

## LA INFLUENCIA DE LA ESCUELA ITALIANA DE TROMPETA EN LA CORTE ESPAÑOLA DE FELIPE II

Vicente Alcaide Roldán  
Conservatorio Superior de Música “Andrés de Vandelvira” de Jaén

### RESUMEN

Hasta el momento son prácticamente inexistentes los estudios específicos publicados sobre la trompeta en la corte española durante los reinados de las dinastías de los Austrias y de los Borbones. La documentación existente forma parte de publicaciones musicológicas que hablan de la música en general dentro de los diversos estamentos de la corte.

Este estudio se circunscribe al rol de la trompeta en el ámbito meramente militar y cívico de la caballeriza durante el reinado de Felipe II, desde 1548, aún siendo príncipe, hasta su fallecimiento en 1598.

La influencia que ejercieron los músicos italianos en la vida musical española fue muy evidente debido a los continuos intercambios culturales entre ambos países. Poner en valor la influencia que la escuela de trompeta española recibió de la escuela de trompeta italiana, es el objetivo de dicho estudio, dando lugar a diferentes hipótesis sobre cuestiones que se habían postulado como verdades absolutas y que tras su análisis no queda clara su veracidad.

El artículo comienza analizando la organización musical con Felipe II y los diferentes grupos de trompetas de su corte, continuando con el estudio de las trompetas con las que tocaban, tema bastante espinoso por las diferentes versiones que hasta ahora se han presentado. Por último, los exámenes de trompeta para acceder a la casa real revelarán cuestiones importantes que, si bien no revelarán la verdad absoluta, al menos harán reflexionar sobre ciertas curiosidades referidas al rol que jugaron los trompetas de la época al servicio del monarca.

**Palabras clave:** *clarín, registro clarino, trompeta bastarda, trompetas españoles, trompetas italianos.*

### ABSTRACT

So far, barely any studies have been published specifically concerning the trumpet in the Spanish court during the reigns of the Habsburg and Bourbon dynasties. Currently available documentation appears in musicological publications concerning music in general within the different strata of the court.

This study is merely limited to the role of the trumpet in the military and civic spheres of the royal stable during the reign of Philip II, from 1548 (while he was still a prince) until his death in 1598.

The influence exercised by Italian musicians on Spanish music was quite evident due to the constant cultural exchange between both countries. The goal of the study is to highlight the importance of the influence that the Spanish school of trumpet playing received from the Italian school of trumpet playing, which gives rise to different hypotheses concerning issues that had previously been put forward as absolute truths and whose veracity remains unclear even after further analysis.

The article begins by analyzing the prevailing musical organization during the reign of Philip II and the different trumpeter groups within his court, and continues with a study of the trumpets they played (which is a rather thorny subject due to the different versions presented thus far). Lastly, the trumpeter examinations that had to be taken in order to access the royal household will bring to light important issues that, while they will not reveal the absolute truth, will at least make the reader reflect on certain curiosities related to the role played by the trumpeters of the time in the service of the monarch.

**Keywords:** *clarín, clarino register, bastard trumpet, Spanish trumpeters, Italian trumpeter*

## INTRODUCCIÓN

La influencia que ejercieron los músicos italianos en España durante los S. XVI, XVII y XVIII es un hecho incuestionable. El constante intercambio entre ambos países de compositores e instrumentistas, supuso un enriquecimiento mutuo del que quizás España salió más beneficiado. Italia había sido la cuna de todas las artes en la época, por lo que en concreto en la música, iba más adelantada que España. Este fue el caso de la trompeta, la presencia de italianos entre los trompetas de la corte se convirtió en algo habitual, dando lugar a la diferenciación entre dos cuerpos de trompetas, el de los italianos y el de los españoles.

Entre julio y diciembre de 1547, el príncipe Felipe realizó un viaje a las Cortes Aragonesas de Monzón y entre los trompetas que le acompañaron, aparece por primera vez un trompeta italiano, Maestre Jorge, trompeta ytaliano. Eran diez en total y todos los demás trompetas eran de nacionalidad española, junto a ellos cuatro atabaleros<sup>1</sup>. A continuación se presenta la cita donde se hace mención: “Trompetas: (Son diez, entre ellos el último:) Maestre Jorge, trompeta ytaliano, henerosirvió [...] (hasta) septiembre, en principio de octubre se partió para las partes de Ytalia, Alemania y Flandes en servicio del Principe n. S” (Anglés, 1984, p.109).

En el viaje que el príncipe realiza en 1548 a Flandes, Maestre Jorge, trompeta italiano (aparece en el siguiente cuadro como Maestro Jorge), será el único trompeta de los anteriormente mencionados que acompañará al príncipe junto a once trompetas más, todos ellos italianos, y un atabalero. He aquí uno de los acontecimientos más importantes para la historia de la trompeta en España, la creación de un cuerpo de trompetas extranjeros [italianos] a partir de 1548 que acompañará al príncipe y posterior monarca en sus viajes al extranjero, quedando el cuerpo de trompetas españoles en la corte para mantener el status real.

---

<sup>1</sup> Los que tocan los atabales. Caja redonda cubierta por una parte y por otra con pieles de becerros que comúnmente llamamos pergaminos. Con los atabales andan juntas las trompetas como los tambores con los pifanos. Cobarruvias, S. (1611). Tesoro de la Lengua Castellana, o Española, Madrid, España. Impreso por D. Luis Sánchez, impresor del rey. p.99

1548-1551 Viaje a Italia y Flandes	1554-1556 Viaje a Inglaterra y Flandes
Maestro Jorge	Maestro Jorge
VictorÇiçiliano	VictorÇiçiliano
Jacome de Verona	
Carlos de Verona	Carlos de Verona
Francisco Çiçiliano	Francisco Çiçiliano
Bernardino de Cremona	Bernardino de Cremona
Agustino de Brescia	
Juan Antonio de Milán	Juan Antonio de Milán
Francisco de Nápoles	Francisco de Nápoles
Geronimo Çiçiliano	Geronimo Çiçiliano
Antonio de Verona	Antonio de Verona
Escaño Napolitano	
Nicolás [atabalero]	Nicolás [atabalero]

**Cuadro 1. Relación del cuerpo de trompetas italianos en algunos de los viajes del Príncipe Felipe <sup>2</sup>**

Es evidente que la creación de este cuerpo de trompetas italianos viene a coincidir con el cambio de estructura y etiqueta en la casa del príncipe Felipe realizado justo antes de su viaje a Flandes en 1548. En un principio su padre, Carlos V, pensó que su hijo debía ser servido bajo la tradición castellana, pero tras su partida a Flandes cambió de opinión ordenando la aplicación del modelo Borgoñés en la gestión de la nueva casa.

La tradición de la casa de Borgoña se hará patente, por lo que Felipe adoptará la misma tradición que su padre Carlos V, que en sus viajes le acompañe un cuerpo de 12 trompetas italianos y un atabalero. La inauguración de la nueva etiqueta, se produjo el 15 de agosto de 1548, para entonces el príncipe ya contaba en España, en concreto en Valladolid, con algunas personas pertenecientes a los diferentes estamentos de los que estaría compuesta su nueva casa, entre ellos ya se encontraban dos trompetas italianos, Maestre Jorge y Vito Çiçiliano.

