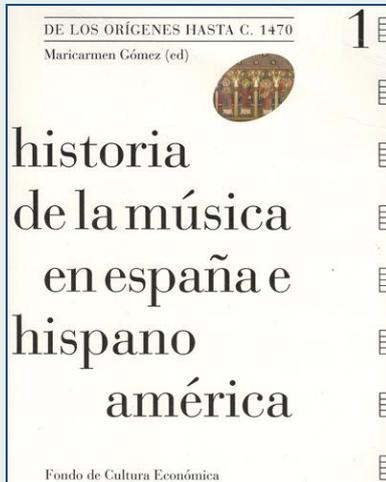


LIBRO: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*

AUTOR: Maricarmen Gómez (ed.)



Editorial: Fondo de Cultura Económica  
Año de edición: 2010  
Páginas: 387

En nuestro país, el estudio de la música desde un punto de vista teórico es quizás la mayor tarea pendiente no sólo de los estudios humanísticos universitarios, sino también de la propia formación musical. Algún triste bufón podría afirmar que, en el ámbito teórico, España y Música son términos disonantes. Sin embargo, no pocas veces aparece quien pretende cuestionar un tópico que ya aburre a quien lo escucha, o quien al menos sabe cómo ingeniárselas para resolver la amarga tensión con una verdadera consonancia. Esta *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, de hecho, promete ser una de esas grandes excepciones y posiblemente, en su temática, uno de los estudios más serios de toda la historiografía musical española.

Todo indica que no nos equivocaremos, aunque es una pena que aún sea pronto para juzgarlo, al ser éste el primer volumen de un total de ocho (los dos siguientes serán publicados este año), en los cuales se tratará la música española desde sus orígenes hasta nuestros días, mientras la música hispanoamericana lo será exclusivamente de los siglos XIX y XX. Por supuesto, invitamos a nuestros lectores a estar al tanto de los próximos ejemplares, sabiendo que, si son como el primero, este proyecto ya tan prometedor se convertirá muy pronto en una lectura de obligada referencia.

El mérito editorial pertenece a Fondo de Cultura Económica, que acierta de nuevo en sus publicaciones y nos ofrece una lectura de óptima calidad. No sólo aspectos como la



encuadernación, el tamaño de la letra o la calidad del papel son intachables, sino que además el texto viene acompañado con una selección de imágenes ilustrativas, tanto de partituras como de fotografías y pinturas, donde quedan plasmados lugares y archivos paradigmáticos. Sin duda, debemos agradecerle a FCE un compromiso que pretende superar a la canónica *Historia* publicada por Alianza, lo cual empezaba a ser necesario en algunos aspectos debido a los nuevos descubrimientos y el prometedor perfeccionamiento de los estudios musicológicos en España.

Por otra parte, el presente estudio tiene el privilegio de haber sido proyectado mediante la reflexión, la seriedad y el rigor científico que la ocasión merece. No en vano, se han dedicado a su redacción y planificación una cuarentena de reconocidos musicólogos, repartiéndose la tarea con base en sus respectivas competencias. Todos ellos incluyen, al final de cada capítulo, una lista bibliográfica ordenada por temas, así como una breve y muy útil recomendación discográfica, perfecta para quienes pretendan continuar sus lecturas y ahondar en los temas tratados.

En el caso de este primer tomo, que abarca la música española desde sus orígenes hasta 1470, el trabajo editorial ha corrido a cargo de la musicóloga Maricarmen Gómez (la cual también ha organizado el esperado segundo volumen, que abarcará hasta Felipe II), quien ha elaborado este primer tomo junto a los reconocidos musicólogos Juan Carlos Asensio y Juan Ruiz. A ella especialmente debemos agradecer este magnífico trabajo, el cual no sólo ha sido preparado por ella de forma admirable, sino que además, como veremos, ha escrito la mayor parte de sus líneas. Así mismo, debemos subrayar que la ingente erudición de la cual nos hacen partícipes a sus lectores ha sido expuesta con un estilo sencillo y fácilmente accesible, lo cual resalta la honradez con la que se ha escrito y afianza con creces, junto a todo lo dicho, sus fines divulgativos y pedagógicos.

