

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XXII



C. S. I. C.
1985
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XXII



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1985

SUMARIO

	<u>Páginas</u>
ACTIVIDADES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS	
Memoria de actividades del Instituto de Estudios Madrileños	9
Apuntes para una futura bibliografía del Instituto (continuación), por <i>M. P. J.</i>	15
ESTUDIOS	
Arte	
La colección de Platería del Museo parroquial de Santa Cruz de Madrid, por <i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	25
La proyección del Arte islámico en la arquitectura de nuestro primer renacimiento: El «estilo Cisneros», por <i>M. A. Castillo Oreja</i>	55
Juan de Herrera diseña el Puente sobre el Río Guadarrama, por <i>Luis Cervera Vera</i>	65
El Hermano Bautista y otros maestros en las obras de la Iglesia parroquial de Navalcarnero durante los siglos XVII y XVIII, por <i>María del Pilar Corella Suárez</i>	81
Proyectos de José del Olmo, Manuel del Olmo, Teodoro Ardemans, Felipe Sánchez, Juan de Morales y Francisco Ruiz para la Carnicería de Antón Martín, por <i>Elvira Villena Cortés</i> ...	97
Un desconocido en la Saga de los Salvador Carmona, por <i>Carmen Castañeda Vicente</i>	111
La arquitectura doméstica madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII, por <i>Virginia Tovar Martín</i>	117
«El Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María», por José Aparicio, por <i>Enrique Pardo Canalís</i>	129
Notas para una historia de la Rejería Arquitectónica madrileña (II Parte). El siglo XIX, por <i>Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso</i>	159
El Nuevo Monasterio de Santo Domingo El Real, por <i>Gloria Salterain Díez</i>	177
Derecho	
Notas sobre el Fuero de Madrid, por <i>José Valverde Madrid</i>	187
Fiestas y Costumbres	
Literatura y legislación sobre coches en el Madrid del siglo XVIII, por <i>Joaquín Álvarez Barrientos</i> ...	201
Toros en la proclamación de Carlos III, por <i>Francisco López Izquierdo</i>	225

	<u>Páginas</u>
Geografía	
Apunte geográfico-económico de los pueblos de la actual provincia de Madrid en el año 1752, por <i>Fernando Jiménez de Gregorio</i> ...	259
Historia	
Noticias sobre una Cámara subterránea en la Puerta de la Vega, por <i>Manuel Montero Vallejo</i> .	301
Documentación sobre Pueblos de la provincia de Madrid en el Archivo Histórico de Protocolos, por <i>Antonio Matilla Tascón</i> ...	307
Literatura	
Documentos inéditos para la Biografía de la Familia hispano-genovesa de Gabriel Bocángel y Unzueta, por <i>Trevor J. Dadson</i> ...	415
Apuntes y antecedentes para una historia del sainete madrileño: El estreno de la «Gran Vía», por <i>Mariano Sánchez de Palacios</i> ...	453
Musicología	
Marcha de la Corporación del Ayuntamiento de Madrid. Compuesta sobre un Motete del siglo XVI atribuido a Carlos V. (Ensayo sobre la personalidad musical del Emperador), por <i>Juana Espinós Orlando</i> ...	467
Sociología	
Aportación a la Historia Social de Madrid. La transformación de los enterramientos en el siglo XIX: la creación de los cementerios municipales y su problemática, por <i>Federico Ponte Chamorro</i> ...	483
Aproximación a un estudio sociológico de la masonería madrileña en la Restauración, por <i>Francisco Márquez Santos</i> ...	497
Urbanismo	
La Ordenanza de Colmenar Viejo (1575) como fuente de investigación para su historia local, por <i>Adrián Arcaz Pozo</i> ...	513
Nuevos Documentos sobre Saneamiento y alumbrado público de Madrid en el siglo XVIII: Las «Reglas para construir cloacas», de Francisco Sabatini, y las «Instrucciones» para el Servicio de Iluminación, por <i>José Miguel Muñoz Jiménez</i> ...	525
SEMBLANZAS DE MADRILEÑISTAS ILUSTRES	
Don Martín Almagro Basch, por <i>José Simón Díaz</i> ...	551
Madrid en la Obra de Don Manuel de Terán, por <i>Aurora García Ballesteros</i> ...	555
BIBLIOGRAFIA	
Ensayo de revisión parcial de la «Bibliografía Madrileña» de Pérez Pastor (I), por <i>Yolanda Clemente San Román</i> ...	579
La Tipobibliografía Complutense: Pasado, presente e inmediato futuro, por <i>Julián Martín Abad</i> .	607

MARCHA DE LA CORPORACION DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID

**Compuesta sobre un Motete del siglo XVI atribuido a Carlos V.
(Ensayo sobre la personalidad musical del Emperador)**

Por JUANA ESPINÓS ORLANDO

Este ensayo ha sido consecuencia inmediata de unas jornadas de trabajo de las cuales haré breve síntesis.

La Comisión de Protocolo y Ceremonial del Ayuntamiento de Madrid (que presidía entonces don José Finat, Conde de Mayalde, 1956), deseosa de proporcionar a la vida oficial de la Corporación su antiguo esplendor, encomendó al Archivero de la Villa y a otros funcionarios, la investigación a través de legajos y documentos, de las tradicionales ceremonias municipales y de su protocolo y características, para restaurarlas en toda su noble autenticidad.

Me fue encomendada, concretamente, la búsqueda de la Música, que en forma de toque o de marcha precedía al Concejo en sus actos oficiales y en sus ceremonias solemnes. Día tras día, examiné en el Archivo de la Villa los documentos que, por su naturaleza, pudieran aportar alguna luz sobre dicho extremo.

Comencé con la colaboración inestimable de Mercedes Pérez Martín, entonces Oficial de Archivos y Bibliotecas en el Archivo de Villa, por un legajo del año 1524 que decía: «Licencia a Madrid para repartir cantidad, para gastos del recibimiento de S.M. y la Corte». Luego siguieron otros: 1533, Provisión con la cuenta de Propios y Rentas que se gastaron para la venida del Emperador; 1599, Festejos por la entrada de la Reina; 1626, «Festejos por la venida del Legado de S.S.»; 1665, «Proclamación de Carlos II»; 1685, «Festejos por las victorias sobre el turco»; 1700, «Festejos por Felipe V... Cuentas por los festejos... seis clarines y dos timbales que asistieron a la función de los comediantes...»; 1759, «Proclamación de Carlos III»; 1802, «Orden de la carrera de los festejos por el casamiento de D. Francisco, heredero de las Dos Sicilias, con la Infanta María Isabel; 1802, «Nombramiento de músicos de clarín»; 1812, «Pago de los clarineros por su asistencia en las noches luminarias»; 1843, «Nombramiento de clarineros para la ronda municipal»; 1844, «Adquisición de timbales en 900 reales»; 1852, «Dimisión de un

clarinero y estipendio de 30 reales a las personas que se busquen, proporcionándoles caballo».