Es evidente que, consciente de su misión patriótica, el príncipe Felipe II decide presentarse con sus mejores galas acompañado de sus mejores músicos realzando así la majestuosidad de su séquito.

<sup>2</sup>Robledo Estaire, L. Knighton, T. Bordas, C. Carreras, J J. (2000). Aspectos de la Cultura Musical en la corte de Felipe II. Madrid: Alpuerto. P. 49.

## LOS TROMPETAS EN LA CORTE DE FELIPE II (1556-1598)

### *La organización musical con Felipe II.*

Sin duda, en la época, el departamento musical más importante de la casa real era la capilla musical de la real capilla de palacio. Sin embargo, el monarca también dedicó su atención a otros departamentos que completaban el panorama sonoro de su corte. Éste es el caso de la caballeriza, en la cual estaban integrados los trompetas y atabales. Especial atención debe dedicarse a la caballeriza con Felipe II, ya que de momento, será el único departamento musical donde encontraremos a las trompetas como instrumentos destacados junto a los atabales.



Figura 1. Los trompetas y atabaleros de la escuela italiana de Felipe II durante las exequias de Carlos V celebradas en Bruselas el 29 de diciembre de 1558.<sup>3</sup>

Muy importante será toda la reorganización que el monarca hizo en esta sección a través de unas instrucciones específicas dictadas en diferentes ordenanzas desde 1563 hasta 1593, serán determinantes para el futuro de este majestuoso departamento. Las tareas de la caballeriza se describen ampliamente en el siguiente texto:

La razón estriba, sin duda, en que, así como la capilla refuerza la imagen sacralizada del rey y atiende al cuidado de su alma (y a la de sus súbditos), la caballeriza, a la que pertenecen los maceros, los reyes de armas, los escuderos y otros muchos dependientes, hace visibles la apostura del cuerpo y la apariencia maiestática del monarca, visibles y “audibles”, por cuanto a este departamento se halla adscrita la música heráldica de trompetas y atabales, así como la ceremonial-festiva de los ministriles. (Robledo, 2000, p. 184).

<sup>3</sup> Robledo Estaire, L. ob. cit. p. 184.

A continuación se adjunta un cuadro en el que se ve claramente la reorganización musical de la caballeriza de la casa de Felipe II, organización que será trascendental en el futuro de esta institución.

<b>CASA DEL REY. Jefe: mayordomo mayor</b>			
		<b>CASA DE BORGOÑA</b>	<b>CASA DE CASTILLA</b>
<b>CABALLERIZA.</b>			
Jefe: caballero mayor		Trompetas de la escuela italiana Atabaleros de la escuela italiana Maestro de tañer y danzar para los pajes	Maestro de ministriles Ministriles Trompetas de la escuela española Atabaleros de la escuela española
<b>GUARDIAS.</b>			
Archeros (de corps). Jefe: su capitán		2 trompetas de la escuela italiana	
Española. Jefe: su capitán			Amarilla: 2 pífanos, 2 tambores Vieja: Tambor A caballo: trompeta de la escuela italiana
Alemana. Jefe: su capitán		Dos pífanos y dos tambores	
<b>CAZAS.</b>			
Volatería. Jefe: cazador mayor		Trompeta de la escuela italiana	
Montería. Jefe: montero mayor		Instrumentos de señal	

Figura 2. Organización musical de la caballeriza en la casa de Felipe II <sup>4</sup>

### *Diferentes grupos de trompetas*

Felipe II contó con dos grupos de trompetas, cada uno de ellos con sus atabaleros propios.

- Trompetas italianos<sup>5</sup> o de la escuela italiana:
  - Perteneían a la casa de Borgoña
  - Surgen a partir de 1548 cuando comienzan a servir al príncipe Felipe.
  - Carlos V reorganizó su casa para dar cabida al nuevo ceremonial y etiqueta de la casa de Borgoña.
  - En 1556 la mayoría de los trompetas de la casa de Borgoña eran de origen italiano, con el paso del tiempo se irán reemplazando por españoles.
  - En 1585, de los 18 trompetas de esta escuela, 9 eran españoles (quizás algunos eran de origen italiano pero sus nombres habían sido castellanizados).
  - Tocaban una trompeta denominada “italiana”.

<sup>4</sup>Robledo Estaire, L. ob. cit. p. 193

<sup>5</sup> La llegada de los trompetistas italianos a España se justifica con la adquisición de las tradiciones borgoñesas por parte de Carlos I, y a cuya corte ellos ya pertenecían. Otra hipótesis válida podría ser por la vinculación con el reino de Nápoles; Como es sabido perteneció a la corona española durante más de 200 años, con el consiguiente intercambio de músicos entre esta ciudad y la península ibérica.

- Trompetas españoles o de la escuela española:
  - Estos eran los trompetas heredados de Carlos V en 1556 pertenecientes a la casa de Castilla.
  - Tocaban una trompeta denominada “española o bastarda”.

La diferencia de status entre ambos grupos se hace evidente cuando comparamos los salarios que percibían: los trompetas de la escuela italiana percibían un salario de casi el doble (43.800 maravedíes al año) que los españoles (25.000 maravedíes al año). También hay que destacar que los atabaleros italianos cobraban el mismo sueldo que los trompetas de su grupo, mientras que los atabaleros españoles cobraban 15.000 maravedíes al año más 10,5 maravedíes diarios para el pienso de la mula que portaba los dos atabales.

Otra de las diferencias de los dos grupos de trompetas, era el tipo de toque que tenían que realizar y el tipo de actividad que tenían encomendada. La labor de los trompetas italianos consistía en cabalgar junto al monarca y realizar toques de tipo militar y de señal. Estos estaban especializados en el registro de clarín o registro clarino. El término clarino hace referencia específicamente al registro agudo de la trompeta. Tarr (2009) en referencia a este término escribe que aparece relativamente tarde en la historia, 1561 es el año en el que se encuentra documentado un especialista en registro clarino por primera vez, “trompetista clarino”, localizado en Annaberg (Sajonia). En 1584 aparece la primera sonata para grupo de trompetas en la que la parte de clarino está escrita en la partitura, lo cual supone la primera vez en la historia que esto sucede. Esta sonata la compuso Bendinelli para la boda del Conde de Leuchtenberg. Aun con los datos expuestos, se sabe que los trompetistas ya llevaban alrededor de 100 años tocando el registro agudo.

