

La imprenta musical en España: análisis de las técnicas xilográficas y tipográficas entre 1485 y 1550*

Cynthia Lorena PIRIS GARCETE
(Universidad Complutense de Madrid)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3146-1187>

Resumen

Este trabajo ofrece una visión cronológica tanto de la técnica como de los materiales tipográficos utilizados en la impresión de música en España entre 1485 y 1550. Sugerimos otro punto de vista acerca del tratamiento de los fragmentos musicales, que lejos de ser meramente «ilustraciones» xilográficas, eran también objeto de composición tipográfica al igual que los textos que la acompañaban.

Palabras clave: Imprenta musical; Tipografía musical; Tipos de metal; Tipos de madera; Imprenta Española; Xilografía.

* Este artículo es el resultado de nuestro Trabajo de Fin de Máster, dirigido por el Dr. Fermín de los Reyes Gómez y presentado en la Facultad de Ciencias de la Documentación de la UCM en septiembre de 2018. En nuestra tesis doctoral seguiremos estudiando la evolución de la imprenta musical en el periodo postridentino hasta principios del XVIII.

The Printing Music in Spain: A Study of Typographical and Woodcut Techniques 1485-1550

Abstract:

This article is a chronological survey of the material and techniques used to print music in Spain from 1485 to 1550. It offers a new appreciation of the role played by printed fragments of music. Rather than being mere woodcut 'illustrations', they formed part of the typographical composition, just like the texts they were printed alongside.

Keywords: Music printing; Types used for Music; Metal types; Wooden types; Spanish printing; Woodcuts.

Inicios de la imprenta musical

En los inicios de la imprenta manual asistimos a una gran revolución en la manera de producir libros, resultado de la creciente demanda de este producto. Johannes Gutenberg, hacia mediados del siglo XV perfecciona los materiales con los cuales se podía imprimir libros de una manera más eficiente: los tipos móviles.

La música, en su formato manuscrito o impreso, siempre ha sido un bien máspreciado entre los demás libros por sus dueños, y un elemento más costoso para sus fabricantes, debido a que quien lo produjese debía poseer ciertos conocimientos musicales para minimizar los posibles errores. Con la imprenta este hecho no ha cambiado en absoluto, ya que la producción de los mismos requería gran habilidad por parte de los grabadores y el desarrollo de un proceso exclusivamente centrado en que cuadrasen milimétricamente tres elementos: líneas de pauta, notación musical y texto, en caso de ser música vocal. No contentos con esta dificultad, se añade que las líneas normalmente iban impresas en rojo junto con las capitales y algunas secciones del texto, cuando el resto de este y las notas lo eran en negro.

Desde los albores de esta nueva técnica se ha intentado integrar música en el libro. Tenemos pues, como primer ejemplo el *Gradual de Constanza*, impreso en la ciudad alemana homónima con tipos móviles y con notación gótica hacia 1473, de impresor desconocido.¹ La técnica utilizada para elaborar este libro ha sido la de impresiones múltiples en tres golpes diferentes, que explicaremos más adelante. En este libro también se empleó una pequeña

¹ Kathi MEYER-BAER, *Liturgical music incunabula. A descriptive catalogue*, London, The Bibliographical Society, 1962, p. 5, n. 15.

«posproducción» para incluir las iniciales decorativas en rojo, las rúbricas y la línea para la nota Fa a mano.²

Dada la complejidad de la escritura musical, el método para imprimirla ha ido siguiendo varias técnicas y materiales: el primero fue dejar un espacio en blanco para luego anotar la música a mano, imprimiendo solo las líneas del pauta. Este procedimiento seguía siendo lento y más costoso por la intervención de copistas. La siguiente innovación fue grabar las partes musicales en tacos xilográficos, tratándolos como si fueran imágenes, que se colocaban en el componedor alternando con los tipos móviles del texto o mediante impresión múltiple. A este método para imprimir una plana utilizando varios golpes se denomina impresión múltiple.