Habréis observado cómo se sigue la historia de Madrid y de España, a través de estos títulos sencillos y concretos, pero tan elocuentes... Pues bien, en ellos y en otros muchos de que os hago gracia, hallé alusiones directas a la marcha que precedía al Concejo o saludaba la llegada o desfile de monarcas, dignatarios y jerarquías; incluso se nombraban los instrumentos empleados; clarines, sacabuches y timbales a caballo, acompañados en algunas ocasiones por ministriles de a pie... pero, en cambio, no pude encontrar ni un solo compás de música. Indagué también en el Archivo de Palacio y en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional, así como en el Libro de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte y en el Archivo Histórico, pero siempre con el mismo resultado negativo y entonces propuse, y fue aceptada mi proposición, buscar alguna página musical, cuya fecha y carácter fueran idóneos para el fin propuesto; darle a la Corporación una marcha o toque característico, como los de Burgos, Zaragoza, Bilbao, etc., que la precediera siempre en actos y ceremonias oficiales en España y fuera de España.

Conocíamos por el examen de aquellos documentos, los instrumentos utilizados, era, pues, necesario determinar la música que habían de interpretar.

Con gran ilusión empecé a realizar esta segunda parte de mi trabajo y entre los volúmenes conservados en la Biblioteca Musical, hallé junto a otras obras —donativo por cierto de S.A.R. la Infanta Doña Isabel, mecenas inolvidable de la música y de los músicos, y madrileña auténtica—, un Motete atribuido al Emperador Carlos V, cuya nobleza y arcaico sabor parecían hechos a la medida de nuestro propósito. Seleccioné también, para el mismo fin, una melodía muy bella del tiempo de los Reyes Católicos y una vieja marcha real austro-española.

Me puse al habla con el maestro Arambarri, y le entregué las tres obras, para que él, con su inteligente criterio e indiscutible magisterio —compositor, catedrático de armonía, director de orquesta— escogiera la que le pareciese más oportuna *.

Al cabo de algunos días, el maestro seleccionó el Motete de Carlos V y la marcha real austro-española.

Del primero hizo una transcripción para dos trompetas, dos trombones y un timbal, dándole carácter de marcha solemne, y de la segunda, más moderna, otra marcha de ritmo alegre, para tres trompetas y dos timbales.

La transcrita sobre el Motete es la que, después de ser escuchada por el Concejo, presidido por el señor Alcalde, académicos, críticos y músicos, fue escogida para marcha de la Corporación.

(*) Muerto el 10 de julio de 1960, casi repentinamente, mientras dirigía la Banda Municipal, de la que era ilustre Director.

Marcha que ya ha sonado en la noble y señorial Casa de la Villa en varias ocasiones, como, por ejemplo, en las visitas de Alcaldes extranjeros e ilustres personalidades, así como, recientemente, en Bruselas con motivo de la presencia del Ayuntamiento de Madrid, en la «Europalia 1985», cuya inauguración fue presidida por S.A.R. Don Felipe, Príncipe de Asturias.

Comprenderéis que era lógico, que dada mi profesión y mi vida consagradas al servicio de la música, el hallazgo de aquel motete atribuido al César español, despertara en mí el deseo de comprobar hasta qué punto era posible tal hipótesis y qué fundamentos históricos podía tener.

Como el tema me pareció sugestivo, he tratado de reunir algunos datos y cifras que quizá sean para vosotros, como lo fueron para mí, un descubrimiento; el de la ingente personalidad musical de Carlos V.

El manuscrito original, atribuido a Carlos V, perteneció a don José de Nebra, organista y compositor de fines del siglo XVII y principios del XVIII, quien lo reprodujo en su Historia de la Música Española.

Organista notable, lo fue primero de las Descalzas Reales —como antes lo había sido, Tomás Luis de Victoria, siendo religiosa de aquel Monasterio la Emperatriz doña María de Austria, hija de Carlos V y viuda de Maximiliano II, a cuya paz se acogió en el año 1584—, y después lo fue de la Real Capilla, donde al crearse la plaza de Vicemaestro, a instancias del Arzobispo de Toledo en 1739, quedó como tal, recibiendo el encargo, con Antonio Literes, de rehacer los Archivos Musicales de aquélla, perdidos en el incendio del viejo Alcázar madrileño, el 24 de diciembre de 1734.

José de Nebra no sólo estuvo adscrito a la Real Capilla durante el predominio de los maestros italianos en la Corte, sino que con Antonio Rodríguez y el citado Literes, mantuvo enhiesto el pabellón español en la música sagrada y en la teatral, dignificándolas, durante los años en que Corselli y Scarlatti pertenecían a la Real Capilla, el primero, nada menos que como director.

Su obra maestra, como compositor de música sagrada, es un oficio de difuntos a ocho voces, que se estrenó en los funerales de la Reina doña Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI, y el Motete «Circundederunt me doloris mortis». Como compositor de música teatral, a él se debe la música escénica de «La vida es sueño», de Calderón de la Barca, y gran número de zarzuelas, entre ellas, «Cautela contra Cautela o el rapto de Ganimedes», Madrid, 1745, y «De los encantos del amor, la música es el mayor», Madrid, 1725, que obtuvieron gran éxito. Hablando de él, Cotarelo y Mori le llama: «El Lope de Vega de la Música española».

Nacionalista cien por cien, se opuso a la moda, imperante en España, de musicar libretos extranjeros, que eran puestos de nuevo en música por los compositores de la Corte, infundiendo siempre a sus obras un vivo color local y popular,

de la mejor solera. Llevado de este propósito, casi obsesivo, en el año 1747, en su drama trágico, «Aquiles de Troya», incluyó unas seguidillas populares, que dos personajes cómicos cantaban y bailaban, ¡ante las murallas de la ciudad griega!..

Escribió más de cien obras de carácter religioso y se conserva mucha música manuscrita suya en Montserrat, en el Archivo de Palacio, en Roma en la capilla Sixtina, en la Biblioteca Nacional de Munich y en la Biblioteca del Conservatorio de París.