Sin embargo, eso no significa que el tema sea fácil o que no requiera un esfuerzo por parte del lector. Uno no tiene más que acercarse a este primer tomo para percatarse de los grandes problemas que suscita, así como de la grave dificultad que empaña sin remedio a la música del periodo abordado. Aunque este volumen se titule “De los orígenes hasta C. 1470”, es evidente que la noción de “origen” se refiere al momento

más antiguo de entre aquellos a los que tenemos acceso. En este caso, que hablamos de música, no hay más remedio que comenzar en la Edad Media. Aunque hay teorías musicales anteriores a este periodo, ni éstas tienen un punto central en España ni una historia de la música como esta pretende ir desgajada del hecho práctico que propiamente llamamos musical. Para su estudio, es necesaria la conservación de partituras, instrumentos y distintos testimonios con que podamos hacernos una idea de cómo podía *sonar* lo que entonces se compuso, y, por desgracia, eso no lo sabemos –no sólo de España, sino de ningún otro país– hasta casi acabada la Edad Media. Maricarmen Gómez pone como fecha originaria el siglo IX y termina con el siglo XV (1470), atendiendo a la importancia del enlace matrimonial de los Reyes Católicos (1469). A raíz de éste, así como del “descubrimiento” de América en 1492 y del nuevo papel jugado por España, nuestra música tuvo contacto con las renovaciones renacentistas, cambiando drásticamente.

De este modo, no nos extrañará que el primer volumen de esta *Historia de la música en España e Hispanoamérica* comience con un capítulo titulado “De la liturgia visigoda al canto gregoriano” (pp. 21-76), el cual corre a cargo del citado Juan Carlos Asensio, musicólogo ampliamente reconocido y sin duda uno de los más reputados especialistas de música medieval. El escritor de la voluminosa obra *El canto gregoriano*, se encarga de exponer los orígenes y el desarrollo de la liturgia hispánica, haciendo hincapié en las fuentes disponibles y el modo en que éstas se presentan actualmente, así como en su recepción durante y después de la Reconquista, hasta llegar a las causas de la desaparición del rito hispano y la introducción en España del canto gregoriano y la liturgia franco-romana. De este modo, el Sr. Asensio nos invita a considerar los aspectos fundamentales de la notación musical hispana, la cual podría ser la más antigua de Occidente y constituye sin duda una de las notaciones más complejas.

Como es sabido, lo característico del canto hispano habría sido el resultado de varios años de evolución sucedidos entre los siglos V y VII, pero cuyo desarrollo sería frenado a causa de la invasión árabe y, sobre todo, por las tensiones existentes entre los visigodos – cristianos, pero de confesión arriana– y el

catolicismo romano, el cual preparó la disolución del rito hispano gregoriano casi desde su aparición. Esto hace muy complicado saber cómo sonaba aquella música. Aunque hemos recuperado buenos testimonios de la música producida por aquel entonces, sin embargo su mayoría fueron recopilados por los mozárabes y el auge de la Reconquista, lo cual da lugar a diversos problemas hermenéuticos. Así, no sólo la escritura musical llegó tarde, a pesar de un deseo anterior por conservar las melodías (Isidoro de Sevilla afirmó en su momento, no sin cierta melancolía, que “si los sonidos no son retenidos en la memoria por el hombre, perecen, ya que no podemos escribirlos”, p. 31), sino que además, muchas de las partituras que empezaron a conservarse, al no estar escritas en una notación *diastemática*, son indescifrables para nosotros. Simplemente, no podemos interpretarlas. Por ello afirma el Sr. Asensio que “el caso hispano es excepcional” y que, aunque algunos tuviesen la intención de conservarlo, “cuando fue suplantado por el canto gregoriano a nadie le interesó escribir las melodías hispanas en sistemas de notación más avanzados” (p. 46).