Una tercera fase en la evolución de la impresión musical se puede ver cuando las pautas del tetragrama o pentagrama pasan a estar normalmente en rojo, y las notas y el texto en negro. Este procedimiento conllevaba al menos dos golpes de impresión (una en rojo para las pautas y otra en negro), aunque se llegaron a realizar hasta tres golpes por plana para incluir la letra que acompaña a la música.³ Al mismo tiempo, la evolución natural hizo que se desarrollase un sistema para la composición tipográfica en metal para la música, pero esto requería que los cajistas supieran leerla y estas condiciones no siempre se daban.⁴

En España, encontramos el primer impreso musical en Zaragoza, el *Missale Caesaraugustanum*, del taller de Pablo Hurus.⁵ El único ejemplar que ha sobrevivido de este misal se encuentra en la Catedral de Zaragoza y la noticia de su existencia no vio la luz hasta 1917, por lo que los repertorios anteriores no lo recogen.⁶ Salvo que en el futuro se encuentre un ejemplar más antiguo, el primer impreso musical se editó tan solo 13 años después de que la imprenta llegara a España en 1472.⁷

En cuanto al primer tratado teórico que contiene música, hasta la fecha se trata de *Lux Bella*,⁸ de Domingo Marcos Durán, editado por Jacobo

² Allan W. ATLAS, *La Música del Renacimiento. La música en la Europa Occidental, 1400-1600*, Madrid, Akal, 2002, p. 300.

³ Manuel José PEDRAZA GARCÍA, «El arte de imprimir en el siglo XV y XVI: nuevas técnicas para hacer libros en una época de cambios», en *XV Jornadas de Canto Gregoriano. Institución «Fernando el Católico»*. (CSIC). Zaragoza, Huella Digital, 2012, p. 57.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Carlos José GOSÁLVEZ LARA, *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1995, p. 17.

⁶ Robert STEVENSON, *Spanish Music in the Age of Columbus*, Netherlands, The Hague, 1960, p. 103.

⁷ Fermín de los REYES GÓMEZ, *El Sinodal de Aguilafuente y la primera imprenta española. Catálogo de la exposición homónima celebrada del 12 de mayo al 2 de noviembre de 2017 en Aguilafuente (Segovia)*, [Segovia], Ayuntamiento de Aguilafuente, 2017, p. 31.

⁸ Domingo MARCOS DURÁN, *Lux bella seu Artis cantus plani compendium*, [Sevilla], Cuatro compañeros alemanes, 1492. Biblioteca Nacional de España, INC/2165(3).

Cromberger en 1492.⁹ Es un pequeño tratado cuya misión es iniciar a los interesados en el aprendizaje del canto llano. Estos tratados o manuales titulados *Arte de Canto Llano*, de diversos autores, serían reeditados a lo largo del siglo XVI y XVII con gran éxito.¹⁰

El primer libro con notación mensural apareció en Venecia, en 1480 con el nombre *Gramatica Brevis* de Franciscus Niger. Impreso con tipos móviles pero sin líneas de pauta, que tenían que ser incluidas a mano por el comprador¹¹. En España, el primer ejemplar que conocemos con una notación diferente a la cuadrada es *Sumula de canto de organo contrapunto y composicion vocal y instrumental pratica y speculativa* de Domingo Marcos Durán, editado en Salamanca por Juan Gyser en 1503, unos 23 años después de la *Gramatica Brevis*. En él, podemos ver notación negra tallada en tacos xilográficos hechos posiblemente *ex profeso* para este tratado.

Según los datos que hemos podido recoger, las ediciones de libros con música entre 1485 y 1550 no se mantienen estáticas en el tiempo, sino que experimentan muchos picos de subida y bajada. Si bien España no podía competir con las grandes imprentas europeas, se puede ver que hubo una creciente actividad en el periodo incunable¹² y a lo largo de la primera mitad del siglo XVI.

En el gráfico podremos ver el perfil de impresión de ejemplares por año que hemos encontrado para nuestra investigación (gráfico 1). En total, hemos podido recoger 132 ejemplares. Si dividimos el gráfico en dos grandes momentos, podemos ver que desde 1492 empieza a haber un incremento significativo de impresiones, con grandes picos de subidas y bajadas, sin embargo; a partir de 1520 hasta 1550 tiende a ser más regular. El descenso de la producción de libros posiblemente está ligado a la crisis editorial que sufrió España a lo largo del siglo XVI.¹³

⁹ GOSÁLVEZ, *La edición musical española...*, p. 17.