Esta es, la personalidad ilustre del músico español poseedor del manuscrito citado, desaparecido después —¿quizá en aquel incendio del viejo Alcázar?—, pero que a través de tres siglos, ha venido reproduciéndose en historias y ensayos, atribuyéndolo, con rara unanimidad, al gran monarca español.

La copia impresa que poseemos fue publicada en el siglo XIX, por la Ilustración Musical Española, revista fundada y dirigida por Felipe Pedrell, abanderado del nacionalismo español y uno de los grandes teóricos de la historia de la música contemporánea.

* * *

Todos los españoles sabemos, desde nuestra primera y elemental historia de España, que Carlos V era muy aficionado y diestro en los trabajos de relojería y mecánica; ya en los comienzos de su reinado tuvo junto a sí a Juan Duchemin, relojero de Besançon y a un matemático paduano, Gianello Toriano, que le siguió hasta Yuste, célebre por sus trabajos de mecánica e hidráulica y hábil artista en la construcción de los famosos «titeres», solaz y distracción en los ratos de ocio de su señor.

Pero, la que ya no es tan conocida, es su gran personalidad musical. Historiadores y cronistas, españoles y extranjeros, desde el siglo XVI (Guillaume van Male¹, gentilhomme de cámara del Emperador; Ulloa², *Vida del Emperador Carlos V*, Venecia, 1575, hasta nuestros días, pasando por Nebra, 1768; Soriano³, 1856; Wander Straeten⁴, 1867-1868, y los modernos comentaristas Mignet⁵, Stirling⁶, Pichot⁷, Gachard⁸ y Henne⁹) han profundizado en este aspecto interesan-

¹ GUILLAUME VAN MALE, Carta núm. VII al Señor de Praet: *Lettres sur la vie interieure de Charles Quint*, Bruselas, 1847, págs. 29 y 30.

² ULLOA, natural de Brujas, ayuda de Cámara o Secretario del Duque de Alba, pasó luego al servicio del Emperador, al que acompañó en su retiro de Yuste. Murió después en su país en 1564: *Vita del Imperator Carlos V*, Venecia, 1575, núm. 4, folio 336.

³ SORIANO FUERTES, *Historia de la Música Española*, 1856.

⁴ EDMUND WANDER STRAETEN, *La Musique aux Pays Bas*, tomo VII, Flandes, 3 de diciembre de 1826; *Carlos V, músico* (folleto); *La Música Neerlandesa en España*, I parte, 1885; II parte, 1888.

⁵ MIGNET, FRANCISCO AUGUSTO, historiador francés, *Charles Quint, son abdication, son sejour et sa mort au Monastere de Yuste*, 1845 (Documentos del Archivo de Simancas).

⁶ STIRLING, musicólogo inglés, *Charles Quint, The Cloister life of the Emperor Charles Quint*.

⁷ PICHOT, escritor francés, *Charles Quint, Chronique de sa vie interieur* París, 1854.

⁸ GACHARD, LUIS PRÓPERO, historiador belga de los reinados de Carlos V y de Felipe II; contribuyó a deshacer muchos errores por su claridad e imparcialidad, Bruselas, 1855.

⁹ HENNE, ALEJANDRO, historiador belga, *Historie du regne de Charles V en Belgique*, 1858-1860.

tísimo de la vida del César español, «el soberano político y musical» como le calificaron sus contemporáneos. Bonet ¹⁰, en su historia de la *Musique et de ses effets*, dice: «que fue gran compositor y excelente organista y clavicordista».

Edmundo Vander Straeten, musicólogo, crítico e investigador belga, de quien dijo Felipe Pedrell, «nadie como él llevó más lejos el amor a la verdad, esa pasión principal del historiador», nos ha suministrado preciosos datos, en su obra *La Musique aux Pays Bas*, tomo VII —*Les Musiciens Neerlandais en Espagne*—. Amigo y admirador de Barbieri, a quien dedica dicha obra, se documentó en los Archivos Reales, no sólo de Bruselas, sino de Madrid, así como en el de la Corona de Aragón de Barcelona, en los generales de Simancas y en los provinciales de Lille y Dijon.

Originales e inéditos documentos permiten conocer hasta las fechas exactas en las que la corte del Emperador, niño aún, adquiría órganos y espinetas para el príncipe y para sus hermanas; en 1517 se «adquirieron nuevos órganos de los Talleres de Mors, para el viaje a España del Emperador»...

Que la infancia de Carlos V se desarrolló en un ambiente musical cien por cien, es históricamente indiscutible. Ya en su ascendencia, Felipe el Bueno poseía «la mejor y más afinada capilla»: Carlos el Temerario «tenía innato el don del arte» —afirmaba Oliver de la Marche, historiador de Carlos el Temerario—, siendo compositor, arpista y cantor: su hija María de Borgoña tañía el clavicordio y su esposo, Maximiliano, fue un príncipe poeta y artista siempre rodeado de «virtuosi».

Margarita de Austria tocaba el laúd y la espineta, y tuvo empeño en «rimar y adiestrarse en el arte de la compostura». Felipe el Hermoso revisó las ordenanzas de la Capilla ducal, observadas después por su hijo Carlos V y «tuvo siempre a su servicio un grupo de ministriles (músicos instrumentistas)». Su esposa, doña Juana de Castilla, buscaba en la música consuelo y, antes de su nacimiento, sus padres Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, fueron para la música española mecenas sin par. Sus respectivas capillas unidas, como sus reinos, crearon la Capilla Real Española, que en tiempo de Carlos V y de Felipe II, fue una de las mejores de Europa.

Niño aún, el Emperador tomó lecciones de música de Bredemers —organista de Nuestra Señora de Amberes—, quien tuvo a su cargo la educación musical de los hijos de Felipe el Hermoso, a quien acompañó en su venida a España; este maestro le enseñó no sólo los rudimentos de la espineta ¹¹, sino los de la compo-

¹⁰ BONET BOURDELOT, J., historiador francés del siglo XVIII, fue gran compositor y excelente organista y clavicordista, *Historie de la Musique* (1715).