A pesar de todo, el musicólogo español realiza un recorrido por los distintos archivos, pasando por la notación toledana, la norteña y la catalana. También considera la reimplantación del rito hispano a raíz del conservadurismo de la Reconquista, y pone al descubierto cómo su ánimo por recuperarlo acabó, paradójicamente, por destruirlo. Dicha reimplantación se llevaría a cabo a expensas del intento de unificación de la liturgia venido desde Francia y Roma. Cuando éste cobrara su verdadera fuerza, sólo Toledo pudo continuar con el rito hispano durante un tiempo (gracias al cardenal Cisneros) pero lo hizo de tal modo que, aunque la eucología del rito se mantuvo fiel a la tradición hispana, la música fue perdiendo todo su contacto con la tradición artística de la que se suponía heredera: “Baste decir que una comparación de sus diseños melódicos con los neumas de los antiguos manuscritos hispánicos notados a partir del siglo X deja ver su falta de acuerdo y, por consiguiente, su origen ajeno a la antigua tradición hispano-visigótica” (p. 56).

Paralelamente a esta falta de rigor, por llamarla de algún modo, el Concilio de Burgos (1080) es un ejemplo de la resistencia pontificia (apoyada con dureza por los monjes cluniacenses) a que el rito hispánico se

mantuviese en las iglesias, y por ello el Sr. Asensio nos invita a descifrar su valor. Desde Roma se insta a España a eliminar una tradición que les parecía herética, a favor de un rito unificado y homogéneo para todos los estados católicos. De este modo, “entre los años 1080 y 1081 cesó oficialmente toda actividad litúrgica local a favor de la implantación del nuevo rito” (p. 64).

El segundo capítulo, como los tres siguientes, pertenece a Maricarmen Gómez y lleva por título “El drama litúrgico”<sup>1</sup> (pp. 77-124). En él se lleva a cabo un lento recorrido que va desde la *Visitatio sepulchri* y el Misterio de Elche, pasando por el Canto de la Sibila, hasta los llamados entremeses, en todos los cuales Maricarmen Gómez afianza con creces su reconocida calidad de musicóloga y su fehaciente labor.

La importancia del capítulo reside en comprender el origen de la representación litúrgica, así como sus características, su desarrollo y la dificultad de su comprensión. Por su parte, la importancia de la música viene dada por cuanto en el mismo origen del drama se encontraría la música, a través del fenómeno del *tropo*, así como por el papel que ésta juega en la interpretación dramático-litúrgica. De este modo, se realiza un breve análisis de la primera representación dialogada, llamada *Visitatio sepulchri*, y del modo en que ésta deriva curiosamente del tropo *Quem queritis*. Tenemos así el origen del drama litúrgico para pasar, seguidamente, a los dramas *Versus de pelegriño* y *Ordo prophetarum*. Todos ellos, como es evidente, coinciden con importantes fechas católicas en las que se narran determinados momentos de la historia sagrada relacionados con la festividad en cuestión.

Por otra parte, recordemos que el final del teatro suscrito por el Concilio de Trento (1630) no ha impedido que algunas tradiciones dramático-litúrgicas sigan con vida todavía hoy. Es el caso del drama hispano más conocido, que trata precisamente del extravagante dogma de la

<sup>1</sup> El drama litúrgico, como es sabido, es un nuevo teatro nacido en la Edad Media que poco tiene que ver con la noción de teatro propia de la Antigüedad. Al margen de la tragedia, la comedia o los actores profesionales, la temática del drama litúrgico se reduce a la historia sagrada, la lengua utilizada es el latín, la música el canto gregoriano, y las representaciones corren a cargo de clérigos. Aquí, como afirma la Sra. Gómez, “la fusión entre representación y liturgia es total” (p. 79).

asunción en cuerpo y alma del personaje de la Virgen María, llamado el Misterio de Elche. Patrimonio oral de la Humanidad desde el año 2001, esta representación se celebra todos los años, los días 14 y 15 de agosto, al menos desde el siglo XVI (la primera noticia data del 26 de septiembre de 1530). Su transmisión, sin embargo, no puede ser exacta. Aunque la letra, como expone la Sra. Gómez, apenas ha variado, la música sin embargo “pudo ser bien distinta a la que hoy se conoce” y “la obra no ha dejado de evolucionar” (p. 97-8). En cualquier caso, se aportan en este capítulo innúmeras fechas y testimonios imprescindibles para comprender su desarrollo y las posibles diferencias con la representación actual.

