

LA MUSICA EN LA CORTE EN TIEMPOS DE ISABEL LA CATOLICA. UNA
PRIMERA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE JUAN DEL ENCINA

THE MUSIC IN TIMES OF ISABEL THE CATHOLIC. A FIRST APPROACH TO JUAN
DEL ENCINA

Lucía **Beraldi**

Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”

(Argentina)

lube_lu89@hotmail.com

Resumen

Hacia la década de 1970, la Ciencia Histórica experimenta un proceso de renovación temática y epistemológica orientado al diálogo interdisciplinario y la búsqueda de significaciones múltiples. En esta ocasión y de la mano de la Antropología de los sentidos nos proponemos introducirnos en la condición humana desde su universo sensorial, el cual adquiere una dimensión histórica al estar inserto en un tiempo y espacio determinado. Así, realizaremos una primera aproximación al estudio del paisaje sonoro (soundscape) en la corte de Isabel la Católica a partir de la producción de Juan del Encina

Palabras clave: Antropología sensorial – Isabel la Católica – Juan del Encina – Música cortesana

Abstract

Starting in the 1970s, History has experienced a process of renewal on its subjects it level as well as an epistemological turn, leaning towards interdisciplinary dialogue and the search for multiple levels of meaning. On this occasion and through the assistance of anthropology of senses we propose to approach human experience through the sensible universe, which becomes historical by virtue of belonging to a specific space-time context. Thus, we offer a first approach to the soundscape of Isabel la Católica's court through the production of Juan del Encina.

Key Words: Anthropology of senses – Isabel the Catholic – Juan del Encina – Court music

Hacia la década de 1970, la Ciencia Histórica experimenta un proceso de renovación temática y epistemológica orientada al diálogo interdisciplinario y la búsqueda de significaciones múltiples. Los estudios medievales se suman a la iniciativa de la mano del *nuevo medievalismo*, el cual propone una exégesis de

los documentos al *tercer nivel*. En otras palabras, el historiador complementa la labor de edición y contextualización de los textos históricos con la aplicación de elementos provenientes de la antropología, la lingüística, la sociología.

En esta ocasión, la Antropología de los sentidos nos propone introducirnos en la condición humana desde su universo sensorial, el cual adquiere una dimensión histórica al estar inserto en un tiempo y espacio determinado. En el marco del proyecto “Paisajes sensoriales, sonidos y silencios de la Edad Media”, realizaremos una primera aproximación al estudio del paisaje sonoro (*soundscape*) en la corte de Isabel la Católica a partir de la producción de Juan del Encina.

Música, historia y paisaje sonoro

A lo largo de la historia, los sentidos han sido un foco de interés de artistas, poetas y académicos de diversas ciencias como la Antropología, la Medicina e incluso la Historia. En su obra *Sensing the past*, Mark Smith realiza un recorrido por la historia a través de los sentidos; reconociendo las dificultades y limitaciones que esto supone para períodos históricos remotos, el autor opta por ordenar los diversos escenarios sensoriales en pre-modernos y modernos.¹ Asimismo, en el conjunto que componen los sentidos, Smith considera la particularidad del oído y destaca que su importancia radica en la capacidad de conectar la vista —entendida como el mayor de los sentidos— con el tacto, el olfato o el gusto —considerados menores o inferiores—².

Desde al ámbito de la lingüística y la comunicación, McLuhan y Ong refuerzan la división propuesta por Smith resaltando la importancia de la palabra oral y los sonidos no solo para la comunicación, sino también para el acuerdo y mediación en las diversas formas de organización y jerarquía social del Occidente pre-ilustrado.³ Por ejemplo: la corona y los nobles en general contraponen su clase y *status* respecto del resto del pueblo identificándose con la quietud y no con el ruido; así, el mobiliario de la corte se acompañaba en gran

¹ Mark SMITH, *Sensing the past. Seeing, hearing, smelling tasting and touching in history*, University of California Press, Berkeley, 2007, pp. 2-3.

² *Ibidem*, p. 41.