¹¹ La *espineta* era un clavicordio de forma rectangular; en Inglaterra se llamó *virginal* y en España «espineta», como en Italia. No se podía matizar en él y tenía muchas limitaciones. En el siglo XVII aparecen los primeros pianos con martillos interiores independientes para percutir las cuerdas, mediante la presión de las teclas.

sición y del instrumento *princeps*, el órgano. A los siete años, dicen las crónicas, «tenía un gran parecido con su bisabuelo Carlos el Temerario, y en los salones de su tía Margarita de Austria, le veían con frecuencia intentando sacar alguna melodía de la espineta. Miraba con arrobo el instrumento y cuando lo tañía su hermana Leonor, artista también y dotada de una bella voz, permanecía junto a ella escuchando con atención».

De las cuatro princesas, sus hermanas, la mayor Leonor, que acabamos de citar, alcanzó gran fama «no sólo en el canto, sino en el arte de la tecla»; Isabel, verdadera virtuosa, condujo a Dinamarca los mejores maestros; María de Hungría, «dilettanti» entusiasta, llevó en su capilla al gran Villaert y Catalina, esposa de Juan II de Portugal, «fue una artista de raza», amante apasionada de la música.

Aunque el instrumento favorito de Carlos V fue la espineta, sentado frente a la cual pasaba hasta dos horas diarias en los años de su infancia y de su primera juventud, también tocó el clavicordio¹², el órgano, la vihuela y la flauta. De su gran destreza en el tañido de este instrumento se cuenta la siguiente anécdota: Habiéndose separado de sus caballeros durante una cacería, en Flandes, al encontrarse solo, se dirigió a una hostería que halló en el camino. Saliéronle al encuentro cuatro bandidos, que mofándose de él le fueron pidiendo cuanto llevaba.

El primero le quitó el sombrero; el segundo, el colete; el tercero le descalzó sus altas botas y el cuarto le arrebató la flauta, que pendiente de una cadena de oro llevaba al cuello. Entonces Carlos V les pidió permiso para iniciarles en el arte de tocar la flauta y ellos accedieron. Lo hizo el monarca «con gran impulso» y al momento, los caballeros y alconeros, reconociendo el sonido del instrumento del Emperador, acudieron en su ayuda. Carlos V, correspondiendo a la burla de los salteadores, fingió una divertida escena de sonambulismo y mandó ahorcar a los cuatro bandidos.

En la Biblioteca de la Universidad de Gante se conserva un curioso grabado representativo de este suceso, que en nuestro viaje a Bélgica, con motivo del IV Congreso Internacional de Bibliotecas Musicales, pudimos contemplar.

Poseía varios órganos «para uso de su muy noble placer» en su capilla doméstica, y su voz era «llena y timbrada». Fue su canción favorita un madrigal amato-

¹² El *clavidordio* tuvo su origen en el órgano medieval y su nombre se deriva del monocordio. El monocordio, atribuido a Pitágoras —unos 500 años antes de J.C.—, era una especie de caja rectangular de resonancia, con una sola cuerda de tripa o metálica y una serie de puentecillos que indicaban la entonación, señalando los intervalos. Los antiguos instrumentos precursores del piano se dividían en dos grupos principales: los de cuerdas percutidas y los de cuerdas punteadas. El clavicordio es el representante de los primeros; al pulsar la tecla en su parte exterior, la parte interior de esa misma tecla *percutía*, tocaba la cuerda y el sonido, como es lógico, cesaba tan pronto como dejaba de pulsarse la tecla; por eso su sonido era débil. Este instrumento perfeccionado fue el padre del piano actual.

rio de gran fuerza lírica «Mille Regrets», que los músicos de entonces llevaron como tema a sus composiciones; entre ellos nuestro Cristóbal de Morales. La Biblioteca Musical posee una versión a cuatro voces y otra a una voz con acompañamiento de vihuela a mano, transcrita asimismo para canto y piano.

Tiene dicha canción un carácter triste y concentrado como el de monarca. *Mille Regrets* es un verdadero lamento. Fue, en efecto, arreglada para vihuela y publicada por Josquin Deprés, con el título de «Canción del Emperador». El texto dice: «Mille regrets de vous abandonner et de longer votre fache amoureuse. J'ai si gran deuil et peine douloureuse qu'on me verra en bref mes jours finer».

La canción del Emperador le fue ofrecida, probablemente, a Carlos V, a su paso por Valladolid, en 1538, precisamente el mismo año en que apareció en aquella ciudad, «El Delfín de Música», de Luis de Narváez. Dicha obra constituye una de las más antiguas colecciones de vihuela a mano conocidas. ¡Lástima que la versión de espineta haya desaparecido!

Gustave van Hoes reunió las cuatro voces desarrolladas en la obra de Duprés, labor difícil, para hacer coincidir las palabras con el texto musical, y es curioso que precisamente la voz de tenor sea la que hace cantar el motivo preferido del Emperador... posiblemente esa debía ser la voz del monarca.

El Padre Baine, en su biografía de Palestrina, llama a Josquin Deprés «el ídolo de Europa». En la Corte de Luis XII fue maestro de capilla, y disponía —dice la historia— las composiciones predilectas del rey, «que tenía muy mal oído y peor voz, para que éste pudiera cantar algunas; cosa que le divertía en gran manera».

Mas volviendo a Carlos V, es positivo que le atraía además, el instrumento español por excelencia, la vihuela, razón por la cual, se hizo transcribir para ella sus obras predilectas, encomendándose al vihuelista más famoso de entonces, Luis de Narváez.

El embajador italiano, Contarini, trazó en 1525 los rasgos personales más salientes del Emperador, describiéndole así: «Temperamento nervioso, impresionable y carácter melancólico, inclinado a soñar. Porte modesto, calma aparente. Conserva en la memoria la injusticia hecha». Y Viardot, añade, «tiene la frente alta y llena, la mirada penetrante, la nariz algo aquilina y finamente dibujada, el labio inferior fiero y desdeñoso, la barba ancha y corta. Labios sensuales, más bien de aquellos que acusan al gastrónomo y mirada vivaz».

Francisco Augusto Minet, en su *Építome de Carlos V en Yuste*, afirma: «Fue Carlos V de mediana estatura, bien formado, ágil y fuerte; excedió a todos los hombres de a caballo de su tiempo, a la brida; y armado parecía tan bien y era tan sufrido, que dijeron los ejércitos, que por haber nacido rey, perdieron en él el mejor caballo ligero de aquel siglo».

De joven, dice Vera Figueroa, «triunfó en todos los deportes caballerescos; romper lanzas, correr sortijas, jugar a la barra y rejonear toros. Su frente era

espaciosa, sus ojos vivos; todas sus facciones regulares y gratas, menos la boca, pues de su abuelo Carlos el Temerario, había heredado la mandíbula inferior saliente, que fue la característica de su descendencia...».