¹⁰ Ascensión Mazuela ha publicado un extenso estudio sobre las Artes de Canto Llano en su libro *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del 'Arte de Canto Llano' (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2014.

¹¹ ATLAS, *La Música del Renacimiento*, p. 300.

¹² GOSÁLVEZ, *La edición musical española...*, pp. 17-20.

¹³ Jaime MOLL, «Valoración de la industria editorial española del siglo XVI», en *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'ancien régime: Colloque de la Casa de Velázquez*, Paris, Éditions A.D.P. F., 1981, p. 79.

Perfil de publicación de ejemplares con música

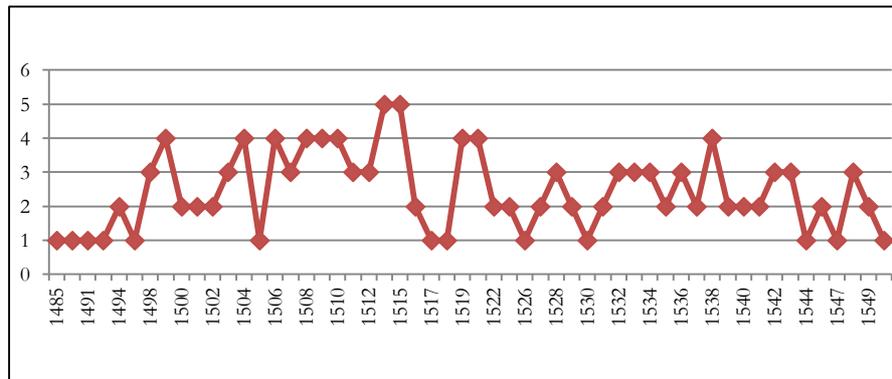


Gráfico 1. Número de ediciones por año.

La información presentada en el gráfico, de cualquier manera, no debe tomarse como absoluta, sino como la síntesis que hemos realizado basándonos en los datos recabados para la elaboración de nuestro estudio. El criterio que hemos utilizado para delimitar el objeto de estudio incluye exclusivamente libros impresos en España entre 1485 y 1550 que contengan música, ya sea vocal o instrumental, sacra o profana.

En cuanto a la tipología de los libros que hemos encontrado, estos se pueden dividir básicamente entre litúrgicos y tratados teóricos¹⁴. Del primer grupo, tenemos 102 ejemplares (un 77,3 %) mientras del segundo solo hemos encontrado 30 (un 22,7%). Sorprendentemente, hemos visto que, si bien la edición de tratados es baja en relación con la del primer grupo, se mantiene regular en el tiempo. Esto nos sugiere que hay demanda de este tipo de material y destacamos positivamente que casi todas las ediciones están en lengua vernácula (español) y no en latín.

Xilografía y tipos de madera

Actualmente, el periodo incunable y las primeras décadas del siglo XVI pasan casi inadvertidos para los musicólogos, por lo que no se hace suficiente hincapié en el desarrollo de la imprenta (esto se evidencia en la falta de estudios actuales sobre la materia), sino que la afirmación de que la música era tratada como imagen y que se limitaba al xilgrabado es la que tiene más fuerza.

¹⁴ El repertorio bibliográfico más importante que recoge impresos litúrgicos es el de Antonio ODRIOZOLA, *Catálogo de libros litúrgicos, españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 1996.

La grabación en madera no era precisamente el método más adecuado para imprimir música,¹⁵ puesto que la madera tiene que soportar el peso de la prensa estando húmeda y más frágil (debido al entintado). Sin embargo, no es una técnica que descartamos ya que se han encontrado tacos xilográficos que han sido utilizados en la imprenta por más de doscientos años, reparando eventualmente las partes dañadas.¹⁶ Entendemos que la grabación de piezas xilográficas a modo de tipos es una hipótesis que no pueda parecer viable en un principio, pero hemos encontrado pruebas que la confirman.

En nuestro corpus de estudio hemos encontrado que la xilografía estaba empleada más bien para los tratados teóricos, cuyas secciones xilografiadas eran reutilizadas en ediciones posteriores.

