

Tras los pasos de Servet: paisajes sonoros. I. España

MARÍA DEL CARMEN MARTÍNEZ GARCÍA

Departamento de Música

Habéis de saber que a mí no me gusta el cortesano si no es todavía músico y si, además de entender y estar seguro de leer, no conoce varios instrumentos; pues si lo pensamos bien, no se puede encontrar ningún reposo al trabajo ni medicina para almas enfermas que sea más honesta y elogiabile en el ocio que ésta, y sobre todo en la corte¹.

Castiglione, *El cortesano*

Parece ser que Miguel Servet ni tomó de esa honesta medicina ni nunca respondió al retrato de cortesano elaborado por Castiglione. Resulta muy extraño que en la obra y en la vida de un humanista de la talla intelectual de Miguel Servet no podamos encontrar ni una sola mención a la música, ni práctica ni especulativa. Este dato, si bien resulta descorazonador, no es excusa para dejar de conocer el entorno musical -la música, los músicos y la teoría musical- que debió acompañar forzosamente las andanzas de su atormentada vida.

Entre 1525 y 1530, es decir en sus años juveniles y siempre en compañía de su mentor, el teólogo Juan de Quintana (a excepción del curso universitario que pasa en Toulouse)², Servet tuvo la oportunidad de conocer a los músicos más importantes de su generación, que, por cierto, coincide con un momento de gran esplendor de la música española. También tuvo que poder escuchar la capilla musical del emperador, regida por músicos flamencos de prestigio internacional, entre los que se encontraba Nicolás Gombert. Ni tan siquiera más adelante, en París, pareció atraerle especialmente la vertiente especulativa de la música, es decir, su fundamento numérico, su relación con los astros y la influencia que ésta ejercía sobre el comportamiento humano, como parte integrante del *Quadrivium* junto a la astronomía, la aritmética y la geometría. (Estas cuatro materias formaban parte de las artes liberales, cuyo estudio era un requisito previo para ingresar en las facultades superiores de teología y medicina).

Al carecer de datos que le relacionen directamente con la música, hemos de conformarnos con recrear los paisajes sonoros que le acompañaron en esta primera etapa de su vida, hasta su partida a Italia con la corte del emperador.

¹ “...avete a sapere ch'io non mi contento del cortegiano e s'egli non è ancor musico e se, oltre allo intendere ed esser sicuro a libro, non sa di varii instrumenti; perché, se ben pensiamo, niuno riposo de fatiche e medicina d'animi infermi ritrovar si po piú onesta e laudevole nell'ocio, che questa; e massimamente nelle corti...”, Baldassare CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Venecia, 1528, Libro Primo, Parte Terza, XLVII.

² Ángel Alcalá, “Servet: Vida y muerte”, en Miguel Servet, *Obras completas. I. Vida, muerte y obra. La lucha por la libertad de conciencia. Documentos*, (Á. Alcalá, ed.), Zaragoza, Larumbe Clásicos Aragoneses, 2003.

No se puede afirmar con seguridad, pero es muy posible que Servet aprendiera sus primeras letras en el entorno familiar y también probablemente en el monasterio de Villanueva de Sijena, que, a pesar de ser femenino, contaba además con una pequeña comunidad de cinco frailes. De ahí pudo pasar al cercano monasterio de Montearagón, de gran importancia en esa época y del que acabaría siendo nombrado abad Juan de Quintana, aunque sin poder llegar a tomar posesión.

Las escuelas monásticas fueron los principales centros de transmisión y recepción de la cultura desde la alta edad media hasta bien entrada la edad moderna. En ellas se enseñaban las Siete Artes Liberales: el *Trivium* o *artes sermonicales* (gramática, retórica y dialéctica) y el *Quadrivium* o *artes reales* (aritmética, geometría, música y astronomía). La enseñanza de lo que hoy denominamos música tenía lugar tanto dentro del *Trivium*, a través de la retórica, como del *Quadrivium*³. Los privilegios y el poder del que gozaba este monasterio-castillo de Montearagón nos hacen suponer que en la celebración del culto divino convivirían a principios del siglo XVI el tradicional canto llano y el moderno estilo polifónico.

Las obras musicales conservadas de este monasterio, actualmente en ruinas, se reducen a unas pocas muestras de música litúrgica: un Antifonario de Pascua, un Ordinario de la Misa, un Oficio de la Virgen y obras más tardías, como la colección de *Magnificat* del organista de La Seo de Zaragoza, Sebastián Aguilera de Heredia, publicada en 1618⁴.