«Hombre de voluntad muy suya y de temperamento ardiente. Con la misma facilidad pasaba del más riguroso ayuno a la intemperancia en la mesa, como buen flamenco del siglo XVI...».

«Amigo también de otros placeres», los embajadores venecianos advierten en determinada ocasión: "Su Majestad no tiene la voluntad suficientemente moderada y frecuente en todas partes, el trato de damas principales y también humildes..." Por cierto que su amada la Blomberg...».

Pero todo ello eran rasgos de un temperamento exuberante; «episodios repetidos, de una vida consagrada al trabajo, solían ir seguidos de fervorosos arrepentimientos, en los que el Emperador se retiraba a un Monasterio asombrando a los propios monjes con sus penitencias y su compunción religiosa».

Lo normal en su vida era que «el cuidado de los negocios y las fatigas de la guerra, le apartasen durante largas, larguísimas temporadas, no sólo de toda disipación, sino aún de las más ordinarias comodidades de la vida».

La crónica de su coronación en Bolonia, el 25 de febrero de 1530, aniversario de su nacimiento y de la batalla de Pavía, narra cómo, con «voz alta y clara» entonó el primer versículo del Evangelio, costumbre que algunos remontan hasta Carlomagno; «sus ministriles eran artistas escogidos expresamente». Sus clarines le acompañaban siempre; sonaron en Pavía, 1525; en Sevilla en 1526 cuando llegó la Emperatriz Isabel, con quien el César se había casado por poderes el año anterior y a bordo de la galera imperial al salir de Barcelona camino de Túnez, 1535; gloriosa expedición y conquista...

El toque de clarines de la Neerlandia fue elogiado en todas partes por su belleza excepcional. «Sonaban en buen arte y modo» dicen las crónicas. El antiguo toque flamenco era ya famoso en el siglo XIV, según Froissart¹³. Carlos el Temerario formuló un reglamento relativo a su organización. Existía desde 1436 una escuela «ad hoc» para aprender a tocar los aires nacionales. Eran «músicos especializados e intérpretes adiestrados y escogidos».

En 1517, los clarines del monarca, unidos a los de Castilla, Aragón y Nápoles hasta el número de 40, tanto y tan brillantemente sonaban que, como apostilló el cronista, «no se hubieran oído los truenos del buen Dios».

En España organizó la Capilla Real, que, a la muerte de la Emperatriz Isabel —«la serenísima emperatriz y reina, mi muy cara y muy amada esposa»—, dividió entre sus hijos Felipe II y las Infantas doña María y doña Juana, cuya corte les estableció en Arévalo; a algunos de sus músicos, como Antonio de Cabezón —el

¹³ FROISSART, J., cronista francés del siglo XV, *Chroniques de France, d'Angleterre, d'Escoce, d'Espagne et de Bretagne*, París, 1503.

«Bach español», como le llamó Pedrell— y a Francisco Soto, les ordenó que sirvieran parte del año en la capilla del Príncipe y el resto, en la de las princesas.

En el apogeo de su poder «se hacía acompañar en todos los viajes y expediciones, del esplendor de su capilla musical, como de brillante legión sonora» y en las grandes asambleas políticas, se celebraban siempre verdaderos torneos artísticos entre los músicos flamencos y españoles.

El embajador italiano Marino Cavallo escribió: «los cantores de Carlos V son en número de 40. Forman una Capilla, que es la más completa y la mejor de la cristiandad».

Era magnánimo y espléndido con sus cantores y ministriles, siendo notable que aquel monarca, vencedor en cien batallas, se preocupara personalmente del cuidado que debía tenerse con los «sopranos», cuya débil constitución estaba siempre amenazada por los cambios atmosféricos.

«El Maestro de Capilla, rezaban sus ordenanzas, tendrá a su cargo el alojamiento de los niños. Deberá enseñarles música y los oficios de la capilla. En caso de desplazamiento del soberano deberá proveer para seguirle en sus viajes, cuidando de los coches de transporte y de los equipajes de los niños.»

«En el período del cambio de la voz, los niños serán llevados durante tres años a un centro de enseñanza. Terminado este plazo, serán admitidos como "chantres", con preferencia a los demás, si recobran su buena voz. Les será asignado un preceptor especial.»

Por otra parte, tuvo a su servicio a los mejores calígrafos musicales de su tiempo. Hizo copiar e iluminar las más notables composiciones de su época; por ejemplo, las obras de Pedro de Rúa, conservadas en Malinas y en Bruselas. Y cuando la impresión comenzó a hacerse en notas movibles, la protegió de tal manera, que «España y los Países Bajos se colocaron a la cabeza de las Naciones más adelantadas en esta disciplina».

Es difícil desplegar en materia de música, «mayor suma de inteligencia y arte que las desplegadas por el Emperador».

En el terreno de la música profana, los vihuelistas españoles, teóricos, compositores e instrumentistas, escribieron sus grandes tratados:

«El Maestro», de Luis de Milán, Valencia, 1535-1536.

«El Delfín», de Luis de Narváez, Valladolid, 1538.

«Tres Libros de música en cifra, para vihuela», de Alfonso Mudarra, Sevilla, 1546.

«Silva de Sirenas», de Valderrábano, Valladolid, 1547.

«Libro de Música de Vihuela», de Diego Pisador, Salamanca, 1552.

«Orfeónica Lira», de Fuenllana, Sevilla, 1552.

«Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela», de Luis Venegas de Henestrosa, Alcalá, 1557.

A ellos aún podrían añadirse, sugiere Cecilio Roda en su interesante y documentada conferencia sobre «La Música Profana en el Reinado de Carlos V», «El Parnaso», de Esteban Daza, Valladolid, 1576; «Obras de música para tecla, arpa y vihuela», de Calderón, Madrid, 1578, y relacionados con ellos, la «Declaración de instrumentos», de Fray Bermudo, Osuna, 1549, y Ecija, 1555; el «Arte de Tañer Fantasía así para tecla como para vihuela», de Fray Tomás de Santa María, Valladolid, 1565. Todas estas obras sobre vihuela fueron publicadas en el siglo XVI, excepto las de Daza y Calderón; el resto, lo fueron todas en vida del Emperador.

También la música de órgano alcanzó insigne magisterio con los nombres de Antonio Cabezón, Fray Tomás de Santa María... inventor el primero de las «Diferencias», que después se llamaron «Variaciones».