Una vez dadas todas las pinceladas necesarias sobre el *Misterio*, Maricarmen nos invita a pasar de Elche a Mallorca, esta vez para conocer el *Canto de la Sibila*, celebrado allí en Nochebuena. Esta obra constituye el segundo gran testimonio del drama litúrgico, el cual también ha perdurado hasta nuestros días y supone el acercamiento “real” a una tradición casi milenaria. Es así como ambos dramas (el *Misterio* y el *Canto*) podrían trasladarnos a la Edad Media para revivir el modo en que entonces pudo sentirse la liturgia y la unión del hombre con lo sagrado. Para ello, la ayuda de este capítulo es de nuevo inestimable, aunque no debemos olvidar que también aquí, aunque ello no reste valor a su importancia histórica y artística, la melodía original u originaria habría quedado casi irreconocible.

Finalmente, en este segundo capítulo se nos ofrece una mirada del entremés, comenzando por el bello testimonio del Arcipreste de Hita y destacando los celebrados en la fiesta de coronación de Fernando I de Aragón. Su autora expone una mirada detallada del modo en que se llevaron a cabo los distintos desfiles y procesiones, muchos de ellos de una gran elaboración, en los cuales participaban tanto los juglares como el cuerpo eclesiástico. Por supuesto, la música jugó un papel esencial en la incursión de instrumentistas y cantores, y Maricarmen expone diversos ejemplos y reconoce los problemas a los que nos enfrentamos a la hora de reconstruir los hechos, los cuales hacen que este primer tomo, que abarca las aportaciones de la Edad Media en España, vaya a ser el de lectura más complicada de toda la colección.

El tercer capítulo, también escrito por Maricarmen, se titula “La lírica medieval” (pp. 125-194), siendo sin duda uno de los más interesantes del libro. En él se trata, como es natural, la ingente creación trovadoresca en la Península, así como las posibles influencias de transmisión oral entre árabes, judíos y cristianos. La ocupación árabe de la península daría como resultado el contacto entre las tres culturas, donde los mozárabes representan la parte hispana a la que se dejaría mantener sus costumbres. La cultura árabe estaba, por aquel entonces, más desarrollada que la hispánica, y no carecemos de testimonios sobre su interés por la música. No en vano conocemos el nombre del músico Ziryab, al que se atribuyen varias innovaciones en el desarrollo del instrumento musulmán por excelencia, el laúd, el cual sería introducido en Europa a través de España. También se le atribuye la aplicación de un conocido método pedagógico para la enseñanza de la música y, sobre todo, del canto. A juzgar por los testimonios encontrados, se trataba de un compositor sin parangón, cuya producción por desgracia se perdió, como toda la música de entonces, bajo los delicados hilos de la oralidad. A pesar de todo, sabemos que el interés por la música de los árabes fue muy alto, como demuestran las innúmeras cantoras existentes y la importancia filosófica dada a las cuestiones musicales. Avempace, el primer filósofo de la España musulmana, dedicó de hecho un tratado a la Música, lamentablemente perdido. También disponemos de ejemplos de algunos géneros líricos árabes, como la *muwassaha* o el *zéjel*, destinados al canto. En cuanto a su contacto con el cristianismo, Maricarmen observa que “llama la atención el aumento progresivo de músicos moros en las cortes cristianas” (p. 137) y se habla de un posible estilo andalusí. Sólo después de la Reconquista se habla de música arábigo-andaluza, con géneros como la *nûba*. Sin embargo, Maricarmen asegura que las culturas se mantuvieron hasta cierto punto separadas, de modo que no se produjo una verdadera “fusión”: Aunque todos conviven, no ceden en sus estilos a la influencia de las demás culturas.

