

JUAN DE ANCHIETA: ESTADO ACTUAL DE LOS ESTUDIOS SOBRE SU VIDA Y OBRA

Jon Bagües

Cuadernos de Sección. Música 6. (1993), p. 9-24.
ISSN: 0213-0815
Donostia: Eusko Ikaskuntza

Resumen biográfico del polifonista Juan de Anchieta, indicando algunas contradicciones y lagunas historiográficas. Repaso a su producción musical, donde existen dudas sobre ciertas atribuciones y se señalan desatribuciones. Se citan valoraciones musicales sobre su obra, destacando la aportación sugerente de H. Mayer Brown. Incluye un cuadro con la evolución cronológica de las ediciones de obras musicales de Juan de Anchieta.

Juan de Anchieta polifonistaren biografiaren laburpena, bertan kontraesan eta hutsune historiografiko batzuk seinatzen direlarik. Haren produkzio musikalaren berrikuspena egiten da eta dudazko atribuzio zenbait eta desatribuzio batzuk agertzen dira. Obra borren balorazio musikalen aipamena egiten da, bereiatan H. Mayer Brown-en ekarpen idarokigarria nabarmentzen delarik. Juan de Anchieta obra musikalen edizioen bilakaera kronologikoa adierazten duen taula erakusten da.

Biographical summary of the polyphonist Juan de Anchieta, indicating some contradictions and historiographical gaps. A revision of his musical production, where there are doubts about some attributions, and where some disattributions are indicated. Musical assessments are quoted about his work, one of which is the outstanding suggestive contribution of H. Mayer Brown. It Mudes a table giving the chronological evolution of the editions of musical works by Juan de Anchieta.

JUAN DE ANCHIETA: ESTADO ACTUAL DE LOS ESTUDIOS SOBRE SU VIDA Y OBRA (1)

No es frecuente relacionar, al menos en el tiempo a los dos músicos vascos coetáneos de Ignacio de Loyola, Juan de Anchieta y Gonzalo Martínez de Bizcargui personalidades que descollaron en el ámbito hispánico, bien en el aspecto más directo y práctico, bien en el aspecto de la teoría. Más cercano a Ignacio de Loyola es Juan de Anchieta, pariente suyo con quien tuvo relación directa. No puede decirse sin embargo que respondan a las mismas condicionantes temporales ya que de hecho Juan de Anchieta es algo mayor. Con todo es probable que sean precisamente esas generaciones y sus modos de actuación las que provocaran el radical giro vital en San Ignacio.

Entorno geográfico común a los dos músicos

No sabemos a ciencia cierta la relación que pudieron tener los dos músicos. Ciertamente, Bizcargui es de una generación mayor. En todo caso, como señala J.I.Uria (2) ambos nacen en el valle de Iraurgi, ambos son clérigos, ambos son músicos, ambos son segundones y ambos van a parar a la Corte.

Un hermano de Anchieta, establecido en Azcoitia tiene un hijo que probablemente sea el que aparece como testigo en el testamento de Bizcargui. Pero no sabemos que tuvieran mayor relación.

JUAN DE ANCHIETA

La notoria fama que tuvo en vida el músico Juan de Anchieta quedó rápidamente relegada en el olvido hasta que los iniciadores de la musicología hispánica advirtieron el reconocimiento que tuvo en vida. Desde Barbieri, a finales del siglo pasado, hasta nuestros días, puede decirse que es relativamente alto el número de estudiosos que se han acercado a su figura.

Conviene señalar, ante todo, el importante número de inexactitudes, desconcordancias, hipótesis contradictorias y lagunas que afectan a la biografía del músico. A pesar

(1) Texto correspondiente a la lección leída en los X Cursos de Verano de la Universidad del País Vasco, el 29 de julio de 1991, dentro del curso «Íñigo de Loyola y los vascos de su generación»

(2) BELLO PORTU, J.; URÍA, J.I.: «Joanes de Anchieta, Azpeitiano y Cantor de la Capilla Real», ponencia presentada en 1976 en el VIII Certamen de la Canción y Polifonía Vascas para Masas Corales

de los excelentes trabajos publicados sobre su figura, se echa en falta una exhaustiva biografía actualizada a la luz de las últimas investigaciones. En cualquier caso, y en tanto no aparezca, pensamos que el estudio más ecuaníme sobre su figura sigue siendo la publicada el año 1978 por Enrique Jordá (3).