El primer ejemplar con música, como habíamos explicado antes, es el *Missale Caesarangustanum*, impreso en 1485 en Zaragoza por Pablo Hurus, seguido del *Missale Oscensis*, también del mismo taller. Lamentablemente no hemos podido consultar ninguna de estas dos ediciones para nuestro estudio, por lo que nos limitaremos a citar el hito.¹⁷ El siguiente en la línea cronológica es *Lux Bella*, de Domingo Marcos Durán, impreso en Sevilla por cuatro compañeros alemanes en 1492. Hoy sabemos que esta asociación se componía por Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer de Nuremberg, Magnus Herbs y Tomás Glockner.¹⁸ Este pequeño libro es el primer tratado musical impreso en España, donde se trata de enseñar al lector lo necesario para el canto eclesiástico. Lo que es más interesante es que esté en español, lo que nos sugiere que estaba diseñado con un claro enfoque comercial para que tuviera un amplio alcance en el mercado interno.

En cuanto a la música contenida en ella, además de las piezas y ejercicios para aprender el canto de iglesia, encontramos intercalados con el texto ejemplos y diagramas. Como podemos observar en la imagen (fig. 1), vemos que los *punctums*¹⁹ no tienen una forma muy regular entre ellos, así mismo también es interesante la porosidad que se puede apreciar en la impresión; estas características nos sugieren que se han utilizado tacos de madera. Si observamos detenidamente, veremos que las notas que se encuentran en los

¹⁵ Barry IFE, «La imprenta y la música instrumental del renacimiento español», en CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel; LÓPEZ-VIDRIERO ABELLO, María Luisa (Coords.), *El libro antiguo español: actas del Primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de Diciembre de 1986)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1988, p. 227.

¹⁶ Manuel José PEDRAZA GARCÍA; Yolanda CLEMENTE SAN ROMÁN; Fermín de los REYES GÓMEZ, *El libro antiguo*, Madrid, Editorial Síntesis, 2003, p. 93.

¹⁷ No podemos afirmar que estos dos ejemplares hayan sido impresos con tipografía de madera, ya que no los hemos podido consultar. Sin embargo, por algunas reproducciones a las que hemos tenido acceso, nos hace pensar que es altamente probable el uso de este material debido al perfil de las notas.

¹⁸ GOSÁLVEZ, *La edición musical española...*, p. 17.

¹⁹ Aunque *puncta* es el plural de *punctum*, hemos decidido pluralizarlo poniendo una «s» al final, para no causar confusión con la nomenclatura de las figuras.

espacios son ligeramente más aplastadas que las que están sobre la línea: esta es una constante que se repetirá en toda la música impresa con xilografía. Una de las ventajas de los tacos xilográficos en la impresión de tratados radica en que no es necesario que las pautas estén en rojo, por lo que basta con solo un golpe por plana.

Ejemplo de impresión musical xilográfica



Figura 1: *Lux Bella*. Domingo Marcos Durán (BNE INC/2165(3), f. b1r).

En 1494 encontramos el primer ejemplo de música con tipos en Sevilla por Ungut y Polono, viendo así la luz el *Processionarium ordinis Fratrum Praedicatorum*.²⁰ El gran problema de la composición tipográfica de la música estaba dado porque no solo exigía que los cajistas supieran música,²¹ sino que tenían que lidiar con la dificultad añadida de encajar notas y su correspondencia textual. El resultado de este primer intento es una obra bellamente impresa, donde prácticamente todo el volumen está compuesto por música intercalada con el texto.

Lo que más nos llama la atención acerca de esta impresión es que el resultado final tiene un acabado tan trabajado que hace dudar si los tipos utilizados fueron madera o metal, aunque las formas no son regulares y las líneas finas y los interiores de los cuadrados muy porosos como para corresponderse con tipos de metal. Kathi Meyer-Baer también sugiere el corrimiento de la tinta y las líneas no tan «limpias» nos indican la utilización de madera.²² Comparando las notas con los del texto, hay una diferencia importante, por lo que nos decantamos por pensar que en este primer ejemplar se tallaron signos musicales sobre madera y los utilizaron como normalmente lo harían en la composición con metal.