A continuación, aunque publicadas en fechas posteriores a las que nos ocupan, se presentan dos citas históricas donde se pone en valor al *clarín* como instrumento que destacaba por realizar sus interpretaciones en el registro agudo, aunque como instrumento no dejaba de ser una trompeta:

Clarín o trompeta (re1-re3). Dice que los tres primeros sonidos (re1, fa1, la1) “son propios de trompeta y los otros de clarín, pues siendo un mismo instrumento forma diferente son en los tres puntos más baxos, por ser mui broncos”. El sonido más agudo siempre suena bajo y depende de la habilidad del instrumentista el tocar los tres sonidos más agudos. (Isusi, 1997, p.405)

Instrumento característico del teatro español era el clarín, una “trompetilla de son agudo, que por tener la voz clara, la llamaron clarín”, (Cobarruvias, 1611, p. 147) mencionado frecuentemente en toda la literatura dramática del siglo XVII. Su brillante sonoridad hizo de él un instrumento heráldico, por lo que en el teatro anunciaba la presencia de los personajes reales y divinos, así como los cambios de escena significativos, y solía estar asociado además al personaje simbólico de *La Fama*. (Flórez, 2004, pp. 681 y 682)

Existe un documento en el archivo de simancas<sup>6</sup> en Valladolid, que demuestra el uso del registro clarino en la corte española en fechas anteriores a las descritas por Edward Tarr. El documento es posible que date de 1533 ya que en el *Libro de la Veeduría*<sup>7</sup> de ese año aparecen los sueldos que estos trompetas cobraron ese año. La parte concreta que documenta el uso del registro clarino, es la que se expone a continuación:

<sup>6</sup> El Archivo de Simancas se encuentra en la localidad del mismo nombre en la provincia de Valladolid. Fue fundado en 1540 y alberga gran parte de la documentación administrativa de la corte española.

<sup>7</sup> El libro de la veeduría de la casa real de Castilla era un documento en el cual se anotaban los días que cada oficial residía en la corte o se ausentaba de ella cada año; también todo el personal de palacio tenía que firmar de su puño y letra.

Al tiempo que hazen los golpes que Villasús haga los dichos golpes y las quintas, y Chaves el clarín, y Soto golpes y refrán, Vallejo el refrán, y Gascón asimismo que haga golpes y miján, y Juan Fernández de Peçuela tenor, Quirós asimismo tenor, Alonso Dávila asimismo tenor. (Robledo, 2000, p.51)

Un detalle a tener en cuenta, es la similitud del nombre de los toques con los toques militares que recoge Marín Mersenne en su Libro *Harmonie Universelle de 1636*:

- L' entrée \_\_\_\_\_ entrada
- Boute-selle \_\_\_\_\_ botasela
- A cheval \_\_\_\_\_ a caballo
- A l' estendart \_\_\_\_\_ al estandarte
- Le cavalquet, la charge \_\_\_\_\_ ¿arma?
- La retraite \_\_\_\_\_ retreta
- Le guet \_\_\_\_\_ auguet <sup>8</sup>

Hoy en día se le da mucha más importancia al concepto y por tanto uso polifónico de la trompeta, que al monofónico. Por esto, se piensa que en la época tenían más status profesional los trompetas que tocaban en grupos polifónicos que los que se dedicaban a tocar señales militares. Esta cuestión ha enrevesado la investigación ya que aparecen los trompetas italianos con un status superior al de los españoles, cuando según la documentación existente solo se dedicaban a tocar señales militares. Parece ser, según dejan constancia algunos escritos sobre el tema, que en la época estaba considerado de más alto nivel ser un trompetista que interpretaba señales militares, que formar parte de un cuerpo de trompetas en el cual se interpretaba música polifónica. Los testimonios que evidencian la vinculación de *el arte de manejar la trompeta* a la milicia, aparecen inequívocamente a través de las crónicas de la época.<sup>9</sup> Su integración completa en la escena musical, se irá sucediendo lentamente a través del siglo XVII, sólo entonces la trompeta entrará de lleno en el ámbito de la música culta.

La publicación en 1638 del tratado para trompeta *Modo Per Imparare a Sonare di Tromba*<sup>10</sup> escrito por el trompetista italiano Girolamo Fantini, supondrá un antes y un después. El autor quiso poner de manifiesto la capacidad de la trompeta para interpretar música junto a otros instrumentos que históricamente lo llevaban haciendo mucho más tiempo, a los cuales él denomina *strumenti perfetti*, como así lo confirma la música escrita en el mismo: Balletti, Brandi, Capricci, Sarabande, Correnti, Passaggi y Sonatas para trompeta acompañadas al órgano, entre otras. El título del libro ya lo pone de manifiesto, “Modo per Imparare a sonare DI TROMBA, TANTO DI GVERRA, Quanto Musicalmente in Organo, con Tromba, Sordina, col Cimbalo, e ogn’altro istrumento”<sup>11</sup> (Fantini, 1638, pasta del libro).

---

<sup>8</sup> Robledo Estaire, ob. cit. p. 176

<sup>9</sup> Sobre este tema resulta fundamental consultar: Pirazzoli, G. B. (1656). *I fiati gloriosi*. Bologna: Gio. Battista Ferroni.

<sup>10</sup> Fantini, G. (1638). *Modo per Imparare a sonare di Tromba* [...], facs. Francofort: Daniel Vuastch. Por Conforzi, I. (1998). Bologna (Italia): Ut Orpheus.

<sup>11</sup> Modo para aprender a tocar la trompeta, tanto de guerra, como musicalmente con órgano, con trompeta, sordina, clave y otros instrumentos. (Traducción propia)



El siguiente extracto de las instrucciones del libro, supone toda una declaración de intenciones: “[...]non più in aria come già si soleva, ma co’l veo fondamento come gli altri strumenti perfetti [...]”<sup>12</sup> (Fantini, 1638, p.6). Después de la instrucciones, antes de comenzar el libro, Fantini deja claro la finalidad de su tratado: “Principio di Tromba nominato della Musica, e dallo stile delli antichi Trombetti”<sup>13</sup> (Fantini, 1638, p.7).

En contraposición a todo lo expuesto anteriormente, se pueden plantear diferentes reflexiones que encuentran una base sólida tras analizar la repercusión de la escuela italiana de trompeta en toda Europa:

- No parece lógico que los trompetas de la escuela italiana, estando más considerados que los de la escuela española, como así demuestran sus sueldos, casi el doble, solo interpretaran sonidos monofónicos.
- Tampoco parece que tenga mucho sentido, que siendo estos trompetas especialistas en el registro clarino, solo se dedicaran a ejecutar unas cuantas señales militares cuando estas normalmente se interpretan en un registro más grave.
- Siendo la escuela de los trompetas italianos un referente en toda Europa y siendo además los que constituían los tribunales de las pruebas de ingreso en la corte española, no parece lógico que renunciasen a la tradición italiana que desde finales del S. XV existía, el grupo polifónico de trompetas.

Quizás una hipótesis sería, que los trompetas italianos tocaran señales militares solo cuando acompañaban cabalgando al rey y que realizaran funciones de grupo de trompetas en otros momentos y con otros fines diferentes a los que realizaban los trompetas de la escuela española, quizás en ceremonias privadas.