Las capillas ibérica y neerlandesa, puestas en contacto, realizaron la más alta empresa, afirmando cada una su propia individualidad.

«La técnica neerlandesa siempre se subordinó en nuestro país al expresivismo musical, nacido del texto cantado, y a la tendencia dramática profundamente mística de nuestros compositores. Ello constituyó el noble ideal de nuestros músicos al que sacrificaron, incluso su talento y sus recursos técnicos y, a veces, la fineza de líneas contrapuntísticas y de efectos armónicos. Su técnica respondía siempre al deseo de mover mejor el ánimo de sus oyentes y encaminarlos así a la contemplación estética de la belleza espiritual.»

Este espíritu inconfundible de la polifonía sagrada española del siglo XVI hizo que, nuestros compositores sagrados, estéticamente hablando, fueran hermanos gemelos de Santa Teresa, San Juan de la Cruz o Fray Luis de León; «ellos nos describen con su música, el sentimiento místico sagrado dramático y realista, como en su tiempo lo expresaran un Greco, un Zurbarán o un Ribera».

El Emperador, enamorado de esta música, disponía, en las etapas de sus visitas solemnes, que se hicieran oír en los templos las voces y el arte de los músicos de su capilla.

Creó los más importantes centros musicales de entonces y distinguió de manera singular a los compositores, catedráticos de Salamanca, nombrándolos Maestros de su Capilla al vacar las plazas. Uno de sus músicos de cámara fue Jorge de Montemayor, el poeta y músico autor de la «Diana Enamorada». También otro de sus caballeros, después santo, el Duque de Gandía, fue músico y cantor de canto llano. Compuso una Misa y un Magnificat, y más tarde, en Roma, siendo General de la Compañía de Jesús, en la convalecencia de una grave enfermedad, puso en excelente música el salmo 118, «Bienaventurados los limpios que caminan en la ley del Señor». El Padre Nieremberg en su *Historia del Duque de Gandía*, Madrid, 1644, lo afirma así, y añade que compuso también motetes a cuatro voces y que cantaba con «muy buen estilo el género profano»..., cosa que nada tiene de extraño, tratándose de un cortesano y un caballero...

Mas volvamos a Carlos V, y contemplémosle camino de Yuste.

Las crónicas citan el número de músicos que, en 1556, tenía la capilla del Emperador: «Maestro de Capilla, cinco limosneros, etc... *Capellanes*: 8 confesores del común. *Cantores*: 26 más los 10 «mochachos» de capilla. Trompetas: 10, y el atabalero Enrique, y cuatro tañedores de vihuela». Mameranus ¹⁴, en 1517, enumera además «un timbalero de a caballo, 12 violinistas, una maestro de baile de los niños nobles y otro de viola»; todo lo que juzgaba necesario, en fin, para disponer siempre de jóvenes virtuosos que sustituyeran a los instrumentistas del Emperador.

De todo ello se desprendió el monarca cuando, un día de 1556, marchó a Yuste, trocando la grandeza de la corte por la austeridad del claustro.

Fue entonces, cuando su espíritu, en un deseo de máxima elevación ascensional, como diría el insigne doctor Marañón, buscó en la música la mejor expresión de su estado de ánimo...

Llevó consigo su órgano amado y gozaba inmensamente componiendo y escuchando música.

Una de sus primeras preocupaciones fue la organización de la Capilla del Monasterio. Para ello reclutó los mejores cantores de todos los conventos de Jerónimos de España.

Minguet afirma que su predilección por los religiosos de esta orden, tan española, de la regla de San Agustín, se fundaba, en que añadían a la nueva cultura de las letras, la práctica tradicional del canto. Como ninguna otra orden, la de los Jerónimos, celebraba con la mayor solemnidad el culto.

La historia ha conservado los nombres y procedencia de aquellos monjes, a veces, con detalles de singular atractivo:

Fray Esteban de *Córdoba* y Fray Juan de *Osma*, tenores; Fray Alvaro de *Calderón*, Fray Pedro Molina, contraltos; Fray Antonio Naval, soprano; Fray Antonio de *Avila*, organista... a cada uno 50 ducados.

Fray Marco de *Cardona*, contrabajo y encargado del arreglo del jardín —otra de las grandes distracciones del monarca en Yuste, el jardín—, 70 ducados.

Fray Juan de *Logroño*, soprano, que cantaba con el órgano, 35 ducados...

Fray Andrés de la *Torre*, contrabajo, 30 ducados.

Fray Sebastián de *Alcalá*, tenor, y Fray Miguel Romero, contralto, 25 ducados cada uno.

Fray Juan de *Villamayor*, contrabajo y maestro de capilla; a sus padres, pobres, 35 ducados.

¹⁴ MAMERANO, NICOLÁS, historiador belga. Siguió al Emperador Carlos V, cuyas gestas celebró en prosa y en verso, *De rebus gestis Caroli V (1515-1518)*. Fueron recogidas en la obra de Eckard (1723).

Fray Miguel de *Torralba*, Fray Melchor de *Alba*, Fray Andrés de *Sevilla*, Fray Antonio de *Betanzos*, Fray Diego de *Velvis*, chantres, 25 ducados al primero, y 20 a los demás...

Como habréis podido observar de norte a sur y de este a oeste, el Emperador buscó las mejores voces de España para su capilla y, no sólo por su propio contento, cuanto porque todo lo juzgaba indigno del servicio y alabanza de Dios.

Seleccionó su repertorio, pidiendo a su hermana la Gobernadora de los Países Bajos, las composiciones de su predilección entre las de la polifonía flamenca y él mismo asistía a los ensayos, rectificando y aleccionando a los cantores.

Sandoval ¹⁵, obispo de Pamplona, en su *Historia del Emperador Carlos V*, 1604, tomo II, se expresa así: «Y entendía la música y sentía y quitaba de ella, y muchas veces le escuchaban los frailes detrás de la puerta, que salía de su aposento al altar mayor, y le veían llevando el compás y cantar en consonancia con los que cantaban en coro y si alguno erraba», decía: «Hijo de tal, que aquel erró, u otro nombre semejante».

Tocaba en su retiro la espineta, el órgano y el clavicordio, y «conocía el estilo y los modos, hasta el punto de distinguir de quien fuesen determinadas obras y pasajes» y «él mismo realizó varias composiciones, sin duda alguna, formulando instintivamente acordes sobre las teclas de aquellos instrumentos e ilustrado por un maestro, combinaría las armonías según las tradiciones usadas». Los maestros de aquella época «convirtieron lo ideal en difícil y formularon su código en puras teorías matemáticas».