También con la música de Anchieta sería de desear que pudiera realizarse en un plazo de tiempo cercano una edición científicamente actualizada, si bien en este caso justo es señalar que contamos con una de las escasas ediciones de «opera omnia» realizada sobre un autor vasco: la publicada por Samuel Rubio el año 1980 (4).

Incógnita de su nacimiento

Nace Juan de Anchieta como hemos indicado, segundon de la familia formada por Martín García de Anchieta y Hurtaizaga de Loyola (5).

Habitualmente se ha supuesto que nació hacia los años 60. No falta quienes adelantan esta fecha diez años. Stevenson da por buena la fecha de 1462 señalada por Coster (6), quien a su vez se asienta en la información aportada por el P. Gabriel Henao. La base argumental es la fecha del matrimonio de sus padres que señala Coster no pudo ser antes de 1460. De momento, y mientras no haya mayores pruebas en contra parece lo más sensato dar por aproximada esa fecha de 1462.

Tampoco se puede asegurar que naciera en el barrio de Urrestilla de Azpeitia, aunque como señala Enrique Jordá (7) es lo más probable. Pertenece a un linaje, en palabras de J.I. Uriá (8), de las cabeceras del país, «que terminada la lucha de bandos se integrará con las familias de sus antiguos enemigos. De esta manera los Anchieta emparentan con los Loyola, y todos estos linajes guipuzcoanos irán asentándose poco a poco en la Corte». La relación entre las dos familias se produce con el matrimonio del padre de Anchieta con una Loyola, que hace que Joanes de Anchieta no sea primo hermano de San Ignacio sino que sean primos segundos. No es la única equivocación histórica en lo que respecta a la relación entre nuestros dos personajes históricos. Enrique Jordá, en su aludido trabajo pone en cuestión la hipótesis de Coster sobre que fuera Anchieta quien introdujo a Iñigo de Loyola en la corte.

Estudios musicales de Juan de Anchieta

Muy poco se sabía hasta el presente acerca del período de formación de nuestro músico. Anchieta estudió en Salamanca teniendo como maestro a Diego de Fermoselle (9), según modernas investigaciones, aunque no nos indican los años concretos. Ello debió ocurrir después de 1481 ya que fue entre este año y 1522 cuando dicho profesor ocupó la cátedra salmantina.

(3) JORDA, Enrique: «Vida y obra de Johannes de Anchieta», en *De Canciones, Danzas y Músicos del País Vasco* (Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1978)

(4) RUBIO, Samuel: *Juan de Anchieta. Opera Omnia* (San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1980)