Los trompetas españoles ejecutaban principalmente funciones cívicas, su principal misión era acompañar la publicación de bandos y todo tipo de documentos oficiales, así como asistir a las fiestas, juegos de cañas<sup>14</sup>, torneos, entrada y salida de las iglesias, procesiones. Siempre acompañaban al séquito real en las celebraciones más importantes. Se puede deducir por tanto, que sus interpretaciones siempre eran en grupo y consistían en voces repartidas en los diferentes registros del grupo de trompetas. La aclaración y clarín

<sup>12</sup> No más en el aire (manera, forma) que ya se solía hacer, sino con el fundamento de los otros instrumentos perfectos. (Traducción propia)

<sup>13</sup> Principio de trompeta nominado de la música y del estilo de los antiguos trompetistas. Haciendo una interpretación actual de este título podría expresarse como: Tratado de trompeta destinado a la música y al estilo de los antiguos trompetistas. (Traducción propia).

<sup>14</sup> Los juegos de cañas eran ejercicios propios de la nobleza sin peligro para los ejecutantes, de carácter exhibicionista y con un rígido protocolo. En su origen era una preparación para la guerra, ya que se trataba de un combate fingido entre nobles en el que las lanzas eran sustituidas por cañas. Morales, N. y Quiles, F. (2010). *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velazquez. p. 228.

aparecida en una carta donde se encuentran todos los toques que pedían en los exámenes para entrar en la casa real, implica que la denominada trompeta bastarda también podía ejecutar este registro aunque no fuera propio del instrumento, probablemente desde el armónico 8 al 12.

Un documento inédito hasta el momento que se conserva en la Real Academia de la Historia de Madrid, deja constancia de todo lo expuesto anteriormente.

A continuación se reproduce este documento íntegramente:

Trompetas clarines y bastardas de Su Magestad

Los trompetas de Su Magestad están divididos en dos escuelas.

- Los italianos son clarines, diez y ocho en número. Cada uno destos tiene casa de aposento, médico, cirujano y botica. Gana cada día 120 maravedíes.

- Cuando caminan, van dos cerca de la persona de Su Magestad, y, demás de los 120 maravedíes, dan a cada uno de comer y ración de caballo.

- Otros dos van con la caballeriza mayor, y dos con la menor, [la] de las hacas. A éstos, fuera de su sueldo ordinario, les dan ración de caballo, pero no les dan de comer.

- Los doze restantes, cuando caminan, les dan carros en que vayan, pero, si quieren ir a caballo con los caballerizos, les dan ración de caballo.

- La otra escuela, [la] de los españoles, es de doze, y son trompetas bastardas. Tiene cada uno de ellos al día dos reales. Sirven en las procesiones, pregones y bandos públicos en la corte. No caminan de ordinario con Su Magestad, si no es teniendo orden particular de Su Magestad para ello.

- La una escuela y la otra está a orden del caballerizo mayor de Su Magestad.

- Cuando Su Magestad viste su casa de luto o de librea da vestuario a los unos y a los otros, aunque con alguna diferencia, porque a los clarines les da tudesquillos cortos, sin mangas, con escudos guarnecidos de terciopelo.

- A los españoles, capotillos con mangas y ropillas de paño guarnecidas de terciopelo. Calças, çapatos, jubones, sombreros [y] talabartes son de la mesma manera para los unos que para los otros.

- Hay otros dos clarines italianos que andan con los archeros. Estos van siempre que camina Su Magestad detrás de su coche, y están a orden del capitán de los archeros. Tienen los mesmos gajes que los demás clarines, aunque se aventajan en los vestidos, porque les dan dos, uno de rúa y otro de camino.

- Con la escuela de los italianos andan dos pares de atabales húngaros que hazen cuatro voces, tiple, bajo, tenor y contralto.

- Con la escuela de los españoles andan cinco pares de atabalejos, dos triples y cuatro tenores, dos contras y dos bajos.

- Los atabales húngaros ganan lo mesmo que los trompetas italianos, y tienen casa de aposento, cirujano, médico y botica.

- Los atabalejos españoles tiene cada uno de ellos al día sesenta maravedíes y casa de aposento, médico, cirujano y botica. A los unos y a los otros visten con la diferencia que a los trompetas.

- A los unos y a los otros de los atabaleros, en las ocasiones que el Rey los manda vestir, demás del vestido de sus personas, les da unos paños grandes con que cubren sus caballos a manera de gualdrapas.

- Así a los trompetas como a los atabaleros, demás de sus vestidos, les dan banderas con las armas reales, guarnecidas de sedas de colores, y en tiempo de luto la guarnición es negra.

- El aposento ordinario de los trompetas italianos es en Jetafe, dos leguas de Madrid, y cuando Su Magestad camina los van aposentando en la mes[m]a distancia. Los trompetas españoles asisten dentro de la corte. (Robledo, 2000, p.174)

Como queda patente en lo descrito anteriormente, la diferencia de vestimenta entre los trompetas españoles e italianos reflejaba un status diferente. Un detalle curioso es que los trompetas españoles residían en la corte, ya que su participación era mucho más frecuente como se ha descrito anteriormente al definir las labores de cada grupo, mientras que los italianos residían en el pueblo de Getafe, cercano a Madrid.

En el documento de 1533 referido anteriormente en el que se hacía referencia al uso del registro clarino en España, se ponen de manifiesto las diferencias entre los trompetistas italianos y españoles. Este es un acuerdo con los trompetas de la escuela española para

concretar sus obligaciones. En principio, se puede considerar que hace mención a dos tipos de toque: los golpes y la conpanada (¿=acompañada?), más adelante veremos que quizás esto no sea así. Aparentemente, también indica la voz o registro que cada uno de los ocho trompetas debía tocar.

A continuación se expone la transcripción del documento original:

Lo que se ha concertado con los oficiales trompetas de Su Magestad en la manera que han de servir en su ofiçio:

- Al tiempo que hazen los golpes que Villasús haga los dichos golpes y las quintas, y Chaves el clarín, y Soto golpes y refrán, Vallejo el refrán, y Gascón asimismo que haga golpes y miján, y Juan Fernández de Peçuela tenor, Quirós asimismo tenor, Alonso Dávila asimismo tenor.
- A la conpanada que hagan Soto y Gascón la tañida, Villasús y Chaves la quinta, Vallejo y Juan Fernandes refrán, y los otros hagan planos segund que los otros conpañeros les dixieren.
- En tienpo de justas reales y de guerra que todos llamen, especialmente Villasús, Soto y Chaves y Antonio Fernandes y Gascón y vallejo.
- Las alboradas de los días de Pascoas y al tiempo del llevar el mayor [¿] de Sus Magestades que lleven todos la orden del capítulo primero.
- Yten, que todos los dichos oficiales sean bien criados y sufridos, así unos con otros como con otras personas, de manera que entre ellos haya buena concordia, así para el servicio de Su Magestad como para la buena amistad entre ellos, so pena que, si alguno no conpliere y desobedeçiere en lo suso dicho, caiga en la pena que Su Magestat mande.
- Yten, en los aposentos, en el repartir de las posadas que echen suertes y sean obedientes cada uno con lo que le cayiere, y que ninguno no se alce con ninkguna posada sin que le cayiere por la dicha suerte. (Robledo, 2000, p.51).