Panorama musical

Durante la primera mitad del siglo XVI, la música vive un momento de esplendor en Europa. La *capilla de música* era la institución que canalizaba toda la actividad musical, y reyes, papas, príncipes, nobles y altos dignatarios del clero, además de catedrales y otras instituciones, poseían la suya, como signo de distinción y autoridad. El maestro de capilla componía y dirigía la música que cantores e instrumentistas interpretaban. La práctica polifónica, iniciada en la edad media, se hallaba mayoritariamente en manos de músicos flamencos y del norte de Francia. Estos fueron considerados maestros indiscutibles en el arte del contrapunto, técnica compositiva que permitía combinar correcta y armoniosamente las voces o melodías (*Superius*, *Contratenor Altus*, *Tenor* y *Contratenor Bassus*, es decir, Soprano –llamado tiple en España-, Alto, Tenor y Bajo) en el entramado polifónico.

Nuestro país no fue ajeno a las novedades que venían del norte de Europa y de Italia (los más prestigiosos músicos de la denominada escuela franco-flamenca, como Dufay, 1400-1474, o Josquin Desprez, 1440-1521, pasaron largas temporadas en ese país), pero las capillas de música de los Reyes Católicos estaba formada mayoritariamente por músicos españoles (Peñalosa, Anchieta, De la Torre, y otros muchos). Sus capillas –ya que eran independientes- llegaron a ser las más numerosas de

³ José V. González Valle, “La música europea desde las catedrales de Aragón. Edad Media y Renacimiento”, en *La música en las catedrales de Aragón*, Zaragoza, CAI, 2008 (en prensa). Agradezco al autor su permiso de utilizar estos materiales antes de su publicación.

⁴ Conrado Betrán, “Montearagón”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, ICCMU, 1999ss.

la época, superando incluso a la del rey de Francia y a la capilla papal (donde encontraremos, por cierto, a algunos maestros españoles trabajando como cantores). El Cancionero Musical de Palacio, con más de cuatrocientas composiciones entre romances, villancicos y otras obras poéticas, es la muestra más significativa de la actividad de los cantores-compositores de la corte del rey Fernando y parece que siguió siendo un repertorio en uso durante buena parte del reinado de su nieto, Carlos. A estos mismos cantores se debe buena parte de la música litúrgica -Misas, Motetes, Himnos, Lamentaciones y otras formas- custodiada en algunas catedrales⁵; precisamente en el Archivo de Música de la Catedral de Tarazona se conservan dos de los manuscritos más importantes con música de este periodo. De todos modos, al igual que había hecho su padre, Felipe de Habsburgo, llamado el hermoso, el joven Carlos trajo consigo su propia capilla de música, dirigida, entre otros, por el flamenco Nicolás Gombert (1496-1560), aunque la mayoría de los ministriles –trompetas y atabales o timbales, chirimías, etc.- y otros muchos músicos a su servicio siguieron siendo españoles.

El impacto de la imprenta, los progresos en la escritura o notación musical, el perfeccionamiento de los instrumentos y la creación de un repertorio exclusivamente instrumental son algunas de las novedades renacentistas que, a su vez, conviven con elementos del pasado: el canto llano o gregoriano, considerado como el canto oficial de la iglesia, y, en el plano teórico, la concepción pitagórico-platónica de la música, trasladada a la edad media por el filósofo y mártir Boecio (480-524), autor del tratado *De Musica*. Su concepción tripartita de la misma –mundana, humana e instrumental- conforma la base de toda la teoría musical posterior, hasta bien entrado el siglo XVIII.

Además de sus tratados musicales, la *Aritmética* de Boecio tuvo una gran influencia en matemáticos y teólogos como Pedro Sánchez Ciruelo (Daroca, 1470-Salamanca, 1548), que publicó en 1516 el *Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium*, obra que Servet tuvo que conocer, al menos en París, donde se hallaban otros muchos matemáticos y teólogos aragoneses y españoles. La parte dedicada a la música en la obra de Ciruelo es, por cierto, copia exacta del tratado del francés Jaime Faber Stapulensis, *Elementa musicalia*, publicado en 1496⁶.

