderrábano del que dice es “músico del Señor Conde de Miranda”<sup>10</sup>.

Curiosamente en la musicología actual no se acepta con facilidad el que éste haya sido el destino profesional de Valderrábano, aun cuando la afirmación proceda del respetado Juan Bermudo y se haya constatado que sus afirmaciones sean certeras en el resto de los destinos profesionales aludidos. Tengamos también en cuenta que estamos poniendo en duda las palabras del teórico precisamente cuando hablan del destinatario de la dedicatoria de su libro. Todo ello me permite considerar muy dudoso que el tratadista no estuviera bien informado y que Enríquez no formara parte de los músicos al servicio de Cuarto Conde de Miranda. Pero es que contamos además con otra información que nos conduce hacia la misma dirección, en este caso aportada por el propio vihuelista. En el prólogo de su libro se declara “vezino” de Peñaranda de Duero<sup>11</sup>, la villa elegida como emblema del señorío de los Condes de Miranda y donde radica el palacio que ahora nos interesa, convertido en la casa central de sus dominios.

El dato de su vecindad en Peñaranda implica que podría residir y pagar sus impuestos en la villa, aunque también pudiera entenderse como que era

<sup>9</sup> Prueba de su difusión es que actualmente aún se conservan copias en Viena (Österreichische Nationalbibliothek); Londres (British Museum); o en la Biblioteca Estense de Módena.

<sup>10</sup> Valderrábano, E. *Libro de Música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, (Valladolid, 1547) ed. Facsímil en Génova: Minkoff, 1981. f. 29v.

<sup>11</sup> En el prólogo de su libro refiere también que “quisiese imprimir siendo vivo”, una posible alusión a estar ya en la plenitud de su vida, en cuyo caso nació quizás en la primera década del siglo XVI.

su lugar de nacimiento o la cabecera de la comarca en la que vino al mundo. Sobre esta hipótesis podríamos entonces aventurar que quizás incluso su formación musical se hubiera desarrollado dentro de la propia casa de los Zúñiga, como sabemos que sucedió con algunos otros instrumentistas<sup>12</sup>. Quizás incluso podría haber servido al Tercer Conde de Miranda, muerto en 1536, puesto que en la licencia de impresión de *Silva de Sirenas* editado en 1547 relata que había trabajado más de doce años en la creación de estas composiciones<sup>13</sup>. De haberse mantenido fiel a la casa, indudablemente habría servido tanto a Francisco de Zúñiga padre, como al hijo.

La clara vinculación del vihuelista con los Condes de Miranda permite también comprender mejor el contexto que acercó a Valderrábano a la villa de Valladolid y a los impresores Fernández de Córdoba, donde editó su *Silva de Sirenas*. Esta casa editorial contaba con la experiencia y los tipos de impresión necesarios para llevar a cabo una edición en tablatura, pues habían realizado en 1538 la de Luis de Narváez. En la villa del Pisuerga la familia Zúñiga tenía casa señorial en la Corredera de San Pablo con la intención de mantenerse cerca de la familia real, al igual que otros títulos nobiliarios del momento. Así pues, realizaban estancias en unas y otras casas y en alguno de los periodos vallisoletanos es posible que Valderrábano concertara su edición.

Por el contenido de *Silva de Sirena* sabemos que Valderrábano fue un compositor culto, de educación humanista y que tuvo que moverse en círculos que le facilitaran acceso a creaciones muy poco difundidas y fuera del alcance de la gran mayoría<sup>14</sup>. Sus extensas citas de las creaciones de Francesco da Milano le vinculan también con el círculo de Luis de Narváez en Valladolid. Sin duda además fue un

gran músico, con un conocimiento profundo de la polifonía vocal de la época y de la música extranjera para laúd. Podemos calificarle de innovador en tanto en su obra se encuentran las únicas quince composiciones para dos vihuelas conocidas, así como dos fugas, término que es por primera vez empleado en la Historia de la Música. Y, siguiendo las opiniones del profesor John Griffiths, un cualificado musicólogo y vihuelista actual, el estilo compositivo de Valderrábano en sus creaciones para solista no solo es peculiar sino que se le puede calificar, en cierto sentido, de enigmático<sup>15</sup>.

Sabemos con seguridad que la música de *Silva de Sirenas* se interpretó en el Palacio de Peñaranda de Duero y que ese repertorio permite ser ejecutado tanto en celebraciones privadas, como para el deleite individual. Parece pertinente entonces preguntarnos acerca de los lugares palaciegos donde pudo haberse ejecutado, para lo cual he revisado copiosa información con respecto al palacio y sus espacios. Es lógico considerar que estas composiciones se interpretaran en el salón principal, con una o dos vihuelas e incluso a veces también acompañadas por al menos uno o dos cantantes.

A menudo se cita la presencia en el palacio de una pequeña tribuna, espacio arquitectónico al que se denomina en ocasiones “la tribuna de los músicos” que consiste en una pequeña cámara con las medidas de 1,8 metros de ancho, 1,9 metros de alto y 1 metro de fondo, situada sobre la puerta de entrada al salón y cubierta en la parte que a él da por una balaustrada que prolonga con una celosía de cuadrifolios góticos, continuando la línea de la pared.