Los toques según el escrito anteriormente quedarían organizados de la siguiente forma:

<b>Trompetistas</b>	<b>Los golpes</b>	<b>La conpanada</b>
D. de Villasús	<i>Los golpes y las quintas</i>	<i>La quinta</i>
B. de Chaves	<i>El clarín</i>	<i>La quinta</i>
G. de Soto	<i>Golpes y refrán</i>	<i>La tañida</i>
F de Vallejo	<i>El refrán</i>	<i>refrán</i>
B. Gascón	<i>Golpes y miján</i>	<i>La tañida</i>
J. F. de Pezuela	<i>tenor</i>	<i>refrán</i>
J. de Quirós	<i>tenor</i>	<i>plano</i>
A. de Ávila	<i>tenor</i>	<i>plano</i>

**Cuadro 2. Toques de los trompetistas de la escuela española** <sup>15</sup>

<sup>15</sup> Robledo Estaire, ob. cit. p. 175

El término golpes no deja claro a que se refiere concretamente. Robledo (2000) lo interpreta de la siguiente manera: “la indicación de *golpes* resulta demasiado imprecisa y sugiere, además, que bajo ella se engloban diferentes *tocatas*, por lo que se hace muy difícil determinar el número de voces que comprendería cada intervención del grupo de trompetas”(p.175).

Haciendo una interpretación diferente desde el punto de vista trompetístico, es posible que el término golpes, se refiriera a una técnica específica de utilización del golpe de lengua a realizar (lo que hoy denominamos picado o ataque, no articulaciones), por lo que tras esta reflexión, el hecho de considerarlo como diferentes tipos de tocatas quedaría descartado. Pudiera quizás estar relacionado con una nueva invención en relación con las sílabas utilizadas en las llamadas militares de las cuales habla por primera vez Cesare Bendinelli en su método de trompeta *Volume di tutta l'arte de la trombetta (1614)*<sup>16</sup>.

Sobre el término “conpanada”, Robledo (2000) expone:

La repartición de voces en la “conpanada”, seguramente una “tocata” concreta, parece más homogénea, ocupándose dos tañedores de cada uno de los cuatro registros de que constaría el conjunto: *quinta, tañida, refrán y plano*, aunque los términos *tañida y refrán* pueden referirse no a voces propiamente dichas, sino a maneras de emitir el sonido. (p.175)

Según el documento anterior, se puede entender que las intervenciones de la escuela española eran siempre polifónicas.<sup>17</sup>

Realizando una correspondencia etimológica, podemos ver una posible relación existente con algunos términos italianos correspondientes a las voces estipuladas en los grupos de trompetas o, como en el caso del término refrán, quizás determine una parte de la tocata interpretada:

Quinta = quinta

Plano = piano o fermo (vulgano?, Basso?)

Tañida = suonata (Bendinelli)

Refrán = Ritornello o Rotta (Bendinelli)

Según los estudios realizados por Caldwell Titcomb<sup>18</sup>, podemos ver una equivalencia de las voces halladas en los documentos encontrados en el archivo de simancas y las cartas de exámenes, con las que aparecen en fuentes y autores posteriores tales como:

- Claudio Monteverdi (*Orfeo*, 1607)
- Michael Praetorius (*Syntagma musicum II*, 1619)
- Girolamo Fantini (*Modo per imparare a sonare di Tromba [...]*, 1638)
- Daniel Speer (*Grund-richtiger / kurz [...]*, 1687)

<sup>16</sup> Bendinelli, C. (1614) .Volume di tutta l'arte della trombetta, facs. Por Tarr, E.(1975). Basel, Suiza: Barenreiter Kassel (ed).

<sup>17</sup> El término “conpanada” se puede asociar a “acompañada”, por lo que teniendo en cuenta las voces descritas anteriormente y las aparecidas en el cuadro 2, se puede entender que se trataba del grupo polifónico de trompetas en el que cada uno tocaba una voz determinada.

<sup>18</sup> Titcomb, C. (1956) Baroque Court and Military Trumpets and Lettledrums: Technique and Music. The galppin Society Journal, volumen IX, pp 66-80.

Terminología ofrecida por C. Titcomb	basso groß bass	vulgano volgan vurgano faulstimme	alto e basso striano alter-bass mittelstimme	quinta principal prinzipal	clarino clarín
Acuerdo de ca. 1533 ( <i>E-SIM</i> , Casas y Sitios Reales, leg. 63, fol. 1.052)		plano tenor ¿ ?	miján golpes ¿ ?	quintas/quinta	clarín
Memoria de 1551 ( <i>E-SIM</i> , Casas y Sitios Reales, leg. 84)	contrabaxo	plano	miján	quinta	clarín
Carta de examen de 1613 ( <i>E-Mn</i> , Ms. 14.024/163)	bajo	piano	golpe ¿ ? golpe de pecho ¿ ?	quinta	
Atabaleros en la memoria de 1551 ( <i>E-SIM</i> , Casas y Sitios Reales, leg. 84)	contrabaxos	tenores	media obra	tiples	
Atabaleros en el informe de ca. 1585-1588 ( <i>E-Mrah</i> , Jesuitas, 9/3678, nº 67 (2) )	1 par de bajos	1 par de tenores	1 par de tenores	1 par de contras	1 par de tiples

Figura 3. Armónicos ejecutados por la trompeta bastada o española <sup>19</sup>

En el cuadro se pueden ver las voces ejecutadas por los trompetas españoles:

- Contrabaxo
- Plano
- Miján
- Quinta
- Clarín

## LAS TROMPETAS

No está claro que cada uno de los dos grupos de trompetas, italianos y españoles, tocaran instrumentos diferentes como hasta el momento se ha dicho, hasta el momento no se sabe cómo era la denominada trompeta española o bastarda, no se conserva ninguna ni tampoco se han encontrado pinturas en las que aparezca. En principio, según la información revisada hasta ahora, se puede deducir que los italianos utilizaban los clarines y los españoles las trompetas bastardas. Al referirse al clarín, es evidente que corresponde al modelo de trompeta surgido en Italia durante el siglo XV, cuyo uso, asociado a un repertorio característico de toques, se había generalizado en toda Europa desde la primera mitad del siglo XVI.

El caso de la trompeta bastarda<sup>20</sup> no está tan claro. Se ha dado por hecho que era un tipo de trompeta de varas similar a la tromba da tirarsi italiana o a la slide trumpet inglesa. Esta conclusión está deducida a través de la interpretación de las expresiones encontradas en la

<sup>19</sup> Robledo Estaire, ob.cit., p. 178

<sup>20</sup> En la obra del musicólogo Edward Tarr titulada *The trumpet*, hace mención a la trompeta bastarda dentro del capítulo denominado *El Alta Ensemble y El origen del trombón*, en donde la sitúa formando parte del "Alta Ensemble" junto a los ministriles. Tarr, E. (2008). *The trumpet*. Arizona, USA: Hickman Music Edition.p. 41

memoria del año 1551 encontrada en el archivo de simancas, “dos golpes: uno de barra y otro de lengua” (Robledo, 2000, p.177) o esta otra “dos tañidas: una de barra y otra de sorrefrán” (Robledo, 2000, p.177). Ante la duda sobre el significado de estas expresiones, es evidente que con los datos existentes no se puede precisar a ciencia cierta que la trompeta bastarda fuera una trompeta de varas.