EN LA CORTE DEL EMPERADOR: 1525-1529

Al servicio de Juan de Quintana, en calidad de paje y secretario, el joven Miguel Servet, con sólo 14 años, va a formar parte de la corte del monarca más poderoso del mundo. Y como un símbolo más del inmenso poder del soberano, éste exhibe una capilla musical formada mayoritariamente por músicos flamencos. Esta preferencia será una constante desde 1515, año en que forma su propia capilla flamenca en Bruselas con Pierre de La Rue (que ya había estado en nuestro país al servicio de su padre) como maestro, aunque compartiendo con su madre, Juana, la capilla castellana. La capilla que trajo el emperador constaba de entre 22 y 29 músicos y estaba dividida en dos grupos: la *petite*

⁵ Remitimos al estudio de la música del reinado de Fernando el Católico de Tess Knighton, *Music and Musicians at the Court of Fernando of Aragón, 1475-1516*, Cambridge, 1983 [*Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, traducción de Luis Gago, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001]. Cfr. M. Carmen Martínez y Luis Antonio González, *Música para un príncipe del renacimiento*, catálogo de la exposición *Ferdinandus Rex Hispaniarum*, Zaragoza, 2006.

⁶ Angles-Pena, "Ciruelo", en *Diccionario de la Música Labor*, Ed. Labor, 1954.

chapelle para las misas rezadas y la *grande chapelle*, a la que correspondía el canto de la polifonía en la liturgia solemne. Nicolás Gombert, *maître des enfants* de su capilla entre 1529 y 1538 (por cierto, enviado a galeras por abusar de un niño cantor), y Adrianus Thiebault (alias Pickart) como *maître de chapelle*, conviven con una generación, a la pertenece también Servet, de músicos autóctonos, que ejercen su magisterio en las catedrales españolas y que sitúan a nuestro país en la cima del panorama musical europeo. Cristóbal de Morales⁷ (1500-1553) es el músico contemporáneo de Miguel Servet que más influencia tuvo en maestros españoles como Francisco de Guerrero y Tomás Luis de Victoria e italianos como Palestrina. Maestro en la catedral de Sevilla en 1526, cuando Carlos V contrae matrimonio con Isabel de Portugal, Morales marchará pronto a Roma para formar parte, como cantor, de la capilla papal junto con otros españoles como Escobedo y Escribano. Cuando vuelve a España, desempeñará su magisterio en ciudades como Toledo y Málaga. Su obra está compuesta, al igual que la del resto de maestros de su época, de Misas (21) y Motetes, además de Lamentaciones y *Magnificat*. Sus obras forman parte de colecciones antológicas en las que figuran los compositores más célebres de su tiempo: Gombert, De la Rue, Verdelot, Crecquillon, Isaac, Clemens non Papa, Manchicourt, etc. Entre los 1539 y 1551 se publican en la imprenta de Jacques Moderne de Lyon algunas de estas colecciones antológicas mencionadas: *Motteti del Fiore. Quartus liber*, 1539, además de libros de *Magnificat* y dos libros de Misas de Morales. Aunque sea imposible establecer una conexión directa, no debe dejar de recordarse la relación de Servet con los librerías de Lyon.



[Cristóbal de Morales: *Magnificat*. Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza]

La música de Cristóbal de Morales será abundantemente glosada en una serie de libros impresos dedicados a uno de los instrumentos más característicos de la España del siglo XVI: la vihuela.

⁷ José M^a Llorens Cisteró, "Morales", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, o. c.

Contemporáneo de Servet es también Luis de Narváez⁸ (ca. 1505-después de 1549), autor del libro para vihuela *Los seys libros del Delphin*, que contiene fantasías, obras glosadas de compositores flamencos como Gombert o Josquin, ciclos de diferencias sobre *Conde Claros* y *Guárdame las vacas*, etc., y que fue publicado en Valladolid en 1538. Narváez es uno de los vihuelistas más destacados y elogiados del siglo XVI. Entra, en Granada, al servicio de Francisco de los Cobos, secretario del emperador y, al igual que Morales, está en la primera línea política, actuando como intermediario entre Francisco I y Carlos V: cuando éstos firman la llamada Paz de Niza en 1538, Morales compone para la celebración el motete *Jubilate Deo omnis terra*.

Además de su libro dedicado a la vihuela, Narváez publica en Lyon uno de sus motetes, dentro de la misma colección de 1539 que contiene obras de Morales. Ambos músicos comparten el uso de la llamada “Canción del emperador”, *Mille Regretz* de Josquin Desprez: Morales como tema de una Misa, utilizando la técnica de la parodia, y Narváez glosándola.

Narváez y Servet coinciden en 1526 en Granada, lo volverán a hacer en Valladolid y en 1529, partirán hacia Bolonia, ambos en el séquito del emperador.