En cuanto a trovadores y juglares (viola de arco en mano), es evidente que se trata de un momento fundamental de la cultura occidental, producido alrededor de los siglos XII y XIII, cuya desaparición coincidiría con el auge de la

notación musical y la polifonía. Conservamos unos 2.700 poemas, aunque menos de 300 con música, los cuales constituyen “el primer corpus musical de la lírica de Occidente” (p. 145). La relación entre la Corona de Aragón y el Mediodía francés constituye un hecho fundamental para conocer el arte de trovar, sobre todo para comprender la riqueza del movimiento en España. Las cortes de Alfonso II de Aragón y Jaime I el Conquistador son dos ejemplos clave de la demanda y el mecenazgo de importantes trovadores y juglares, algunos pertenecientes a clases altas. Aunque había juglares y trovadores de todos los estilos, desde los simples animadores de fiestas hasta los aficionados, hubo además grandes profesionales que reivindicaron el valor su trabajo. Alfonso X el Sabio y el entorno musical auspiciado bajo su corte son quizás el mayor ejemplo del valor dado a los trovadores en España. Las *Cántigas de Santa María*, que hacen un total de 420 (la mayoría bajo la forma zéjel y algunas cuya autoría se supone al propio Alfonso), son abordadas en esta obra por Maricarmen con todo detalle, haciendo explícito el complejo valor del repertorio gallego-portugués, del que las conocidas cántigas de Marín Códax son también un buen ejemplo. En este caso, las *Cántigas de Santa María* sí constituyen una fusión de la cultura analusí y la cristiana, de modo que el arte de los trovadores, junto a los logros de la Escuela de Traductores de Toledo, habrían constituido un centro cultural sin parangón preconizado por Alfonso X. Unido a ello, el caso de Teobaldo I de Navarra sirve para comprender mejor la riqueza del repertorio hispano, pues utilizaba en sus poemas la *lengua d’oïl* y no el occitano (esto es, la lengua de los troveros), de modo que la lírica hispana mantiene así una riqueza sin igual en toda Europa, en la que participan la cultura andalusí, la occitana (incluido el catalán), la gallego-portuguesa y la trovera.

En el cuarto capítulo, titulado “Primeros repertorios polifónicos” (pp. 195-235), Maricarmen trata sobre todo la importancia de algunos manuscritos hispánicos. Evidentemente, el centro musical por aquel entonces se encontraba en Francia, bajo la Escuela de Notre Dame, donde se da el paso fundacional de la música moderna y uno de los mayores logros del espíritu humano: la polifonía. La musicóloga española realiza un detenido examen sobre los

logros de dicha escuela, aunque antes nos habla de los manuscritos de Santa María de Ripoll (donde la práctica de la polifonía se habría normalizado en el siglo XIII) y del *Códice Calixtino*, “una de las joyas más apreciadas de cuantos manuscritos se conservan en España de época medieval” (p. 198) y cuya pieza más célebre es el *Congaudeant catholici*. Ésta fue considerada durante años la primera pieza de la Historia de la Música a tres voces. Aunque ya no es así, y aunque tampoco se trata de música puramente hispana, sin embargo su presencia en España, en opinión de la Sra. Gómez, “reviste una gran importancia para la Historia de la Música española” (p. 204). Después de realizar un apasionante recorrido sobre los logros de la polifonía, la importancia del silencio y la distancia de las voces, Maricarmen nos habla del *Códice de las Huelgas*, que constituye actualmente la fuente polifónica de la Edad Media más amplia de España y donde es posible que se nombre al primer compositor español de polifonía, Juan Rodríguez. Entre otros códices, Maricarmen pasa a la importancia de los tratadistas en la Edad Media dedicados a la polifonía, que sin embargo no encuentra su lugar en España. Aunque destacan Juan Gil de Zamora y Ramón Llull, apenas encontramos un interés por la teoría. En ese sentido, poco ha llovido desde entonces.

El quinto capítulo, penúltimo del libro y último de los escritos por Maricarmen Gómez, lleva por título “Música y corte a fines del Medioevo: el episodio del Sur” (pp. 237-318). Se nos sitúa en la consolidación de la escritura polifónica y el consiguiente asentamiento de las mensuraciones básicas (2/4, 3/4, 6/8, 9/8). El primer efecto lo encontramos en todas las cortes europeas. La figura del *juglar* como un músico itinerante pasa a ser sustituida musicalmente por el *ministril*, mantenido por la corte. La corte aragonesa –especialmente favorecida, como uno de los centros culturales de Europa, en parte gracias al traslado de la corte papal a Aviñón–, es sin duda una de las más representativas del cambio producido en España. De hecho, se trataba de “uno de los principales focos de atracción de los intérpretes del momento” (p. 239), destacando la figura de músicos como Baldó de Florencia, Pellino de Catapán, Pino de Sapri, Mateo de Maletto, Tomás de Xaumont, Jacomí de Bar o Tibaut de Verrens, según quien