³ *Ibidem*, p. 42.

medida de cortinas y alfombras, aquietando los sonidos y transformando a la voz del monarca en el sonido supremo.⁴

Por su parte, en la década de los setenta Murray Schaffer acuñó el concepto paisaje sonoro para referirse al conjunto de sonidos, pertenecientes a un lugar específico, que poseen interacción, lógica interna y son referentes del entorno sociocultural.⁵ En consecuencia, cada sociedad confecciona un “modelo sensorial”⁶ particular que contiene elementos del contexto —temporal, espacial, social y cultural— donde es producido.

Dentro de los diversos elementos que conforman el paisaje sonoro, la música ocupa un espacio particular; intentar definirla es una tarea compleja que se extiende a lo largo de los años y ha generado gran cantidad de debates sobre qué se puede considerar música o no.⁷ Los siglos correspondientes al medioevo concebían a la música en dos vertientes: por un lado, como una ciencia encuadrada en el ámbito de la *mathesis*, es decir una integrante de *quadrivium* (tradición filosófica platónico-pitagórica); por otro, el arte del canto y la música poseían una función de acompañamiento y embellecimiento dentro de la liturgia cristiana.⁸

El propio Isidoro de Sevilla define la música en sus *Etimologías* como la “destreza en la modulación, consistente en el sonido y el canto”⁹. Asimismo, distingue tres elementos que la componen: la armonía, la rítmica y la métrica. La armonía, es la encargada de distinguir los sonidos graves de los agudos; la rítmica, se aboca al análisis de las palabras y determina si el sonido se adapta bien o mal a ellas; la métrica, es la que tiene en cuenta la medida de los versos de acuerdo a su aplicación.¹⁰

⁴ *Ibidem*, p. 45.

⁵ Murray SCHAFFER, *El Nuevo Paisaje sonoro*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1998.

⁶ Gisela CORONADO SCHWINDT, “El paisaje sonoro de las ciudades castellanas bajomedievales a partir de las ordenanzas municipales (siglos XIV-XVI)”, en Juan Francisco JIMÉNEZ ALCÁZAR y Gerardo RODRÍGUEZ (comps.), *Actas del primer simposio internacional de Jóvenes Medievalistas, MdP 2013*, e-book, Universidad Nacional de Mar del Plata, Grupo de Investigación y Estudios Medievales, Sociedad Argentina de Estudios Medievales, Mar del Plata/Buenos Aires, 2013, p. 134.

⁷ Murray SCHAFFER, *The soundscape: our Sonic environment and the tunning of the world*, Rochester, Destiny books, 1993-1994, pp. 3-12.

⁸ Umberto ECO (coord.), *La Edad Media, I. Bárbaros, cristianos y musulmanes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 801.

⁹ San Isidoro de SEVILLA, *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2009, p. 433.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 335-337.

En lo referente a los sonidos que acompañan el canto, el autor establece tres orígenes o naturalezas posibles: la naturaleza *armónica*, formada por la modulación de la voz; la *orgánica*, que agrupa a los sonidos producidos por un soplo; y la *rítmica*, que recibe su cadencia por la pulsación de los dedos.¹¹

La producción musical medieval se ordena en dos grandes grupos: sacra y profana. La primera inicia su recorrido en los escritos de los Padres de la Iglesia quienes hacen de puente entre la Antigüedad Tardía y la Edad Media; las reflexiones sobre la armonía, producida por las esferas celestes provenientes del pensamiento platónico, se leen ahora a la luz de la Biblia, colaborando con la formación de una nueva sensibilidad religiosa. Ejemplo de ello son las obras de san Agustín, Severino Boecio o el propio Isidoro de Sevilla, mencionado anteriormente.¹²

En cuanto a la música profana, ámbito en el cual nos centraremos, la reconstrucción de su evolución resulta mucho más confusa debido a la carencia de notación musical y a la falta de interés de los intelectuales medievales. Los estudios antropológicos y arqueológicos se remontan a la antigüedad griega para reconstruir dicho *corpus*, asociándolo al desarrollo de la poesía épica, la lírica y posteriormente, al drama. Su función principal consistía en ser vehículo de la palabra que relataba las historias de un pasado común fundacional. Claros ejemplos de esto son los poemas de Homero —la *Iliada* y la *Odisea*— y la lírica de Safo y Alceo.¹³