[Josquin Desprez: *Salve*. Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza]

En su condición de acompañante del futuro confesor del emperador, Juan de Quintana, como ya hemos comentado, Servet visita Granada. La transformación de la sociedad granadina tras la conquista afecta también a la música. Se reglamentan sus *zambras* y *leilas* y pasará tiempo hasta que se prohíban definitivamente, ya que la música morisca pareció integrarse dentro de las celebraciones litúrgicas. Gracias al *Memorial* que escribió Francisco Núñez Muley en 1566, recordando tiempos de más fácil convivencia, leemos que en un primer momento se permitía que “...dichas

⁸ John Griffiths: “Narváez”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, o. c.

zambros, acompañado con sus instrumentos al Santísimo Sacramento de la procesión del Corpus Christi, ...y que habiendo pasado el señor arzobispo a la visita de la villa de Ugijar, posando en la casa llamada Albarda, la dicha zambra le aguardaba a la puerta de su posada y luego que salía le tañían instrumentos yendo delante de su ilustrísima hasta llegar a la Iglesia, donde decía la Misa, estando los dichos instrumentos y zambros en el coro de los clérigos, en el tiempo que había de tañer los órganos. Como no los había tocaban los dichos instrumentos, diciendo en la Misa algunas palabras en arábigo, especialmente cuando decían *Dominus vobiscum*, decían *ibaraficum*, lo que había visto en 1502...”⁹.

Una gran defensora de la música de los moriscos fue la reina Isabel de Portugal, en contra de del arzobispo de Granada, ya que éste ordenó, en 1526, que se suprimieran las zambros, causando gran descontento entre los convertidos.

Otro de los grandes músicos españoles de la época pudo coincidir con Servet: Antonio de Cabezón (1510-1566),¹⁰ organista y compositor. Ciego desde muy niño, comenzó a servir a la reina Isabel de Portugal en 1526, como organista de su capilla de música¹¹. El hipotético encuentro tendría lugar en Toledo, donde entonces se encontraba Quintana ocupándose de los “alumbrados”.

La catedral de Toledo¹² conserva la colección más importante de manuscritos que contienen composiciones debidas a músicos franco-flamencos del siglo XVI, tales como Josquin, Mouton, Verdelot, Willaert, Lassus, Compère, Carpentras, etc. Juan Bermudo, el teórico musical más importante del siglo XVI, quedó impresionado al oír en la catedral de Toledo la práctica del *canto de órgano*, que así se denominaba la música polifónica para distinguirla del canto llano. La labor de copia de estos manuscritos toledanos fue impulsada por los cardenales Tavera y Juan Martínez Siliceo, quien fue otro matemático interesado por la música. Martínez Siliceo publicó en París un libro de aritmética práctica y en 1514, su obra más célebre: *Ars Aritmética in Theoricem et praxim sisa: omni hominum conditioni superque utilis et necessaria*. A mediados del siglo XVI creó el colegio de infantes de la catedral de Toledo. Es muy posible que Servet utilizase sus escritos matemáticos en París.

Volviendo a Antonio de Cabezón, dijo de él Cristóbal de Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Valladolid, 1539: “Antonio el ciego, tañedor de la Casa de la Emperatriz, que en el arte no se puede más expresar, porque dicen que ha hallado el centro en el componer”. Su música -tientos, fantasías, diferencias, danzas- se conserva en la obra que editó su hijo Hernando: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón, Madrid, 1578 y en el *Libro de cifra nueva* de Luis Venegas de Henestrosa, Alcalá, 1557.

En 1527, año del llamado *saco de Roma*, Quintana es convocado a Valladolid para enjuiciar los escritos de Erasmo de Rotterdam, al que por cierto, defiende.

⁹ Reynaldo Fernández Manzano, “La música de los moriscos del Reino de Granada: la cara oculta del Renacimiento español”, en *Nassarre*, IV, 1-2, 1988, pp. 85-90.

¹⁰ Charles Jacobs, “Cabezón” en *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, o. c.

¹¹ Luis Robledo, “Capilla Real”, en *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, o. c.

¹² Carlos Martínez Gil, “Toledo”, en *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, o. c.

Baldassare di Castiglione también se encontraba allí, en calidad de nuncio papal. Su retrato del perfecto cortesano jamás tendría que ver con Servet, pero Erasmo, cuyos escritos se juzgaban allí, podía responder perfectamente a ese perfil en lo relativo a la música. Cantó como niño de coro en Utrecht y él mismo compuso en 1495 una elegía por la muerte del compositor flamenco Johannes Ockeghem. Erasmo no deja de citar en sus escritos las teorías platónicas sobre los efectos de la música, pero condena las canciones profanas y el abuso del órgano en la música de iglesia. Curiosamente algunas ideas de Erasmo sobre cómo debe ser la música religiosa coinciden con los posteriores dictámenes del Concilio de Trento. Incluso el teórico suizo Glareanus¹³ dedica unas palabras de afecto a Erasmo, en su tratado titulado *Dodecachordon*, Basilea, 1547.