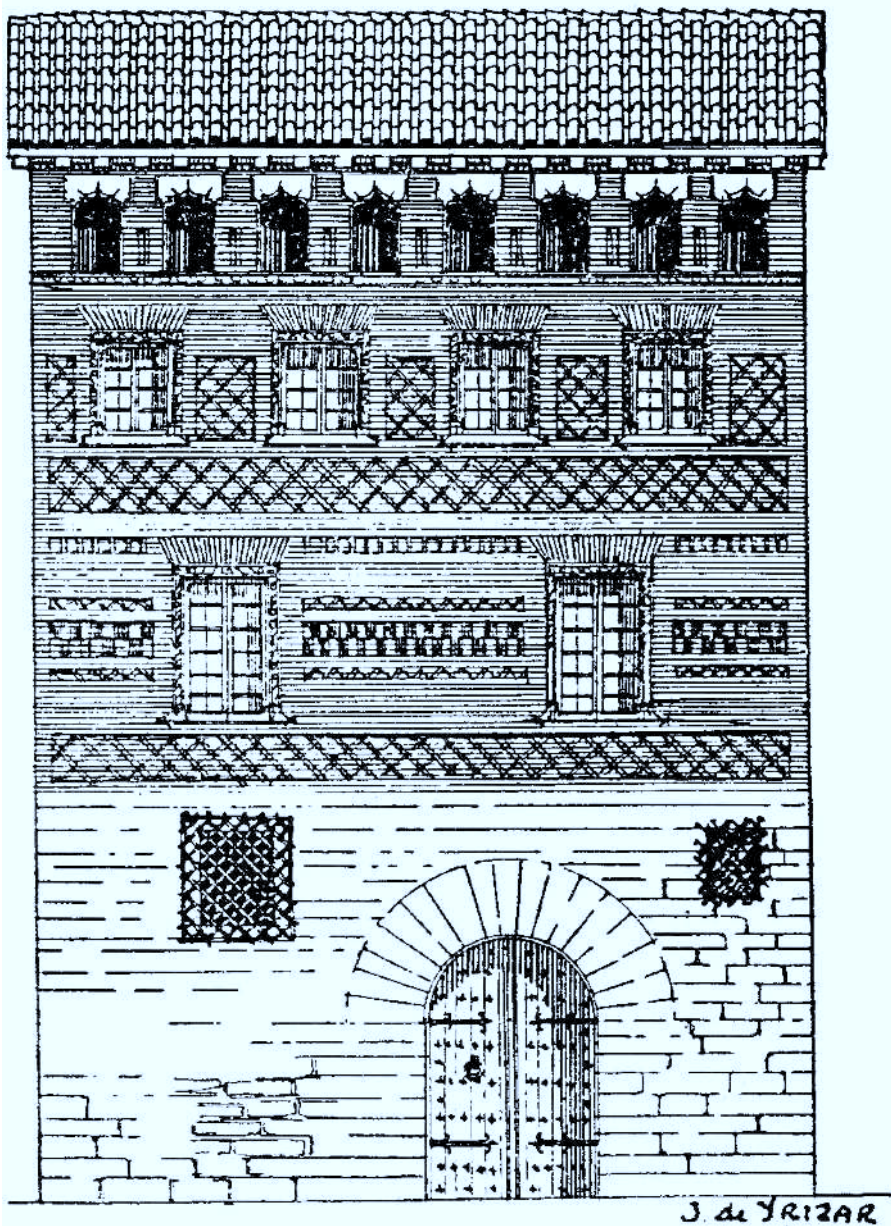
(5) Para abundancia en el entorno histórico y familiar de Anchieta, véase Juan Anchieta, de Imanol ELIAS (San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1981)

(6) COSTER, A.: *Juan de Anchieta et la famille de Loyola* (Paris: Librairie C. Klincksieck, 1930)

(7) JORDA, Enrique. *De canciones, danzas y músicos del País Vasco*, op. cit., 1978, p. 129

(8) BELLO-PORTU, J.; URIÁ, J.I.: «Joanes de Anchieta...», op. cit.

(9) GARCIA FRAILE, Dámaso: «La Universidad de Salamanca en la música de Occidente» en *España en la Música de Occidente* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), p. 291



AZPEITIA.-Casa de Anchieta

Capellán de la Corte. Viajero

Su nombramiento como cantor de la capilla de la reina Isabel data del 6 de febrero de 1489. Era por entonces una capilla numerosa, ya que además del maestro de capilla contaba con dos organistas, veinte cantores, y veinticinco mozos de capilla o triples, además de unos cincuenta «capellanes» encargados del canto llano.

Perteneciendo a la Corte, no es de extrañar que acompañara a la misma en algunos de sus numerosos viajes. Robert Stevenson (10) anota 15 movimientos de la corte entre 1491 y 1503.

En 1504, tras la muerte de la reina, Anchieta fue trasferido al servicio de la heredera Juana la Loca, cuyo consorte era Felipe el Hermoso. En esta situación estuvo en Flandes, residiendo entre enero y abril de 1506 en el sur de Inglaterra, antes del viaje de regreso. Indica Stevenson que en el mismo viaje figuraban los músicos Pierre de la Rue y Alexander Agricola. Sobre este tema de los viajes documenta Enrique Jordá la presencia de Anchieta en Lila el año 1505.