Gustaba de hacer algunas veces la parte de canto llano. El crítico francés Pichot, en su obra *Charles Quint, Chronique de sa vie interieure* (París, 1854), afirma que «el Emperador notaba cuando se mezclaba al coro habitual, otra voz distinta». Poseía, dice, verdadera erudición musical. No era sólo un gran crítico de música sagrada, sino que «hacía con voz fuerte su parte de canto llano desde su habitación».

Un dato en extremo interesante y rigurosamente histórico de los últimos años del Emperador en Yuste, es la visita del gran maestro sevillano Francisco Guerrero, paisano de Fray Andrés de la Torre, cantor de coro, como hemos dicho. ¿Fue llamado por Carlos V, como músico ilustre, conocedor de la actualidad musical europea y consejero de sus hallazgos de compositor? En todo caso los Archivos de Simancas anotan breves, pero expresivos, en una mención fechada, en 1561, «a Francisco Guerrero, por ciertos servicios».

No era difícil para un espíritu adiestrado y conocedor desde su infancia de la música y del tañido de varios instrumentos, la composición de algunos motetes.

¹⁵ SANDOVAL, FRAY PRUDENCIO, *Historia de la Vida y Hechos del Emperador Carlos V*, tomo II.

El texto latino de la composición, objeto indirecto de este trabajo, y su carácter de secuencia, lo sitúan, en orden al momento, en los años del retiro del Emperador en Yuste.

Fue el Canto del Cisne del gran monarca. La severa y desnuda armonía del Motete, cuyo texto canta: «Ecce sic benedicetur homo qui timet Dominum», desde el punto de vista histórico-musical, ofrece el carácter de una composición del siglo XVI y denuncia la presencia de un contrapuntista no desprovisto de experiencia. La composición está escrita para las cuatro voces tradicionales: soprano, tenor, contralto y bajo.

José de Nebra, el más antiguo poseedor del manuscrito, no dudó en atribuirlo a Carlos V y la historia y la tradición así lo han aceptado. Como fundamento de nuestra hipótesis transcribiremos, para terminar, las palabras del insigne musicólogo belga, el más autorizado entre todos los que han profundizado en el estudio de la personalidad musical del augusto hijo de Gante, y de cuyo amor a la verdad, hizo tan elocuentes elogios nuestro Pedrell.

Dicen así: «En España donde tan amorosamente guardan reliquias y recuerdos de sus monarcas, el menor objeto relativo a Carlos V, debió ser de verdadera pasión conmemorativa. No existen pruebas de demostración absoluta, es cierto, pero la tradición es respetable y hasta cierto punto se impone».

Estas palabras del gran historiador de Bruselas serán siempre verdad en nuestra patria, donde la memoria del Emperador Carlos V, gran soldado, gran político y mecenas impar de la cultura de su tiempo, evoca uno de los momentos más grandes de su historia, en el que España fue árbitro de Europa.

BIBLIOGRAFIA

- VANDER STRAETEN: *La Musique aux Pays Bas, Flandes*, 1826, tomo VII; *La Música Neerlandesa en España, I y II parte, 1885-1888; Carlos V, músico*, Folleto.
- MIGNET, F. A.: *Charles Quint, son abdication, son sejour et sa mort au Monastere de Yuste*. (Sobre documentos del Archivo de Simancas.) 1845.
- HENNE, A.: *Histoire du regne de Charles V en Belgique*, 1858-1860.
- AGUILLÓN: *Historia del Duque de Borgoña Carlos el Temerario, "bisagüelo" del Emperador Carlos V*, Pamplona, 1568.
- GACHARD, L. P.: *Retiro y Estancia de Carlos V en Yuste*, Bruselas, 1855.
- SANDOVAL, Fray Prudencio de: *Historia de la Vida y Hechos del Emperador Carlos V*, Valladolid, 1604-1606.
- MAMERANO, N.: *De rebus gestis Caroli V (1515-1548)*. Fueron recogidas en la obra de Eckard, 1723.
- STIRLING, G.: *Charles Quint. The cloister life of the Emperor Charles V*, 1852. «The chief victories of the Emperor Charles V.»

PICHOT, Charles V.: *Chronique de sa vie interieure*, París, 1854.
ULLOA: *Vita del Imperator Carlo V*, Venetia, 1575.
GUILLAUME VAN MALE: *Carta n.º XII al señor de Praet. Lettres sur la vie interieure de Charles Quint*, Bruselas, 1847.
ILUSTRACIÓN MUSICAL HISPANO-AMERICANA: Año 1984. Números 156 y siguientes.
SORIANO FUERTES: *Historia de la Música Española (1787-1851)*.
RODA, C. de: «La Música Profana en el Reinado de Carlos V. Conferencias del Ateneo de Madrid», *Revista Musical*, Bilbao, 1912.
ANGLES y PEÑA: *Diccionario de la Música*, Ed. Labor, Madrid, 1954.
ARCHIVO DE VILLA, *Legajos y Documentos*, 1524-1852.

COMPOSICION

atribuida a CARLOS V.

Ecce sic benedicetur homo

ce tur homo

qui timet Dominum, Dominum

qui timet Dominum, Dominum.

Album de la Ilustracion Musical VICTOR BÉRDOS propietario Barcelona.

Año 7º Nº 159.

COMPOSICION atribuida a CARLOS V.

Dedicated de

MILLE REGRETZDon. L. Gracia. 121
CANCIÓN FAVORITA DE CARLOS V.
arreglada á 4 voces.

por JOSQUIN DEPRES.

Mil - le re-gretz - - - de vous ha - ban - don - ner



Et des - lon - - ger Et des - lon - - ger vos - tre fa - che



a - mou - reu - se

J'ai si grand dueil et



pai - ne dou - lou - ren - se

qu'on me ver - ra



et pai - ne dou - lou - ren - se

en bref mes iours

fi - ner

qu'on me

ver - ra



en bref mes iours fi - ner en bref mes iours fi - ner en bref mes iours fi - ner.



Reg. 973.

Album de la Ilustracion Musical VICTOR BERO'S propietario Barcelona.

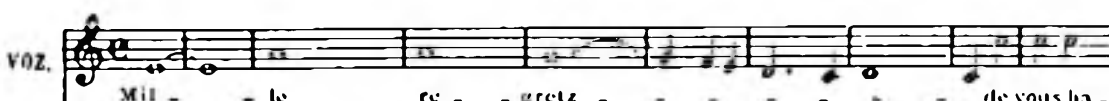
Año 2º N.º 159.