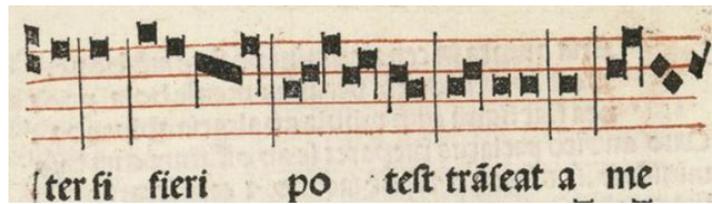
Como podemos observar (fig. 2), el pautado está en rojo, al igual que algunas capitales y fragmentos del texto; esto implica necesariamente al menos dos golpes de prensa por plana (uno por cada color). No hay razón para creer que los caracteres musicales fueran añadidos aparte, en una tercera vez, ya que no hay solapes entre música y texto, lo que sería muy laborioso y no tan exacto si no se hubieran puesto a la vez en el mismo molde.

²⁰ *Processionarium ordinis Fratrum Praedicatorum*, Sevilla, Meinardo Ungut y Estanilao Polono, 1494. Biblioteca Nacional de España, INC/1268.

²¹ PEDRAZA, «El arte de imprimir en el siglo XV y XVI...», p. 57.

²² MEYER-BAER, *Liturgical music incunabula...*, p. XXXVI.

Ejemplo de impresión musical con tipos de madera

Figura 2. *Processionarium ordinis Fratrum Praedicatorum* (BNE INC/1268, f. b7v).

Posiblemente podamos pensar que se trata de un taco xilográfico finamente tallado, pero gracias a algunas imperfecciones en la impresión, podemos constatar que efectivamente cada nota se trata de un elemento separado. Encontramos tanto huellas de los hombros de cada pieza (fig. 3), así como el espacio entre dos tipos, producto de los huecos al juntar dos notas (fig. 4). Podemos inferir que la variedad de los «tipos» que poseían se limitaban a las figuras básicas, que, en yuxtaposición, formaban neumas compuestas. En la figura 4, se puede ver claramente cada uno de los conjuntos de notas están compuestos por más de un elemento.

Impresión musical con tipos de madera



Figura 3. Detalle de los hombros de los tipos.

Impresión musical con tipos de madera



Figura 4. Detalle de los espacios que se producen al juntar dos tipos.

Como hemos mencionado antes, la xilografía podría tener sus limitaciones en cuanto a su reutilización en otras ediciones, su prolijidad o durabilidad, pero dotaba a la impresión de una libertad contra la que los tipos no podían competir, la notación polifónica. La xilografía sería el único medio

por el cual la notación blanca, utilizada para la polifonía, o cualquier otro tipo de notación que no sea cuadrada podrían ser representadas hasta la popularización de los tipos de Attaignant. Este impresor pasó a la historia por ser el primero en aplicar a gran escala la utilización de tipos musicales metálicos que incorporan en el mismo tipo nota y fragmento de pautado.²³

Los tipos de madera han sido utilizados a lo largo de nuestro marco cronológico (1485-1550) para imprimir música conviviendo con los tipos de metal. Que un taller tenga este tipo de material puede denotar un menor poder adquisitivo o poca confianza en el mercado, ya que para fundir tipos específicos para esto se necesitaba hacer un desembolso grande de dinero y disponer de gente cualificada para la tarea.

En cuanto a la cronología, el primer libro con música lo encontramos en 1485, a 13 años de la llegada de la imprenta a España y tan solo 12 años después del primer ejemplar con música en Europa. A partir de 1498 este método convive con la impresión con tipos de metal, aunque este último termina por ser el más utilizado.

Tipos metálicos

Los autores describen el estado de la industria editorial en España durante el siglo XVI como «pequeña, geográficamente muy dispersa, carente de materias primas buenas y baratas y con un mercado reducido a su ámbito natural [...] con falta de capital para emprender obras mayores [...] y de buenos componedores, o mejor dicho, de componedores de más alta preparación intelectual».²⁴ Esta afirmación se opone frontalmente con el hecho de que para componer música los cajistas debían tener formación musical, como veremos más adelante.