Buena muestra de la aludida contradicción de los datos biográficos es el indicado por el P. Eugenio de Uriarte (en los Papeles Barbieri), sobre la intervención en marzo de 1506 de Anchieta como rector de la parroquia de San Sebastián de Soreasu en el nombramiento de la serora de una basílica.

La explicación de todas las contradicciones reside en que seguimos sin demasiados apoyos documentales en lo referido a nuestro autor. Entre los modernos estudiosos, Dámaso García Fraile nos señala que Anchieta «a sus cuarenta años -compositor ya maduro- también visitó diversos países: Flandes y el sur de Inglaterra. A finales del siglo Anchieta vuelve a Salamanca como maestro de capilla del príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos (11)». Es probable que la visita a Inglaterra coincidiera con la boda de Catalina, hija de Fernando e Isabel con Enrique VIII.

El salario anual de Anchieta era de 20.000 maravedís en 1489, siéndole aumentado a 30.000 el 30 de agosto de 1493. En 1495 la reina Isabel le nombra Maestro de Capilla del príncipe Don Juan, de 17 años de edad. Se conserva una crónica de Gonçalo Fernández de Oviedo en la que señala:

«Era el Príncipe don Johan, mi Señor, naturalmente inclinado a la música e entendíala muy bien, aunque su voz no era tal, como él porfiando en cantar: e para eso, en las siestas, en especial en verano, yvan a palacio Johanes de Anchieta, su maestro de capilla, e quatro o cinco muchachos, mozos de capilla de lindas voces, de las quales era uno Corral, lindo tiple, y el Príncipe cantava con ellos dos oras, o lo que le placia, e les hacia thenor, e era bien diestro en el arte.» (12)

Deduco de este párrafo E, Jordá el registro de bajo para la voz de Anchieta.

Todos los datos conocidos apuntan a una satisfacción real por el trabajo y la persona de Juan de Anchieta. Consecuencia de ello es la concesión en 1497 de una canongía en Granada. Otra prebenda será la Prestamería de Villarino, diócesis de Salamanca, en 1499. Y es Abad de Arbás al menos desde 1506.

(10) STEVENSON, Robert: «Anchieta, Juan de», en *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980)

(11) GARCÍA FRAILE, Dámaso: «La Universidad...», op.cit. p. 291

(12) Citado por Barbieri, en su obra *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* (Madrid, 1890), p. 12

Buena prueba de su estimable posición en la corte es el título que acostumbraba a usar, que era el de Capellán y Cantor de sus Altezas, sin duda título más distinguido que el solo de Maestro de Capilla. En este sentido son de señalar los comentarios de E. Jordá sobre el carácter de Anchieta, agudo diplomático y hábil cortesano. Concede sin ambigüedad al músico un elevado poder de intriga y una habilidad que mediante su voluntariosa tenacidad logró los títulos y prebendas ya citados.

Relación con el País Vasco

En 1503 Anchieta figura en la Rectoría de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia. Falta de ella en 1504 probablemente a causa de los funerales de Isabel la Católica efectuando posteriormente los viajes antes comentados. Sabemos que está de nuevo en Azpeitia en 1511, en 1518 y en 1521. Un pequeño incidente familiar sucede el 20 de febrero de 1515, en el que los dos Loyola más jóvenes atacaron a Anchieta en una visita a su casa. Ignacio logró escapar, sufriendo posteriormente un período de prisión religiosa en Pamplona. En 1518 fue nombrado sucesor de Juan de Anchieta como rector de la parroquia de S. Sebastián de Soreasu, su sobrino García de Anchieta, quien fue asesinado al poco tiempo.

Una cédula de Carlos V, fechada en 15 de agosto de 1519 establece que Anchieta era demasiado mayor para el servicio de la corte y que podía elegir su residencia bien en la corte o donde quisiera, manteniéndole sin embargo el salario. De esta manera se rehacía Anchieta del duro golpe sufrido en 1516, cuando a raíz de la muerte de Fernando el Católico fuera su sueldo reducido a la mitad. Vuelve pues Anchieta a recobrar su sueldo. Un pago de 1520 describe a Anchieta como domiciliado en su casa de Azpeitia.