En lo que respecta al período romano ocurre algo muy similar debido a la falta de fuentes, tanto escritas como musicales. Sin embargo, con el avance sobre el Mediterráneo en general, y sobre la actual Grecia en particular hacia el siglo III a. C., Roma adopta las formas musicales griegas, y con ellas aparecen los primeros poetas romanos, como Livio Andrónico o Plauto. Los años imperiales significaron la profusión de composiciones músico-literarias que incluían música para el teatro, banquetes y demás rituales religiosos; en este

¹¹ *Ibidem*, p. 337.

¹² ECO, *op.cit.*, pp. 801-802.

¹³ Helena ALONSO GARCÍA DE RIVERA, "La música como tradición oral y soporte histórico en la Alta Edad Media: el pasado como acercamiento a su presente. Algunas consideraciones sobre el estado actual de la cuestión", *Revista de Folklore*, nº 317 (2013), pp. 6-7.

marco se crea el poema épico más importante para la historia de Roma: la *Eneida* de Virgilio.¹⁴

La propia naturaleza de los pueblos germánicos dificulta, una vez más, el conocimiento de la tradición oral y musical en la Tardoantigüedad de la cual solo se tienen noticias a través de testimonios del Imperio romano de Oriente y textos literarios de la tradición sajona.¹⁵ Este vacío documental se contrapone al desarrollo que experimenta la música sacra entendida como espejo del canto de alabanza a Dios. Así, ante la necesidad de consolidar y transmitir el repertorio musical, bajo el reinado de Carlomagno, aparece el canto gregoriano. Su proceso de formación se inicia en el siglo VIII en la región de la Galia, cuando se sustituye la liturgia galicana por la romana; el nuevo repertorio conserva elementos de ambas tradiciones. Como consecuencia, la producción de libros litúrgicos con notación musical experimenta un importante impulso evidenciado en la aparición de los códices.¹⁶

Recién hacia el siglo XII y de la mano de la poesía trovadoresca, las letras de la música profana comienzan a ser registradas, mientras que la notación musical lo logrará hasta el XIV. Ambos aspectos —letra y música— requerían de una red de elementos fónicos para el aprendizaje, recuerdo y transmisión del mensaje: el primero de ellos era la voz y sus destrezas correspondientes (preparación, entonación, adecuación del sonido al texto, dicción, credibilidad, entre otras.); el segundo era la música, cuya base era la *imitatio*, es decir la toma de una melodía conocida para transmitir un contenido diferente. Las formas literarias más utilizadas fueron: el romancero, la épica y la lírica. Las primeras recopilaciones escritas de dicha producción se hallan en los cancioneros.¹⁷

Paralelamente, la música sacra experimenta, en esta misma época, una gran renovación con la incorporación de la polifonía. La misma consiste en la entonación conjunta de dos voces: una que expresa el repertorio —*vox principalis*— y una que acompaña —*vox organalis*— duplicando a la primera en un intervalo musical de octava, quinta o cuarta.¹⁸ Así, es justo en el curso de la

¹⁴ *Ibidem*, p. 8.

¹⁵ *Ibidem*, p. 9.

¹⁶ ECO, *op.cit.*, p. 829.

¹⁷ Alonso GARCÍA DE RIVERA, *op.cit.*, p. 12.

¹⁸ ECO, *op.cit.*, p. 831.