detentase el trono. Evidentemente, cada corte tenía sus músicos particulares y los enlaces entre nobles y reyes de distintos países podían determinar el futuro musical del país donde la pareja en cuestión fuese a vivir. En cualquier caso, el movimiento musical no era tan cerrado. Entre los siglos XIV y XV, existía lo que se conoce como “escuela de ministriles”, donde los ministriles (en general, analfabetos) se reunían anualmente para conocer a otros músicos y renovar su repertorio. Poco a poco, España fue adquiriendo una buena formación musical: si en 1377 don Juan disponía de cuatro o cinco ministriles, sólo dos años después eran veintidós. El repertorio que conservamos de ellos, entre la segunda mitad del siglo XIV y principios del XV, es vocal. Eso no significa que el arte instrumental anduviese su propio camino. Al contrario, en el siglo XIV el género instrumental tuvo un desarrollo sin precedentes. No en vano, conocemos el nombre de algunos de los instrumentistas del séquito de Alfonso V de Aragón, entre ellos, el de don Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana; el de Jordi de Sant Jordi o los guitarristas Rodrigo de la guitarra (primer ministril de Fernando I), Juan de Palencia o Alfonso Peñafiel, entre muchos otros. En cualquier caso, sabemos pocos de ellos. Tenemos mejor conocimiento sobre los instrumentos de los ministriles, sobre todo gracias a la pintura gótica, donde aparecen representados laudes, guitarras, violas de arco, arpas, salterios, zanfoñas, cornamusas, flautas, caramillos, trompetas, tambores, címbalos, etc. Entre todos ellos el más usual, como no puede ser de otro modo, es el laúd. Asimismo, es de especial importancia el desarrollo de los instrumentos de tecla.

Por otra parte, la alta nobleza solía gozar en la Edad Media de capellanes, entre quienes se encontraban numerosos músicos, ya fueran instrumentistas, chantres o compositores. Por supuesto, existían también las capillas reales y, por tanto, los capellanes reales, que iban a cualquier sitio donde tuviera a bien trasladarse el rey. Contrariamente a lo que podría parecer, el repertorio del cual se hacían cargo no era estrictamente sacro, sino que, como explica Maricarmen, abarcaban todos los géneros de la polifonía del momento. De hecho, “a fines de la Edad Media la condición eclesiástica para nada impedía la composición de música no sacra” (p. 273). Sin embargo, la riqueza musical española

alcanzada en la corte aragonesa, sin duda “el principal motor de la música de vanguardia de toda España” (p. 284), decaería no sólo con el fin del Cisma –por el cual el centro musical se alejó de Aviñón-, sino también con el traslado de la residencia de Alfonso V a Italia. Allí la corte gozó de un gran entramado musical, favorecido por músicos de varios países, sobre todo españoles, italianos y franco-flamencos, entre quienes se encuentra Johan Cornago, a la sazón el primer compositor importante de la Historia de la Música española. (Otro compositor español de aquella época –al que Maricarmen dedica un apartado del presente capítulo- es el conocido como Johan Trebol, cuyo nombre real sería Johan Robert. De él conocemos las seis baladas que le atribuye el Códice Chantilly.) En último lugar, Maricarmen analiza el repertorio sacro, desde el rechazo del motete como género experimental y característico del *Ars Nova* por parte de Juan XXII, haciendo hincapié en la importancia de Machaut y el progresivo arraigo del nuevo estilo en España. También analiza un intenso recorrido por los distintos manuscritos, recordando la importancia de *La Misa de Barcelona* como uno de los primeros ciclos polifónicos conservados en su totalidad del *Ordinario* de la misa; o el *Llibre Vermell* de Montserrat. Por último, nos recuerda brevemente la casi inexistencia de tratados musicales, recordando sin embargo la importancia del tratado de Fernand Estevan como el primer tratado de teoría musical redactado en lengua española: *Reglas de canto plano, e de contrapunto, e de canto de órgano* (1410).