En relación al tema, E. Jordá sitúa a Anchieta permanentemente en Azpeitia a partir del año 1519, residiendo en la preciosa casa mudéjar que había hecho construir en el año 1507.

En abril de 1521 obtuvo un decreto papal permitiéndole trasferir la renta del beneficiado de Villarino a la nueva fundación de Franciscanas de Azpeitia.

Otorga Juan de Anchieta testamento en 19 de febrero de 1522, añadiendo posteriormente un codicilo. Nombró como heredera universal a su sobrina Ana de Anchieta.

Por este documento sabemos de la existencia de un hijo de Anchieta, del mismo nombre, fruto de su relación con María Martínez de Ezquerrategui. Este hijo se estableció en Canarias y sería padre de José de Anchieta, fundador de Sao Paulo e importante humanista.

Falleció el músico Juan de Anchieta el día 30 de julio de 1523 en Azpeitia. En el inventario de bienes efectuado por el tutor de Ana de Anchieta figuraban «dos libros cuaderados de canto e otro libro de canto cosido en pergamino [...] Yten otros tres libros donde abía las tres partes y santorales de canto y otro libro que se llama vocabulario» (13)

La disposición de que se le enterrara en la iglesia de las religiosas franciscanas de Azpeitia originó una larga serie de disputas entre las beatas y el patrono de la iglesia parroquial. Estas disputas tardarían doce años en solventarse, hasta que el 18

(13) ELIAS, Imanol: Juan de Anchieta, op. cit., p. 111

de mayo de 1535 se celebró un acto en el que las religiosas por una parte y el señor de Loyola y su sobrino el rector por otra otorgaron un capitulado de concordia, Al mismo asistía el futuro santo Ignacio de Loyola.

OBRA MUSICAL

Las fuentes documentales de la producción de Anchieta son los Cancioneros y Libros de la época, repartidos entre Segovia, Sevilla, Tarazona, Barcelona, Valladolid y Coimbra, además del Cancionero Musical de Palacio,

Cantidad

Aunque la localización de las obras se reduce a escasos fondos, sin embargo no es fácil hablar con seguridad del número de obras compuestas por Juan de Anchieta que hayan llegado hasta nosotros. El hecho de que no coincidan los diferentes manuscritos y cancioneros de la época en las autorías de las obras proporciona más de un quebradero de cabeza a los investigadores.

R. Stevenson cataloga como composiciones suyas 16 obras, 12 religiosas y 4 profanas (curiosamente incluye entre ellas la obra religiosa «Donsella, madre de Dios»); señala como de Compère la obra «O bone Jesu». También el reciente Dizzionario della Musica e dei Musicisti (1985) le concede el mismo número de obras, agrupándolas de la siguiente manera:

- 12 Obras con texto latino
- 2 Misas
- 2 Magnificat a 3 voces
- 5 motetes a 4
- 1 Himno (Conditor alme siderum) a 3
- 1 Responsorio (Libera me Domine)
- 1 Antifona (Salve Regina)
- 4 Obras con texto castellano

No deja de extrañar que este último Diccionario ignore siquiera la atribución de la obra O bone Jesu, siendo así que el autor del artículo Samuel Rubio, la incluye en su Opera Omnia como propia de Anchieta.

La calidad musical de la obra de Anchieta queda patente en la pronta atención que le dedicaron los musicólogos en antologías y ediciones desde el inicio de esta ciencia en España. Con ser exigua en número su obra, siempre aparece su nombre en los estudios y Antologías de música del renacimiento. La edición de sus obras ha ido ampliándose paulatinamente (14). De 1931 a 1936 realizó el P. Donostia el esfuerzo más importante en relación a la obra musical de Juan Anchieta (15); probablemente la desgraciada guerra nos privó de tener la obra completa de Anchieta editada en dicha época. Hemos tenido que esperar hasta el año 1980, en que se editó en San Sebastián el volumen titulado *Opera omnia* a cargo del P. Samuel Rubio. Han pasado doce años y desde entonces una obra dada por segura se le desatribuye en estos

(14) Incluimos en cuadro adjunto la cronología en la edición de obras de Anchieta, señalando el año de edición y el editor-transcriptor.