A continuación se expone un extracto de menciones que se hacen a la trompeta bastarda, en documentos que relatan festividades y ceremonias de España y Portugal en los cuales aparece asociada a otras trompetas:

1. -1543. Salamanca. Boda de Felipe II con María de Avis: " [...] venían dos maneras de trompetas, unas italianas y otras españolas [...]"
2. -1543. Talavera. Boda de Felipe II con María de Avis: " [...] seis trompetas [...] cuatro trompetillas bastardas [...]"
3. -Anónimo s. XVI. Madrid. Justa: " seis trompetas bastardas [...] tres trompetillas italianas"
4. -1573. Inventario de la princesa Juana de Austria: "Una trompetilla italiana para despertar de camino, con cordones y borlas de seda negra[...]"
5. -1596. Cádiz: "[...]con una trompetilla bastarda le avisaban de dentro de la ciudad [...]"
6. -1603. Vilaviçosa. Boda del duque de Braganza con Ana de Velasco: " [...]tres trompetas bastardas y cuatro de las ordinarias [...]"
7. -1611. Sebastián de Covarrubias. Tesoro de la lengua castellana o española: "BASTARDO". Lo que es grosero y no hecho con orden, razón y regla. Trompeta bastarda, la que media entre la trompeta que tiene el sonido fuerte y grave y entre el clarín, que le tiene delicado y agudo / CLARIN. La trompetilla de son agudo, que por tener la voz clara la llamaron clarín"
8. - 1622. Fernando de Monforte y Herrera, Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier (Madrid, 1622): "Empacaron la fiesta muy buenas consonancias de chirimías, trompetas bastardas, clarines y atabales, que se correspondían muy bien."(Robledo, 2000, pp.177-178)

Todos estos testimonios encontrados en los cuales se habla de la trompeta bastarda, no son nada determinantes ya que como se ha podido ver, son bastante confusos y contradictorios. En muchas ocasiones se asocia tamaño con registro, identificando menor tamaño a registro más agudo (registro clarín) y en otras ocasiones al contrario. Si analizamos las características constructivas del instrumento junto a sus posibilidades técnicas, esta última idea estaría más cercana a la realidad.

La diferencia de tamaño entre las trompetas españolas y las trompetas italianas es algo que intuimos pero de lo que no hay constancia. Cuando analizamos el tamaño de las banderas, encontramos que era igual para ambas, quizás la diferencia no fuera muy significativa.

A continuación se expone la reflexión personal que hace sobre el tema el musicólogo español Robledo (2000):

La inmediata predecesora de la trompeta denominada italiana, en forma y función, era otro tipo de trompeta de menor longitud y tubo más estrecho, entonada en Fa, que aparece reproducida junto a aquella en el tratado de Sebastián Virdung con el nombre de Clareta. Con la clareta, además de ejecutar las voces del conjunto polifónico, esto es, los armónicos inferiores de la serie natural, se podía también hacer la parte de clarín aunque con mayor dificultad que en la trompeta italiana, colocando un tubo auxiliar entre la boquilla y el cuerpo del instrumento que bajaba una cuarta la altura del sonido fundamental. Esta trompeta sobrevivió a la más moderna italiana y continuó usándose bien entrado el siglo XVII aun cuando la trompeta “ordinaria” era ya la trompeta italiana. Creemos, pues, muy probable que la trompeta bastarda de la escuela española fuese la clareta, es decir una trompeta antigua que se mantenía por inercia como una

supervivencia, tal como ocurría en otros lugares de Europa y cuyo cometido se hallaba restringido ya a la ejecución de tocatas polifónicas, principalmente festivas, en las que el registro de clarín sería utilizado sólo esporádicamente. La especialización en este registro, tañendo los toques monofónicos de carácter militar, quedaba reservada a la más moderna trompeta italiana. La función heráldica de esta última era más acusada que la de la española, lo que reforzaba la diferencia de status.(p.179)

Hasta el momento y con la información expuesta anteriormente, las únicas conclusiones relativamente ciertas que se pueden deducir son: que la trompeta bastarda no es la trompeta ordinaria, entendiendo como ordinaria la denominada trompeta italiana, que utilizaban los trompetas italianos y existiendo entre éstas una diferencia de tamaño.

Es evidente que al no existir ninguna trompeta bastarda de la época en España, no se puede afirmar ni desmentir ninguna de las conclusiones a las que han llegado los investigadores, pero sí se pueden plantear otras hipótesis. Efectivamente resulta extraño que las diferencias entre ambos instrumentos no queden claras en los documentos históricos analizados anteriormente y que de estos solo se obtenga una continua confusión. Hasta el momento, la diferencia entre ambas terminologías se ha establecido siempre en la diferencia del instrumento, es decir que cada una de las terminologías se correspondía con un instrumento diferente. Pero quizás esta diferencia no fuese real. Puede ser que fuera el mismo instrumento pero con cometidos y estilos de interpretación diferentes.

El término *a la bastarda* se refiere comúnmente a *lo que se aparta de lo común, lo ilegítimo*, por lo que puede ser que estemos hablando de dos estilos diferentes de interpretación. El considerado normal o común de toques y señales militares tradicionalmente ejercido por los trompetas al servicio de cualquier monarca y llevado a cabo por los trompetas italianos con la trompeta denominada italiana, y otro estilo denominado *a la bastarda*, llamado así porque era totalmente diferente y por lo tanto se apartaba de lo común. Quizás pasado el tiempo, esta denominación quedó unida al instrumento con el que se llevaba a cabo este tipo de interpretación, quedando así la denominación de trompeta bastarda. Por lo tanto se puede deducir, que el instrumento quizás fuese el mismo que el empleado por los trompetas italianos.

Estas conclusiones vienen derivadas de un estudio sobre la documentación expuesta a continuación:

Un tipo peculiar de disminución en Italia fue la denominada *alla bastarda*, llamada así en honor al instrumento en el que tenía su origen; la *viola bastarda*.

“La viola bastarda qual è Regina delli altri instrumenti, per passeggiare, è un instrumento, qual non è, ne tenore, ne basso de viola, ma è tràl’uno, e l’altro di grandezza, si Chiama bastarda perche hora vâ nell’acuto, hora nel grave, hora nel sopraacuto, hora fa una parte, hora un’altra, hora con nuoui contraponte, hora con pasaggi d’imitationi, ...” (F. Rognioni).

(La Viola Bastarda es reina de los otros instrumentos para glosar, es un instrumento el cual no es ni tenor ni bajo de viola pero está entre el uno y el otro de tamaño, se llama Bastarda porque ora va en el agudo, ora en el grave, ora en el sobreagudo, ora hace una parte, ora con nuevo contrapunto, ora con pasajes de imitación...). (Marín, 2007, p.30)

El tratado *The división Viol 1659* sobre el arte de disminuir con la viola da gamba, nos muestra a parte de cómo disminuir u ornamentar una melodía, cómo componer una pieza musical *ex-tempore*, improvisando sobre un bajo dado en tres maneras:

“1) *breaking the groundo* fundamental, rompiendo la melodía del bajo, 2) melódica, sobre la armonía del bajo, independiente del mismo, o 3) mixta, mezcla de las dos anteriores, **como a la Bastarda de los italianos**, es decir, saltando de una voz a otra, del soprano al bajo, al tenor, etc., además de explicar cómo dividir a una, dos y tres voces con dos violas y clave, turnándose”. (Marín, 2007, p.5)

Una vez expuesto el argumento en el cual se ha basado esta investigación, queda clara la posibilidad de que el término *alla bastarda* fuese adoptado en España traído también por los italianos como otras muchas cosas, con el único fin de diferenciar el estilo de interpretar los toques.