Edad Media que tiene comienzo la parábola que transformará la música de una ciencia en un arte en el sentido moderno.¹⁹

La música en la corte de Isabel la Católica: Juan del Encina

En los últimos siglos de la Edad Media se produce en la península ibérica un esplendor de las artes que se evidencia en diversos escenarios como la arquitectura y el urbanismo, la pintura, la cerámica y la música. Esta última fue objeto de gran interés por parte de Isabel de Castilla: si bien no son muchas las referencias directas a la Reina interpretando piezas musicales, cantando o danzando, se puede apreciar el gusto particular por este arte en sus libros y en la instrucción que pagó para la formación del Infante don Juan.²⁰ Asimismo, tanto Isabel como Fernando dedicaron una atención particular a sus *capillas*:²¹ la de la Reina estaba compuesta por entre dieciséis y veinte cantores y dos organistas, mientras que la del Rey alcanzó la cifra de cuarenta y uno durante los años de su viudez. La riqueza de su repertorio se conoce gracias a cinco grandes cancioneros (el Cancionero de la Colombina, de Palacio, de Uppsala, de la casa de Medinaceli y la recopilación de Juan Vázquez) donde encontramos el aporte de destacados autores como Juan de Anchieta, Francisco de Peñalosa, Pedro de Escobar y Juan del Encina.²²

Juan del Encina fue un importante poeta, autor y dramaturgo del prerrenacimiento español. Los estudios en torno a su persona lo destacan por integrar la primera época de la escuela polifónica castellana y por considerarlo padre e iniciador del teatro español.

El acercamiento de Encina a la corte de los Reyes Católicos se da de la mano de los duques de Alba, Fadrique Álvarez de Toledo e Isabel de Zúñiga y Pimentel, quienes lo acogieron en su palacio en Alba de Tormes y oficiaron como verdaderos mecenas. Hacia la segunda mitad del siglo XV, dicha casa nobiliaria había consolidado su poder y gozaba de la confianza de la pareja real, esto se evidencia en la colaboración de Fadrique en el Consejo personal de

¹⁹ *Ibidem*, p. 801.

²⁰ Emilio ROS-FABREGAS, "Melodies for private devotion at the court of Queen Isabel", en Bárbara WEISSBERGER (ed.), *Queen Isabel I Power, Patronage, Persona, Woodbridge, Tamesis*, 2008, p. 94.

²¹ Referencia a la tesis doctoral sobre la capilla Real.

²² Miguel Ángel LADERO QUESADA, *La España de los Reyes Católicos*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 337-338.

Fernando y en su participación en los últimos años de la Guerra de Granada y otras empresas militares. Es justamente al finalizar dicha guerra —entre 1492 y 1496— que el poeta se muda al palacio y compone gran parte de sus obras.²³

El *Prohemio a los Reyes Católicos*, texto que encabeza su cancionero, lo expresa de la siguiente manera:

*Y así yo, desta manera viéndome con el favor de duque y la duquesa de Alba, mis señores, subí a la gran altura de la contemplación de vuestras ecelencias para alcançar siquiera una centella de su resplandor, para poder en mi muerta labor y de barro, introducir espíritus vitales. Y por mandado de estos mis señores, [...] hallándome muy dichoso de averme recibido por suyo, he compilado las obras que en este cancionero se contienen adonde principalmente van algunas que no con poco temor avía dedicado a vuestra real señoría.*²⁴

En el fragmento observamos como Encina establece una jerarquía entre los reyes —*vuestras ecelencias*—, los duques de Alba —*mis señores*— y él mismo, quien se toma el atrevimiento de dedicar a los monarcas algunas de sus obras. Es necesario tener en cuenta que dicho *Prohemio* encabeza la edición del *Cancionero de las obras de Juan del Encina* editado en Salamanca en 1496, el primero en utilizar la vía de imprenta para su edición y posterior difusión. Como cancionero de autor se suma a la tradición extendida entre los artistas del período que recopilaba su producción personal hasta los años de su estadía en la corte nobiliaria de los duques. Sus composiciones recorren el amplio espectro de la época tanto en lo referente a las formas musicales como a las temáticas. Respecto de estas últimas, Álvaro Bustos Táuler sostiene que algunas de las composiciones de Encina relatan elementos del contexto político y social de la época.²⁵

Por su parte, el *Cancionero Musical de Palacio* es considerado como uno de los testimonios más importantes de la música profana castellana de los siglos XV y XVI donde están recopiladas más de cuatrocientas obras musicales del

²³ Álvaro BUSTOS TÁULER, *Tradición y novedad en a poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008, pp. 24-25.