Esta descripción abarcaría toda la centuria de los 1500 y lo que nos pinta Jaime Moll es un panorama bastante desolador, donde España no es capaz de competir ni en producción ni en calidad contra otras imprentas europeas. Como hemos visto, a nivel musical es verdad que tienen un pequeño desfase, pero las nuevas técnicas van llegando hasta la Península y de manera paulatina han ido evidenciándose en los impresos.

Hacia el cambio de siglo (1498), encontramos la primera impresión con tipos móviles metálicos, en el taller zaragozano de Pablo Hurus, unos 13 años después del primer impreso con música en España. Se trata de otra edición del *Missale Caesaraugustanum*, y de este ejemplar sí que hemos podido consultar la digitalización. La primera noticia que hemos encontrado acerca de un libro con notación cuadrada con tipos de metal en Europa es el *Missale Romanum* de

²³ J. Peter BURKHOLDER; Donald J. GROUT; Claude V. PALISCA, *Historia de la música occidental*, 8ª ed., Madrid, Alianza Música, 2011, p. 218.

²⁴ MOLL, «Valoración de la industria editorial española del siglo XVI», pp. 79-80.

Ulrich Han impreso en 1476 en Roma.²⁵ Esto supone para los tipógrafos e impresores radicados en España un desfase de unos 22 años.

El mismo año que Pablo Hurus imprimía su *Missale*, Diego Gumiel hacia posible que el *Missale secundum consuetudinem alme sedis sanctae Crucis Barcinone* viera la luz también mediante los tipos móviles metálicos musicales, aunque de un tamaño más pequeño del que deberían para el tamaño del pautaado que utiliza.

Al contrario de los tipos en madera, los metálicos tienen una forma regular y unas caudas que recorren 3 o 4 líneas (en caso de que sea pentagrama), y no son muchas las formas que encontramos, estéticamente hablando. Mientras en Zaragoza (fig. 5) encontramos unos cuadrados más simétricos, en Alcalá de Henares (fig. 6) vemos que tienden a tener el alto ligeramente mayor que el ancho. El largo de las caudas es relativo, ya que se dejaban largas o se acortaban de acuerdo a qué tan lejos estuvieran del texto para no solaparse. Los únicos elementos que cambian constantemente incluso en el mismo taller son las claves, sobre todo la clave de Fa.

Tipos encontrados en impresos de Zaragoza



Figura 5. *Missale romanum*. Zaragoza: Jorge Coci, 1532 (BNE M/218).

Tipos encontrados en impresos de Alcalá de Henares

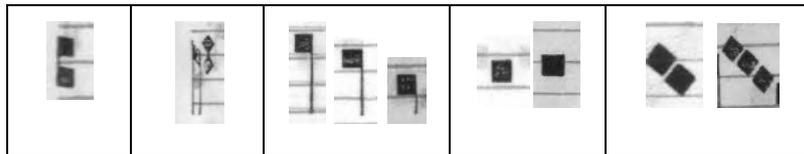


Figura 6. *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnao Guillen de Brocar, 1516 (BNE M/279).

En cuanto al pautaado, normalmente en rojo, según la delgadez y la rectitud y porosidad de las líneas es de madera o de metal. Tenemos una hipótesis para explicar por qué vemos fragmentado el pautaado, si bien se imprime por separado el rojo del negro y en un principio no tiene por qué afectar a este elemento nada de lo relacionado con la notación. Por un lado tenemos el tamaño de los libros, donde se necesitaba un taco considerablemente más largo en grandes formatos que los que se emplearían

²⁵ Mary Kay DUGGAN, «The music type of the second dated printed music book, the 1477 *Graduale Romanum*», en *La Bibliofilia*, 89, 3 (1987), p. 285.

en formatos más pequeños. En los ejemplares en folio ya podemos apreciar que es necesario que se junten varias piezas para poder llegar al largo deseado. Otro aspecto a tener en cuenta es que, estando la música intercalada con el texto, la mayor parte de las veces es necesario que el pautaado se acorte para dejar espacio a las capitales o iniciales. De esta manera, el impresor acaba teniendo bloques con pautaado de longitudes diferentes. Son los primeros impresos en tamaño pequeño los grandes afortunados en tener un pautaado continuo e incluso podríamos afirmar que no es lo normal que presente esta configuración.