Finalmente, el sexto y último capítulo corre a cargo del reputado musicólogo Juan Ruiz, quien culmina esta magnífica *Historia de la música en España e Hispanoamérica* bajo el título de “La difícil transición hacia el Renacimiento” (pp. 319-365). Como su mismo autor indica, se trata de un capítulo de transición entre el primer tomo de esta *Historia de la Música* y el segundo, en el cual se tratará el tema –algo más nutrido en fuentes musicales y, por tanto, menos aburrido– del Renacimiento y el desarrollo del *Ars Nova*. Se trata de un punto muy delicado, del que apenas quedan testimonios, y que representa de hecho un momento trascendental por cuanto en él se produce un nada despreciable cambio cultural. No obstante, Juan Ruiz se aventura sin miedo en

los oscuros caminos del siglo XV, adentrándose en los parajes cortesanos de Alfonso V, Fernando I, Juan II y Enrique IV. Para ello se tiene en cuenta la perspectiva del control benefical por parte de los monarcas, que a la postre había dividido el mapa en siete provincias eclesiásticas y analiza las relaciones de España con Italia. El primer paso dado por el Sr. Ruíz es el estudio de la organología, centrándose en la construcción de grandes órganos por toda España. Destacan constructores como Pere Granyena, Juan Ximénez Garcés, García Bayló, en Aragón, o Alfonso Díaz de Ávila y Juan Cortejo, en Castilla. Lo que hubo de interpretarse en ellos podemos observarlo en “las fuentes orgánicas más importantes del siglo XV”, a saber: el *Códice de Faenza* y el *Libro de órgano de Buxheim*. El autor se remite a ellos cuando resulta conveniente y analiza con detenimiento la situación de las capillas: el número de músicos, el coro, sus cualidades, su educación, su salario, su importancia social, etc. La corte de Juan II es paradigmática de ello, al haber tenido éste un gran interés por la música y la cultura en general. También la corte de Alfonso V, como hemos dicho antes, supone un punto culminante con su traslado a Nápoles y la consiguiente revitalización de la actividad cultural en Italia (aunque, como afirma Juan Ruíz, “el español fue la principal lengua poética de la corte Alfonsina en Nápoles”, p. 332). En cualquier caso, ello favoreció interesantes intercambios culturales entre ambos países, y en todo caso la situación no era despreciable en España, si tenemos en cuenta que “las más potentes capillas musicales de las Coronas hispanas se encontraban, en el tercer cuarto del siglo XV, insertas en una corriente común y con acceso a un repertorio internacional que, al igual que en otras facetas artísticas, fue extraordinariamente permeable en sus fronteras” (p. 335). Los nombres de los músicos más destacados, sobre los cuales versa un desconocimiento muy difícil de superar, son Pere de Oriola, Juan Cornago y Bernardo Ycart. En último lugar, para no aburrir más al lector con una compleja obra que podrá leer por sí mismo, Juan Ruíz finaliza esta obra hablándonos de las fuentes y el repertorio para la liturgia (entre ellos el famoso *Cancionero de la Colombina*); así como de los escenarios urbanos y los espacios domésticos.

En definitiva, cualquiera que tenga a bien adquirir un ejemplar de este primer volumen, el

cual será seguramente el de más difícil lectura de toda la colección, quedará sin duda asombrado por su complejidad. No se trata de una Historia de la Música al uso, ni siquiera diría que se trata de una obra que pueda leer un simple aficionado. Creo que se trata de una obra con la cual puede profundizarse, en buena medida, en lo ya comprendido. En cualquier caso, todo acceso es posible y cualquier lector quedará prendado por la seriedad de este trabajo, a la par que satisfecho con su lectura y deseoso de seguir leyendo bajo la rúbrica de autores que participan del rigor científico, la modestia del verdadero conocedor y la disciplina irrevocable del trabajo bien hecho. Al mismo tiempo, tendrá con ello garantizada la escalera desde la cual ascender por las vastas cumbres del deleite musical español.

**Daniel Martín Sáez**  
*Sinfonía Virtual*, Nº 17, Octubre de 2010