No me ha sido posible localizar de dónde procede la cita originaria en la que se adjudica el calificativo de espacio para músicos a este pequeño

<sup>12</sup> La nobleza suele nutrirse de músicos procedentes de sus dominios y cantantes especialmente reclutados en las instituciones locales, e incluso que se educaran en sus propias casas. La presencia de niños de coro en ellas así lo sugiere.

<sup>13</sup> La licencia está fechada el 6-V- 1547

<sup>14</sup> El libro contiene la significativa cifra de 171 obras, repartidas en 104 folios de tablatura hispano-italiana, más ocho folios de preliminares en los que aparece la licencia para la impresión; un extenso prólogo; dos poemas dedicatorios latinos (“In Henrrici summi musici syrenas Epigramma,” y “Eiusdem nulli tetrastichon”, ambos anónimos), una “Relación de la obra” en la cual explica la tablatura y otros detalles, y una tabla de contenidos o índice del libro.

<sup>15</sup> Griffiths, J. “Los dos renacimientos de la vihuela”, *Goldberg*, xxxiii (2005), p. 40



Palacio de Avellaneda. Peñaranda de Duero (Burgos).  
Archivo fotográfico Diputación Provincial de Burgos.

habitáculo anexo, pero me resulta claro que las condiciones de este lugar son bastante inapropiadas para la interpretación musical. Su reducido espacio sólo permitiría la ejecución por una vihuela, por supuesto sin atril. Pero lo que me lleva a considerar aún más esa inidoneidad para ejecutar música es que no se trate de un espacio que sobresalga sobre el salón, estilo balcón y abierto. Esto era lo que

solía emplearse en ciertos palacios, al menos para la música alta, permitiendo que la emisión de la música fuera la adecuada y se oyera perfectamente<sup>16</sup>. Si imaginamos que lo que se tañían era sólo instrumentos bajos (pues trompetas, chirimías o sacabuches no cuentan con suficiente espacio para tocar), es difícil que la música que de ellos saliera se escuchara con nitidez: el espacio la apagaría.

Sugiero otra posible explicación a la existencia de esta tribuna. Parece ser que, aunque la decoración interna se pudo ir completando después, al menos en sus elementos esenciales el palacio estaba construido antes de 1531, puesto que en esa fecha el Tercer Conde de Miranda fue nombrado miembro de la Orden del Toisón sin que los emblemas de la casa reflejen mérito tan notable. La estancia a la que nos referimos parece más un lugar donde escuchar y no ser visto que un lugar desde el que cantar para “no” ser escuchado. Incluso cabe pensar en un espacio para escuchar misa sin ser visto, a manera de oratorio privado. Es pues un lugar muy apropiado para doña María Enríquez de Cárdenas, esposa y madre de ambos Franciscos de Zúñiga y mujer muy activa, implicada directamente en el patrocinio de diversas obras como la conversión a colegiata de Santa Ana, el convento de San Francisco levantado también bajo el patrocinio de la familia o el hospital de Nuestra Señora de la Piedad. Fue además la encargada de mantener la casa mientras su hijo fue menor de edad, así como de dotar a éste de una muy completa educación. Me parece perfectamente posible que estuviera interesada en contar con un espacio donde poder ver y decidir, pero no ser vista. Uso que lógicamente pudieron seguir dando sus descendientes.

Desde el punto de vista artístico y musical resulta más interesante el salón de reducidas dimensiones

<sup>16</sup> Podemos ver ejemplos de estos balcones en el grabado de la portada del *Cancionero General agora nuevamente añadido. Otra vez impreso* (Toledo, 1527)

con dos pequeños vanos, que nos sitúa ante un contexto privado apropiado para un uso análogo al de los “studioli” italianos. Como en estos, se encuentra ricamente decorado con frescos, creando un ambiente exquisito que además parece estar relación con la música. De acuerdo con lo expuesto con la profesora Concepción Porras, el techo está creado por una bóveda de aristas decorada en sus encuentros con motivos de grutescos, contando en las superficies mayores de los faldones con una serie de personajes que tocan instrumentos<sup>17</sup>. Estos “tañedores” se distribuían entre las arquitecturas y se identifican por llevar su nombre escrito en una cartela dispuesta en la base de las representaciones. Desgraciadamente su estado actual no

permite concluir la identificación de las pinturas, pero la citada investigadora sugiere que muy probablemente aludan a ciertas ideas neoplatónicas en relación con la armonía musical. Añade también que la calidad de las referidas pinturas es sin duda notable y que seguramente el que las paredes estén limpias de ellas se deba a que estaban pensadas para ser cubiertas con armarios y estanterías con libros o curiosidades. Éste sí sería un lugar idóneo para que el Cuarto Duque de Miranda disfrutara de la música, tanto en su faceta de intérprete, en la que nos lo presenta Bermudo, como en la de mecenas, en la que es más que probable que se deleitase con la música de Valderrábano.



Palacio de Avellaneda. Peñaranda de Duero (Burgos). Foto de José Miguel Hernando.

<sup>17</sup> Porras Gil, M. C. “Estética y humanismo en la Familia Zúñiga Avellaneda” , *Biblioteca, estudio e investigación*, nº 18, 2003. pp.119-142