[Recurso en línea: <http://eprints.ucm.es/11455/1/T30956.pdf>]

²⁴ *Cancionero de Juan del Encina: primera edición, 1496/publicado en facsímile por la Real Academia Española*, Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2002 [Real Academia Española, 1989], fol. Ir, fol. Iv.

[Recurso en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-de-juan-del-encina-primer-edicion-1496--0/html/ffadf59c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html]

²⁵ BUSTOS TÁULER, op.cit., p. 25.

período de los Reyes Católicos. De entre ellas, el autor con mayor cantidad de obras es Juan del Encina.

Uno de los romances que integra tanto el cancionero salamantino como el cancionero de Palacio es *¿Qu' es de ti, desconsolado?* donde el autor relata la victoria de cristianos sobre moros en Granada:

*¿Qu' es de ti, desconsolado?
Qu' es de ti, desconsolado,
Qu' es de ti, Rey de Granada
Qu' es de tu tierra y tus moros
Dónde tienes tu morada
Reniega ya de Mahoma
y de su seta malvada
que bivar en tal locura
es una burla burlada.
Torna tórname buen Rey
a nuestra ley consagrada
porque, si perdiste el reyno,
tengas el alma cobrada.
De tales reyes vencido,
onrra te deve ser dada.
O Granada noblecida,
por todo el mundo nombrada
hasta aqui fuiste cativa
y agora ya libertada
Perdióte el rey Don Rodrigo
por su dicha desdichada
Ganóte el rey Don Fernando
con ventura prosperada.
La reyna doña Ysabel
la más temida y amada
ella con sus oraciones
y él con mucha gente armada.
Según Dios haze sus hechos
la defensa era escusada
que donde Él pone su mano
lo imposible es quasi nada.*

Se trata de un romance con una ambientación histórica concreta, la toma de Granada, hecho en el que participa el duque de Alba, mecenas de Encina. El relato inicia interpelando al rey moro a convertirse a la fe cristiana, para que a pesar de haber perdido el reino, salve su alma. Los versos a continuación están dedicados a los reyes: mientras que Fernando es asociado a las labores bélicas, restaurando la ciudad que el rey Don Rodrigo había perdido; Isabel, caracterizada como la más *temida y amada*, es asociada a las oraciones y las tareas piadosas. La composición tiene una doble intención: propagandística, en

tanto exalta las hazañas de la monarquía; y moralizante, en la extensión de la fe católica.²⁶

Así, la corte se transforma en un verdadero escenario en sus múltiples dimensiones: en tanto espacio para la interpretación de las composiciones artísticas donde destacamos las obras encinianas; y desde una interpretación histórica, en tanto espacio de poder, con implicancias sociales y simbólicas donde los artistas contribuyen a la exaltación de la figura regia y sus hazañas.

Conclusiones

Al tratarse de una aproximación a la temática, en el presente artículo nos proponemos acercarnos al análisis de la música en la corte desde una mirada multidisciplinar. Con este objetivo, realizamos un breve recorrido sobre el desarrollo de la música a lo largo de la Edad Media, para detenernos, finalmente, en la producción cortesana de finales del siglo XV.

En este marco, la figura de Juan del Encina resalta tanto por su ingente producción como por la calidad de la misma. Sus inicios bajo el mecenazgo de los Duques de Alba, lo posicionan en un ambiente cortesano cercano a la monarquía, ambiente en el que algunas de sus composiciones adquieren un tinte propagandístico.

Tanto la edición de su Cancionero personal como la incorporación de sus obras en numerosos cancioneros de la época, nos muestran la importancia del poeta coetáneo a la monarquía de los Reyes Católicos y la necesidad de realizar un análisis profundo de su producción, vinculando los elementos discursivos de las composiciones con su contexto político-cultural.

²⁶ BUSTOS TÁULER, *op.cit*, p. 280.