Con la asistencia de ministriles y música de trompetas y atabales, de músicos que cantaban en las calles y el canto del *Te Deum* en la catedral se celebraba ese año de 1527, en mayo, el nacimiento de Felipe, el príncipe heredero, en Valladolid. Servet estaba allí, todavía al servicio de Quintana.

El joven Servet abandonará la corte para estudiar Leyes en la universidad de Toulouse, aunque por poco tiempo. Quintana le reclama de nuevo: deben sumarse a la comitiva del emperador que va a ser coronado en Bolonia.

En marzo de 1529 la comitiva imperial llega a Zaragoza. El humanista Francesco Guicciardini, embajador de Florencia ante la corte de Fernando el Católico durante los años 1512-13, nos dejó en su *Relación de España* un retrato de Zaragoza, breve pero elogioso: “tiene muchos edificios y está muy poblada, por lo que por aquella región se dice *Zaragoza la harta*”¹⁴. El emperador, que venía de Toledo, se hospedó en el monasterio de Santa Engracia, asistiendo a los oficios de Semana Santa. El domingo de Resurrección, “cantaron en el coro sus cantores, lo que no habían hecho los días pasados, sino solo nuestros religiosos, gustando de oír nuestras solfas, o Canto Llano que la orden tiene”¹⁵. La capilla del emperador estuvo por lo tanto en Zaragoza en esas fechas. Entre otros muchos, el tañedor Francisco Soto, reconocido músico de la capilla del Arzobispo de Zaragoza, aparece como compañero de Antonio de Cabezón.

La documentación referida a la música en Zaragoza, en particular a sus dos grandes templos, La Seo y El Pilar, comienza a ser abundante a partir del siglo XVI¹⁶. Conocemos la composición de la capilla de música de El Pilar: al menos dos tiples (adultos), un contralto, un tenor y dos contrabajos (bajos vocales), además de un *músico* (Mosén Mollo), que tal vez, por su elevado salario, fuera organista o maestro de capilla. Se desconoce si había infantes de coro con función de tiples. Ya recibe el apelativo de maestro de capilla Juan García Basurto, que, procedente de Tarazona, rige la capilla de El Pilar desde 1521 hasta 1531. El templo gótico-mudéjar contaba con un órgano grande desde el último tercio del siglo XV. En 1529, es decir, cuando Carlos V se encontraba en la ciudad, se contrató la realización de su nueva caja renacentista, de la

¹³ Clement A. Miller, “Glarean, Heinrich” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980.

¹⁴ Juan Domínguez Lasierra, *Visión de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2002, p. 36.

¹⁵ León Benito Martón, *Historia del subterráneo santuario oy Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza*, Zaragoza, 1737, 522. Ed. Facsímil, Gobierno de Aragón, 1991.

¹⁶ Luis Antonio González Marín y José V. González Valle, “Zaragoza. Archivos musicales de La Seo y El Pilar”, en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Apéndice III, Zaragoza, UNALI, 1997.

que la actual conserva importantes vestigios. Por lo que respecta a los ministriles, las noticias son tardías (1574). En La Seo, de la época del arzobispo don Alonso de Aragón data la fundación de seis raciones o beneficios para cantores de la capilla de música en 1516.



[Pierre de Manchicourt: Salmo *Dixit Dominus*. Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza]

Entre las fuentes musicales de la época conservadas en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, destaca la presencia de obras de Cristóbal de Morales, de maestros flamencos como Josquin, Gombert, Verdelot, Manchicourt y sobre todo de Melchor Robledo, maestro de La Seo. Su música formó parte del repertorio habitual de la capilla de La Seo durante los años siguientes a su muerte, e incluso se copio y utilizó en los siglos XVII y XVIII en otros lugares. Junto a la producción propia, existió una considerable práctica de música internacional como sucedía en otras catedrales.

Por lo que se refiere al gran órgano del coro de La Seo, sufrió varias reparaciones a lo largo del siglo XVI. Hacia 1520 se construyó un órgano pequeño, *de un ala*, donado por don Alonso de Aragón y también en este siglo existía un órgano en la parroquia o capilla de San Miguel, conservado, con restauraciones y alteraciones, en la actualidad.

El 29 de Abril de 1529 la comitiva imperial parte hacia Barcelona y de allí hacia Italia. Como sabemos, este viaje cambiará el destino de Miguel Servet y también los paisajes sonoros de su ulterior periplo.

* * * *

Fuente: María del Carmen Martínez, *Estudios sobre Miguel Servet III*, Zaragoza, IES Miguel Servet, 2008, pp. 1-16.