La siguiente cita histórica en la cual se hace mención a ambas trompetas, quizás nos haga reflexionar sobre lo expuesto anteriormente ya que aparece una palabra clave, *manera* que puede arrojar alguna luz a este dilema. "1. -"1543. Salamanca. Boda de Felipe II con María de Avis: " [...] venían dos maneras de trompetas, unas italianas y otras españolas [...]" (Robledo, 2000, pp.177-178).

La palabra *manera* aparecida en la cita anterior, no diferencia dos tipos de instrumentos, sino dos maneras diferentes de interpretar, otros sinónimos nos llevan a sacar la misma conclusión: modo, forma, estilo, procedimiento etc.

Esta línea de investigación arroja mucha más luz teniendo en cuenta como elemento principal el concepto *bastarda* siempre respetando en todo momento las investigaciones llevadas a cabo por otros investigadores experimentados. Basar las actuales conclusiones solamente en diferencias de tamaño del instrumento, nunca claras en las citas históricas y en determinados conceptos que no se sabe lo que significan, (barra, sorrefran, etc) no dan una información, al menos convincente al lector. Esta teoría se ve reforzada por la cita anteriormente estudiada en la que la palabra *manera* confirma que quizás estos dos instrumentos fueran los mismos pero con diferencias en sus estilos interpretativos. Crea muchas dudas al respecto el hecho de que en la iconografía española de la época, no aparezca ninguna trompeta diferente a la que conocemos como italiana que nos pueda llevar a identificarla como trompeta bastarda.

En otro orden de cosas y dejando a un lado las diferentes hipótesis sobre el tema tratado, merecen una especial mención los atabales, esos inseparables percusionistas, elemento indispensable en las interpretaciones del cuerpo de trompetas.

- Los atabales se dividían en cuatro registros: tiple, contralto, tenor y bajo.
- En el caso de los dos atabaleros que acompañan a los trompetas italianos, cada uno de ellos lleva sobre su cabalgadura dos atabales de registros distintos entre sí.
- En el caso de los españoles, los cinco instrumentistas se repartían los instrumentos por registros homogéneos: un par de triples, un par de contraltos, dos pares de tenores y un par de bajos.

## EXÁMENES PARA ACCEDER A LA CASA REAL

Una memoria fechada en Valladolid el 22 de agosto de 1551, va a revelar todo lo que se les pedía en la época a los ministriles, atabaleros y trompetas para entrar a servir en la casa real. Esta fecha coincide con la llegada del príncipe Felipe a España. A continuación se detalla la transcripción del documento en la parte correspondiente a los trompetas y atabales.

Lo que se ha de pedir en tiempo de examen a los menestres y trompetas y atabaleros cuando se asientan e reciben para servir a Su Magestad:

### Atabaleros

- triples
- tenor[e]s
- contrasbaxos
- media obra
- [añadido:] - el juego de cañas

### **Trompetas bastardas**

A un trompeta se ha de pedir lo siguiente:

- primeramente, una vista
- dos golpes: uno de barra y otro de lengua
- dos tañidas: una de barra y otra de sorrefrán<sup>21</sup>
- otra tañida de falsete

### **Las voces que se han de pedir que haga para una copla son las siguientes:**

- un contrabaxo
- un plano
- un miján
- una quinta [añadido:] y clarín

### **Trompeta italiano**

Lo que se ha de pedir y saber a un buen trompeta italiano es lo siguiente:

- primeramente, botasela
- que toque a caballo
- al estandarte
- un arma y a la retreta
- una sonada de auguet
- una sonada de posta
- dos entrandas diferentes
- de las dichas sonadas salen otras muchas diferencias que ha de hazer un buen oficial

En Valladolid, a xxij de agosto de quinientos e cincuenta y un años, se visitaron los trompetas y atabaleros de Su Magestad para ver el recaudo que tenían en las cosas de sus oficios y asimismo en la habilidad y destreza del tañer, los cuales se hallaron con todo recaudo y se les apercibió y requirió que luego se aparejasen por ir a reçibir y servir a Su Magestad del Príncipe nuestro señor al camino de donde viene al presente, con aperçebimiento que si no lo hazen no serán librados. (Robledo, 2000, p.175)

El compositor y musicólogo Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), consiguió reunir ocho documentos notariales que corresponden a cartas en las cuales se narran los exámenes de trompetas realizados en Madrid entre 1613 y 1620, ya en tiempos de Felipe III. Siete hablan de las pruebas para trompeta italiana y una para trompeta bastarda o española.

En la carta del examen para el puesto de trompeta española, queda patente que el cometido de estos trompetas era diferente al de los trompetas italianos. Un detalle que deja claro el rango superior que tenían los trompetas italianos frente a los españoles, era que los italianos formaban el tribunal que los examinaba.

---

<sup>21</sup> Este término junto al de “miján” (medio, mediano) y copla (conjunto) son vocablos de la lengua catalana, ya que los trompetas españoles de la época provenían de la corte catalana-aragonesa de Fernando el Católico. Robledo Estaire, ob. cit. p. 175

A continuación se muestra un extracto de la carta referida al examen de trompeta bastarda o española:

[...]el cual ante nos tanó con la dicha trompeta española lo que le fue pedido por nos, y satisfiço de obra y palabra a lo que se le preguntó, y, habiéndole desaminado, le damos por hábil y suficiente en las voces=de un bajo=y un golpe=y un golpe de pecho=una quinta=un piano=todas voces muy convenientes al dicho ofiçio y arte de trompetas españolas...(Robledo, 2000, p.176)

[...]le damos la poder y facultad cumplida para que pueda libremente usar el dicho su ofiçio de trompeta (tachado: bastarda) bastarda y italiana, ansí en esta villa de Madrid como en todas las demás ciudades, villas y lugares de todos los reinos y señoríos de Su Magestad, y en su seviçio y en su casa y corte, (tachado: ezercitos) y en cualesquier fiestas, justas y torneos y reguçijos pueda taner y tana con su trompetas (tachado: bastarda) italiana y bastarda en quanto toca a lo contenido en esta carta de esamen, porque a todo ello nos satisfiço con mucha suficiençia y habilidad[...].(Robledo, 2000, p.176)

Como se puede apreciar en el escrito, los trompetas españoles interpretaban voces, es decir, armónicos de la serie natural que se repartían en los diferentes registros. En la carta se puede ver la similitud de los toques que les fueron requeridos para el examen, con el acuerdo que los trompetas hicieron en 1533 y la memoria de 1551.