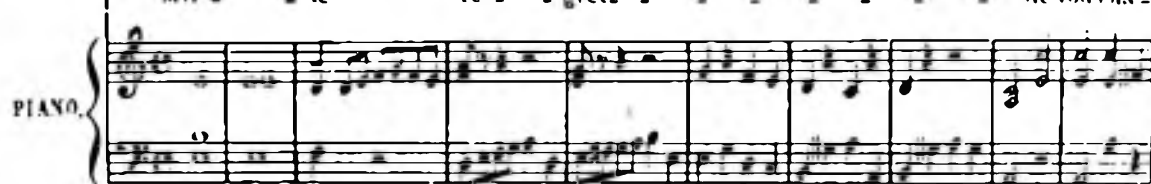
MILLE REGRETZ. Madrigal. Canción favorita de CARLOS V. Arreglada a cuatro voces por Josquin DEPRES.

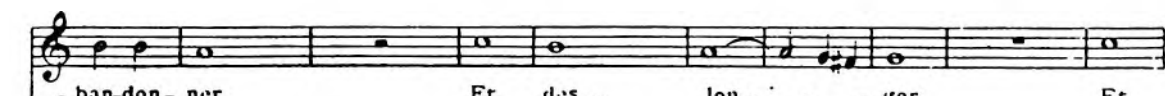
MILLE REGRETZ

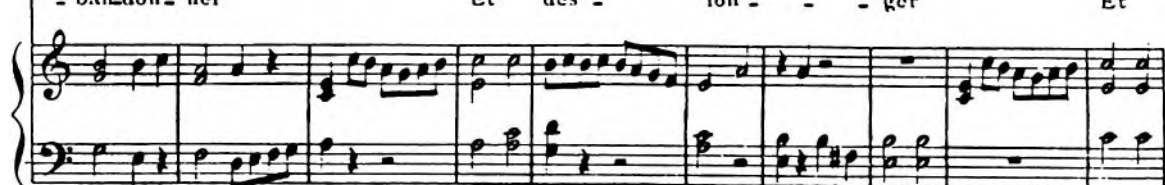
CANCIÓN FAVORITA DE CARLOS V.

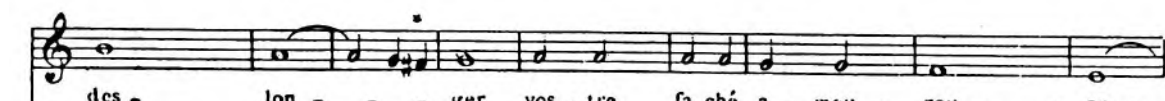
Texto restituído con acompañamiento de Vihuela de mano (1538)

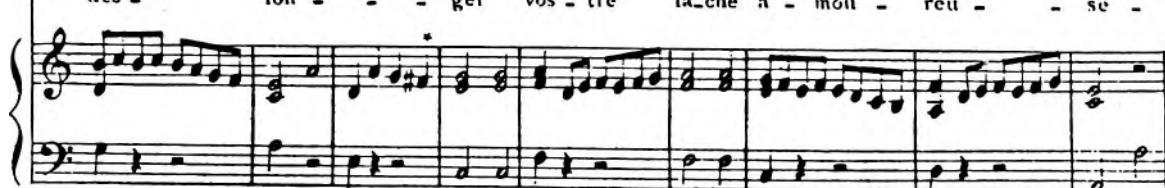
VOZ. 

PIANO. 

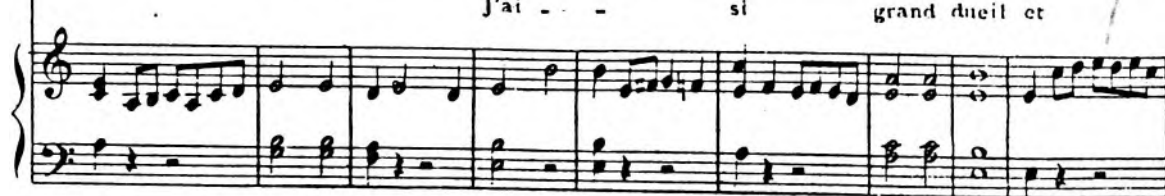












R. g. 874.

Album de la Ilustracion Musical VICTOR BERDOS propietario Barcelona..

AT. 72 N.º 159.

MILLE REGRETZ. Canción favorita de CARLOS V. Texto restituído con acompañamiento de vihuela en mano (1538).

MILLE REGRETZ

123

pai - - ne dou - lou-reu - - se - - qu'on

me ver - - ra en bref mes iours fi - ner

qu'on me - - ver - - ra en bref mes iours

fi - - ner en bref mes iours fi - - ner en bref mes iours fi - - ner.

Reg. 874.

MILLE REGRETZ.

BANDA MUNICIPAL
DE
MADRID

*Marcha de la Corporación
Municipal de Madrid*

406

Al Excmo Ayuntamiento de Madrid

Composición atribuida a

Carlos V

Adaptada para marchar en

Corporación para

dos trompetas, dos trombones y dos tímboles

por
Jesús Arambarrí

Director de la Banda Municipal

de
Madrid

1960

MARCHA DE LA CORPORACION MUNICIPAL DE MADRID. Composición atribuida a CARLOS V, adaptada para marchar en Corporación para dos trompetas, dos trombones y dos tímboles, por JESUS ARAMBARRI. Director de la Banda Municipal de Madrid. 1960. Las ilustraciones musicales me fueron proporcionadas por la Biblioteca Municipal y el Archivo de la Banda Municipal, merced a la eficaz intervención de la señorta Purificación Nájera, licenciada, actualmente adscrita a dicha Biblioteca.

Solemne

TROMPETAS (en DO)
 TROMBONES
 TIMBALES

Flauto
 Tuba

Flauto
 Tuba

LÁMINA VII

^{2.}
Simile

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a similar melodic line. The bottom staff is a single line with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with triplets and accents.

An empty musical staff consisting of five lines.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a similar melodic line. The bottom staff is a single line with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with triplets and accents.

An empty musical staff consisting of five lines.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a similar melodic line. The bottom staff is a single line with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with triplets and accents.

An empty musical staff consisting of five lines. At the end of the staff, there is a handwritten signature "Madrid 30-IV-1960" and a circled signature "Carrasco".

MARCHA DE LA CORPORACION MUNICIPAL DE MADRID.