(15) ZUDAIRE, Claudio: «El P. Donostia y Antxieta», en Euskor, nº 13, abril 1986, p. 36-38

EDICION OBRAS MUSICALES DE JUAN DE ANCHIETA

		1890 BARBIERI	1933 ELUSTIZA- CASTRILLO	1936 IP. DONOSTIA	1941-1951 H. ANGLÉS	1953 A. COHEN	1960 STEVENSON	M. QUEROL	1978 B. TURNER	1980 N.K. BAKER	1980 S. RUBIO	199- ID. PRECIADO
1	Misa (Sine nomine)			•	•						•	
2	Misa (Rex virginum)		•	•	•						•	
3	Domine Jesu Christe		•			•	•				•	
4	Domine non secundum			•		•				•	•	
5	Domine, ne memineris			•		•	•				•	
6	Liberame, domine			•							•	
7	O bone Jesu			•		•		•			•	
8	Conditor alme siderum			•		•	•				•	
9	Magnificat (Sexti Toni)			•		•					•	
10	Magnificat (Tertii Toni)			•		•					•	
11	Virgo et mater		•			•					•	
12	Salve Regina		•	•		•			•		•	
13	Con Andres. La mi made	•			•						•	
14	Donsella, Madre de Dios	•			•						•	
15	Dos anades. Madre	•									•	
16	En memoria D'Alixandre	•									•	
17	Kyrie... qui expansis										•	
18	Ave verum corpus										•	
19	In passione domini										•	
20	O Crux Ave										•	
21	Salve Sancta Facies										•	
22	Ave Sanctissima Maria										•	
23	Salve Sancta Parens										•	
24	Sancta Maria										•	
25	Pasiones]										•	

momentos, obras nuevas se le atribuyen y los anónimos atribuidos por S. Rubio no parecen ser tenidos en cuenta por los musicólogos. Parece justo pues que debamos ir pensando en una nueva edición crítica que aporte todos los descubrimientos realizados hasta el presente.

Cronología

No son muchas las obras de Anchieta que puedan ser fechadas. La composición datada de mayor antigüedad es el romance en cuatro partes «En memoria d'Alixandre», escrita en febrero de 1489. Aunque no se conoce la fecha exacta, debió de ser hacia el año 1492 cuando compuso la Misa sobre el tema popular «Ea judios a enfardelar», hoy perdida, y de la que solamente se conserva el tema, anotado por Francisco Salinas. La melodía, muy popular en la época, hacía alusión a un decreto de los Reyes Católicos del año 1492 por el que se expulsaba a los judíos que no quisieran convertirse al cristianismo.

Atribuciones

El autor de la edición de la Opera Omnia de Anchieta, P. Samuel Rubio, es quien efectúa, basándose en Anglés, la atribución a Anchieta de un buen número de obras, concretamente de ocho. Menos una de ellas, que procede del ms. de Barcelona, las demás están contenidas en el cancionero de Segovia. No son las únicas atribuciones que se han realizado de nuestro autor. El propio Samuel Rubio anunciaba su convencimiento sobre la paternidad de otras obras, pero desgraciadamente nada dejó escrito. J.Bello-Portu señala como atribuible a Anchieta el romance «Un señora muerto habías» que figura como anónimo en el Cancionero Musical de Palacio y publicado por Barbieri en 1890. También durante cierto tiempo se habían atribuido a Anchieta varias pasiones existentes en el ms. de Valladolid. Sabemos que están a punto de salir como de Anchieta en edición musicológica de Dionisio Preciado.