Contrabaxo = bajo

Plano ¿tenor? = plano = piano

Miján ¿golpes? = miján = ¿golpe?¿golpe de pecho?

Quinta = quinta = quinta

Clarín = clarín<sup>22</sup>

Según la carta transcrita a continuación, se pone de manifiesto que los trompetas italianos eran los que se encargaban de los toques militares, incluso en las fiestas civiles.

[...]tañendo todos los siete toques de guerra que cualquier trompeta italiana debe y ha menester saber tocar, y otras cosas que por nos le fueron pedidas, habida cuenta de lo cual se le da al interesado licencia para que pueda libremente usar el dicho ofiçio de trompeta italiana ansí en esta villa de Madrid como en todas las demás ciudades, villas y lugares, exérzitos y fronteras, compaias y presidios de los reinos y señoríos del Rey nuestro señor, y en cualesquier fiestas, justas y torneos y regozijos que se hagan en su casa y corte, en todo lo cual pueda taner con su trompeta italiana en quanto toca a los dichos siete toques de guerra contenidos en esta carta de esamen[...]. (Robledo, 2000, p.176)

Curioso dato es que en el examen de trompeta española, el examinado también toca toques de trompeta italiana ya que queda constancia de que queda facultado para realizar las dos actividades, aunque cada cuerpo tenía bien definidas sus competencias para no incurrir en intrusismo profesional. Dato importante en el escrito sobre el examen de trompeta al cuerpo de trompetas españoles, es cómo se refiere al instrumento como trompeta española y no como bastarda. Quizás una respuesta convincente a esto se encuentra en el siguiente párrafo donde menciona el nombre de trompeta bastarda como ofiçio y no como instrumento *ofiçio de trompeta bastarda y italiana*, lo cual lleva a tener en cuenta, aún con más certeza, la hipótesis expuesta anteriormente de que quizás la trompeta

---

<sup>22</sup> Robledo Estaire, ob. cit. p. 176

bastarda no fuera un tipo de trompeta, sino una manera o estilo diferente de toque no común y cuando habla de trompeta española se refiera a un tipo de trompeta cualitativamente diferente a la italiana.

Circunstancia parecida acontece con los trompetas italianos, según se puede apreciar a simple vista en la carta sobre los exámenes para trompeta italiana expuesta anteriormente, parece ser que solo se les daba licencia para participar en fiestas pero en lo relativo a los siete toques de guerra. Si se lee bien el texto analizándolo profundamente, se podría decir que el oficio de trompeta italiana no eran solo las siete señales de guerra porque escribe: “[...]tañendo todos los siete toques de guerra que cualquier trompeta italiana debe y ha menester saber tocar, y otras cosas que por nos le fueron pedidas[...]” (Robledo, 2000, p.176). La frase *y otras cosas que por nos le fueron pedidas*, nos dan la clave para pensar que también realizaban otras funciones, no se sabe cuales pero se pueden intuir. Se les concede la licencia para usar libremente el oficio de trompeta italiana *licencia para que pueda libremente usar el dicho oficio de trompeta italiana* pero en ningún sitio aparece escrita la prohibición para tocar otras cosas, al igual que no se les obliga a tocar en las diversas fiestas y ceremonias solo las siete señales de guerra, solo pone que han de tocarlas.

## CONCLUSIÓN

Todo lo expuesto en este artículo, justifica en cierto modo, el dilema sobre si los trompetas italianos interpretaban o no también toques polifónicos como los trompetas españoles. No tiene ningún sentido que el cuerpo de trompetas italianos asistiera a una fiesta civil solo a interpretar señales militares, ¿con que fin? Seguramente interpretarían señales militares, pero también es posible que en estas fiestas realizaran labores como grupo de trompetas y seguramente que en estas ocasiones tocaran junto a los trompetas españoles formando un cuerpo de trompetas único.

Algo importante a destacar, es la aparición en un documento posiblemente de 1533, de la palabra *clarín*, hecho documentado que supone la constatación de que el registro clarino se usaba ya en España anteriormente a la primera vez que aparece documentado en Sajonia en 1561.

En las cartas históricas sobre los exámenes, se deja entrever la diferencia entre la trompeta bastarda y la trompeta italiana como dos instrumentos diferentes, puede ser que hubiera algunas diferencias de construcción pero quizás no en el tamaño sino en la calidad. Quizás el término *bastarda* fuese adoptado haciendo referencia a las diferencias entre los toques que realizaban los dos grupos de trompetas. Los trompetas italianos venían de centro Europa y es posible que trajeran instrumentos fabricados por los mejores constructores de la época afincados en Nuremberg (Alemania), por lo que posiblemente poco a poco, los trompetas españoles fueran adoptando estas trompetas y dejando las que ellos utilizaban habitualmente solo por una cuestión exclusivamente cualitativa.

## REFERENCIAS

- Alcaide Roldán, V. (2015). *L'uso de la tromba nella corte spagnola. Dall' ordine cavalleresco al teatro musicale 1500-1808* (Tesi di diploma accademico di secondo livello in tromba rinascimentale e barocca). Conservatorio Statale di Música “Giovan Battista Martini” Bologna, Italia.
- Anglés, H. (1984). *La música en la corte de Carlos V*. Barcelona, España: Instituto Español de Musicología (ed), Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- Bendinelli, C. (1614) .*Volume di tutta l'arte della trombetta*, facs. Por Tarr, E.(1975). Basel, Suiza: Barenreiter Kassel (ed).
- Cobarruvias, S. (1611). *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*. Madrid, España: Impreso por D. Luis Sánchez, impresor del rey.

- Fantini, G. (1638). *Modo per Imparare a sonare di Tromba* [...], facs. Francofort: Daniel Vuastch. Por Conforzi, I. (1998). Bologna, Italia: Ut Orpheus.
- Flórez, M. A. (2004). *Teatro Musical Cortesano en Madrid Durante El Siglo XVII: espacios, intérpretes y obras (tesis doctoral)*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento De Arte II (Moderno).
- Isusi, R. (1997). Pedro Rabassa en la teoría del S. XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su guía para principiantes. *Revista de musicología, Volumen 20, N° 1*, pp 401-416.
- Marín Corbí, F. (2010). De la ornamentación a la improvisación musical. *Quodlibet*, volumen n° 47, pp 3-24.
- Marín Corbí, F. (2007). Figuras, gesto, afecto y retórica en la música. *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, volumen n° XXIII, pp 11-52.
- Morales, N. y Quiles, F. (2010). *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velazquez.
- Pirazzoli, G. B. (1656). *I fiati gloriosi*. Bologna: Gio. Battista Ferroni.
- Robledo Estaire, L. Knighton, T. Bordas, C. Carreras, J J. (2000). *Aspectos de la Cultura Musical en la corte de Felipe II*. Madrid: Alpuerto.
- Tarr, E. (2008). *The trumpet*. Arizona, USA: Hickman Music Edition.
- Titcomb, C. (1956) Baroque Court and Military Trumpets and Lttledrums: Technique and Music. *The galppin Society Journal, volumen IX*, pp 66-80.