Basándonos en el estudio que hemos hecho de los ejemplares musicales, podemos agrupar la tipología (o suertes) de tipos en cuatro grandes grupos: Sevilla, Zaragoza, Burgos y Alcalá de Henares. Como hemos mencionado antes, la forma de las notas permanece constante en el tiempo, mientras que las claves van cambiando eventualmente, característica que nos ha permitido agruparlos en dichos bloques. De alguna manera, todas son similares y diferentes entre sí aunque, si nos fijamos bien, principalmente en los *punctums*, vemos ciertas diferencias (Tabla 1). Donde no hay coincidencias es en las claves de Fa, siendo en todos los casos diferentes.

Tabla comparativa de suertes por ciudad de impresión

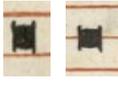
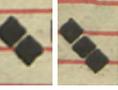
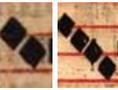
Ciudad	Clave de Do	Clave de Fa	Virga	Punctum Cuadratum	Subpunctis
Sevilla					
Zaragoza					
Burgos					
Alcalá de Henares					

Tabla 1. Tipografías extraídas de varias fuentes.

Hay varios talleres desde los cuales se han editado libros musicales, pero por el motivo que fuere no han mantenido una tipografía constante. Encontramos algunos que han utilizado esporádicamente tipos de otras imprentas en estado «puro» (es decir, sin mezclar con las suertes de una tipografía diferente), o también ejemplares en los que vemos una tipografía que no se ha vuelto a repetir, al menos en nuestro marco cronológico.

En cuanto a la forma de los tipos, nos inclinamos a pensar que pueden ser individuales con un cuerpo que recorra todo lo alto de un pauta, como tenemos evidencia que son los de madera. Sin embargo, tenemos unos ejemplos de tipos del taller de Plantino, que son más pequeños y que permitirían más flexibilidad a la hora de colocar las figuras en espacios o líneas (fig. 7).

Suertes musicales de la imprenta plantiniana

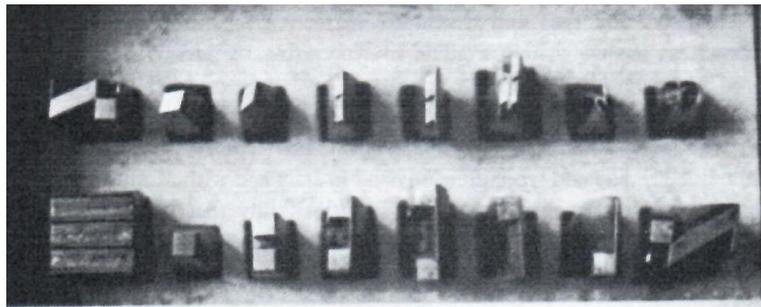


Figura 7. Imagen extraída de «Music type of the 1447...», de M. K. Duggan, p. 298.

Según Mary Kay Duggan, los tipos más pequeños tenían una cauda que sobresalía del cuerpo y que podía alinearse con el texto, facilitando así la composición simultánea de música y texto en la forma. Creemos que este sistema puede ser compatible y complementario con los tipos con cuerpo completo, ya que como hemos podido ver en anteriores imágenes, las caudas son extremadamente largas, por lo que, si tuviera parte de ella sin mayor apoyo, se verían deterioradas rápidamente, cosa que no hemos encontrado en los libros.

La evidencia de que varios tipos individuales formaban neumas más complejos está constatada, ya que es muy frecuente encontrar «mordidas» las puntas de los cuadrados por los que vienen inmediatamente después. Podemos inferir que estas imperfecciones se deben a que la constante presión en las esquinas ha hecho que poco a poco se fueran rompiendo o es un sistema hecho por los impresores para que ambas piezas anclen y no se separen (fig. 8). Este efecto no se ve en otras notas que, al parecer, han sido fundidos en un mismo tipo. Es complicado saber cómo eran estas técnicas de impresión, ya que lo más lógico es que los tipos primitivos se hayan destruido para dar paso a los avances que iban llegando desde Europa.