Desatribuciones

Señala en un artículo el propio Dionisio Preciado la problemática en las obras del renacimiento con los anónimos y las doble atribuciones (16). Y uno de los casos problemáticos es el de la obra «O bone Jesu», de Juan de Anchieta. Esta obra aparece como de Anchieta en el cancionero de Segovia; en la propia época renacentista el editor italiano Ottaviano Petrucci lo atribuye en el vol.3 de su obra Mottetti de la coroni (1519) a Loysset Compère; aparece como de Francisco Peñalosa en el Cancionero Musical de Barcelona; en el ms. de Tarazona aparece como de Antonio Ribera, y figura como anónimos en los ms. del Orfeó Catalá y de la Universidad de Coimbra. Hemos indicado antes que R. Stevenson se inclina por Compère. S. Rubio por Anchieta. Y ultimamente H. Mayer Brown, basándose en el análisis técnico se inclina más por Peñalosa (17). También de otra obra «Domine Iesu Christe, qui hora diei» atribuida a

(16) PRECIADO, Dionisio: «Francisco de Peñalosa versus Josquin Després» en Revista de Musicología, Madrid, XII, 1989, nº 2, p. 423-430

(17) Figura lógicamente entre las obras de Peñalosa editadas por Dionisio Preciado (Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528) Opera Omnia, vol.I, Motetes (Madrid: SEM, 1986), p. 267-272) Curiosamente por otra parte nada dice José López-Caló sobre los problemas de la autoría cuando reproduce como de Anchieta el motete en transcripción del P. S.Rubio, en su artículo «Música flamenca y música española en España», en Musique des Pays-Bas Anciens - Musique Espagnole Ancienne (Lovanii: Aedibus Peeters, 1988), p. 1-18

Complacencia

Johnes anchieta

Omne ihu xpe qui hora diei ultima In sepulcro quiescisti
a matre tua Inestisti ma, & alijs mulieribus
placis, & lamentabz fuisse

fac nobz inuis passionis tue compassionibz lacrimis abundare ipsaz passionu tuaz
plagere eam In caritatez tuaz ardentissimo desiderio zelare & magis

Omne ihu xpe qui hora diei ultima In sepulcro quiescisti
a matre tua Inestisti ma, & alijs mulieribus placis
& lamentabz fuisse

Passionis tue compassionibz lacrimis, abundare, plota cordis deuotione
ipsaz passionu tuaz - plagere eam In caritatez tuaz ardentissimo desiderio zelare & magis

Folio 94 vº del Cancionero de la Catedral de Segovia

Anchieta en el ms. de Segovia hay duda, ya que aparece como de Peñalosa en Tarazona. Con todo, mientras no haya exhaustivos estudios técnicos sobre el lenguaje de todos los compositores, no tendremos una respuesta sólida sobre la autoría de dichas obras.

Tipificación de un lenguaje común

Fruto musical de su época, y en contacto con los principales centros de producción musicales europeos, Anchieta deja traslucir en su obra ricas y variadas influencias. Muestra de ello puede ser la utilización de cantus firmus, donde se han señalado influencias de procedencia neerlandesa, por ejemplo en el caso del tema de «L'homme armé» (18). De la misma manera también Anchieta utiliza en su obra el procedimiento del tropo, así en su Misa «Rex Virginum» en la que incluye el tropo que da nombre a la Misa (19).

Utilización del lenguaje popular

Ya se ha indicado la composición de la misa sobre un tema popular. No es la única relación de Anchieta con el acervo popular a través de sus obras

Tanto «Dos ánades» como «Con amores mi madre» están en ritmo quinario, lo que hoy conocemos como zortziko. Se refiere a ello J.J. Rey, indicando que «quizás parezca un tanto anacrónico llamar "zortzicos" a estas canciones, pero suponer que Anchieta se inspiró en las danzas populares de su tierra para componer estas dos obras puede no serlo tanto» (20)

Personalidad de su obra

Señala Stevenson que le falta a Anchieta la variedad e ingenuidad inventiva de Peñalosa. Sin embargo le toma como representativo del estilo hispánico elegante y sonoro, siendo su obra más apta para conjuntos numerosos que para pequeños grupos.