Tipos de metal que forman neumas complejos

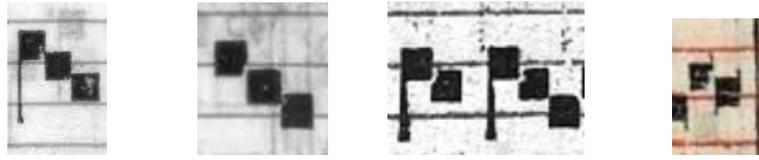


Figura 8. Detalle de las esquinas deterioradas de los tipos de metal. Varias fuentes.

En todo caso, de lo que estamos seguros es que fueron tipos metálicos y no xilografía, puesto que hemos encontrado también los relieves de los tipos por haber sido fuertemente golpeados contra la prensa. No hemos encontrado, sin embargo, las evidencias del tamaño o forma de los tipos metálicos tal y como sí hemos con los xilográficos.

A partir de 1520 el número de impresos que hemos podido localizar disminuye, también las digitalizaciones disponibles, por lo que no podemos asegurar que no se hayan introducido nuevas técnicas anteriores a la *Declaración de Instrumentos* de Juan Bermudo,²⁶ impreso por Juan de León en Osuna en 1549. Es un tratado teórico en 4º relativamente pequeño, con unos 145 folios, pero en su interior conviven 3 tipos diferentes de impresión de música: con tipos móviles metálicos para el canto llano, xilografía para los ejemplos de notación mensural blanca y tipos móviles metálicos que incorporan el pautado para fragmentos de música polifónica.

Este sistema de tipos móviles con pautado incorporado lo utiliza por primera vez Johan Rastell en 1520 en Inglaterra.²⁷ Con este sistema se podía imprimir música, pautado y texto en un solo golpe de prensa, por lo cual representaba una opción más económica para los impresores, aunque el resultado es poco estético, ya que la línea de los pautados está altamente fragmentada. Este método lo adaptó y popularizó el editor y tipógrafo Pierre Attaignant hacia 1527, extendiéndose rápidamente por toda Europa.²⁸ Este sistema, aunque permitía representar la notación empleada en polifonía, no solo religiosa sino también profana, tenía sus propias limitaciones siendo la mayor de ellas el no poder representar más de una nota a la vez. La incapacidad de poder producir acordes en un entorno musical con una progresiva tendencia a una música mucho más compleja ha propiciado, entre otras cosas, alentar a la creación de un sistema alternativo para los instrumentos polifónicos.²⁹

²⁶ Juan BERMUDO, *Comiença el libro primero de la d'claraciõ de instrum[en]tos*, Osuna, Juan de León, 1549. Biblioteca Nacional de España, R/3646.

²⁷ BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, *Historia de la música occidental*, p. 218.

²⁸ GOSÁLVEZ, *La edición musical española...*, p. 21.

²⁹ IFE, «La imprenta y la música instrumental del renacimiento español», pp. 228-229.

Con este ejemplar, vemos que mantenemos la brecha de unos 22 años de adopción de esta nueva tecnología de impresión, salvo error por omisión, ya que no hemos podido comprobar todos los ejemplares.

Conclusiones

A lo largo del artículo hemos expuesto las diferentes evoluciones de las cuales tenemos constancia con respecto a la impresión de música en España en el periodo que nos incumbe. Con estos ejemplos de innovación, podemos observar que en España hubo interés por adoptar las nuevas técnicas que iban surgiendo en los centros neurálgicos de la producción editorial europea, adoptando la tipografía musical y tratando a la música como un elemento más a ser compuesto, no simplemente como mera imagen.

El desfase de adopción de estas nuevas técnicas de impresión musical oscila entre 13 y 22 años. Consideramos que este periodo de tiempo no es excesivamente largo, teniendo en cuenta la situación geográfica de España con respecto a las demás imprentas en donde se producían los avances, el periodo de consolidación de la nueva técnica, el aprendizaje y popularización de la misma. Es verdad que en número de impresos se queda atrás, pero no por esto deja de ser un mercado interesado por hacer más eficiente su proceso de producción.

Esperamos que con este trabajo aportemos a los investigadores herramientas que les sean útiles a la hora de identificar la tipología del material empleado en la impresión de música. Huelga decir que queda mucho por investigar sobre este tema, profundizando sobre todo en la documentación de archivo relacionada con los aspectos que rodean a la producción de estos impresos.