El P. Donostia califica la polifonía de Anchieta como fácil y espontánea. Señala que el ambitus en que mueve las voces es más bien reducido que amplio, así como que tiene intenciones expresivas muy marcadas en muchos de sus pasajes.

Samuel Rubio en el análisis y estudio de las obras realizados en su edición citada (21) indica la importante divulgación de las obras de Anchieta en su propia época. Lo señala como el único compositor hispano presente en el Cancionero de Segovia, la mayor antología de música franco-flamenca copiada en España. Le concede un puesto de honor en la escuela polifónica española aduciendo los siguientes motivos:

Sobriedad y claridad contrapuntísticas
Robustez técnica
Acendrada religiosidad, de indudable origen vasco

(18) BECQUART, Paul: «Permanence de la musique des Pays-Bas anciens dans la musique espagnole du XVI^e siècle» en España en la Música de Occidente (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), p. 309

(19) REESE, Gustav: «The Polyphonic "Misa de Beata Virgine" as a Genre: The Background of Josquin's Lady Mass», en Josquin des Prez (London: Oxford University Press, 1976), p. 589-598

(20) REY, Juan Jose: Danzas cantadas en el Renacimiento Español (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1978)

(21) RÚBIO, Samuel: Juan de Anchieta..., op. cit

Spiritus et almae Orphanorum Paraclite

J. Anchieta 16. XI. 1988

es la misma Rex Virginum Amator.

Handwritten musical score for Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), and Bass (Bass). The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of four staves. The Soprano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The Alto, Tenor, and Bass parts begin with their respective clefs and the same key signature. The music is written in a simple, clear style. The Soprano part has a few notes, followed by a rest. The Alto part has a series of notes, including a triplet of eighth notes. The Tenor part has a series of notes, including a triplet of eighth notes. The Bass part has a series of notes, including a triplet of eighth notes. The score is numbered 1 through 6 at the bottom of the staves.

Continuation of the handwritten musical score, numbered 7 through 12. The Soprano part continues with a series of notes. The Alto part continues with a series of notes, including a triplet of eighth notes. The Tenor part continues with a series of notes, including a triplet of eighth notes. The Bass part continues with a series of notes, including a triplet of eighth notes. The score is numbered 7 through 12 at the bottom of the staves.



El propio Samuel Rubio señala en otra obra que el procedimiento de alternancia entre polifonía y gregoriano, presente en obras como *Liberame Domine* o *Salve Regina*, «si no lo inauguran, va a ser uno de los primeros jalones en el modo de tratar ambos géneros» (22)

La aportación más reciente al estudio de la obra de Anchieta la ha realizado Howard Mayer Brown (23), en nuestra opinión el más sugerente y acertado de cuantos han escrito sobre el estilo de Anchieta. Tras analizar los tres motetes de la pasión compuestos por Anchieta y contenidos en el Cancionero de Segovia, propone unos elementos diferenciadores de lo que podría ser un estilo característicamente español. Así y siguiendo una línea de investigación ya trazada hace veinticinco años por E.Lowinsky, plantea la teoría de «admitir la posibilidad de que los compositores españoles de alrededor de 1500 pensasen en términos de sonoridades simultáneas y secuencias de sonoridades». Consecuencia de ello es el hecho de que «Anchieta escribe una música tan de acordes y tan desprovista de elaboración florida que las palabras pueden entrar directamente en contacto con el oyente».

Una música que si a algunos pudiera parecer austera y a otros de recursos limitados en comparación a la rica escritura polifónica de otros compositores contemporáneos, revela en cambio la clara decisión de los autores hispánicos, con Anchieta como claro exponente, de anteponer las necesidades del texto a las complejidades técnicas de la escritura musical.

Convendría analizar además las necesidades y posibilidades técnicas derivadas de la utilización de diferentes masas sonoras. Tímbrica y dinámicamente. Riqueza contrapuntística junto a técnica homofónica no son sino procedimientos que podrían haber sido utilizados por Anchieta con plena conciencia del alcance y medida en cada una de ellas.

Tras ello siempre está el eterno tema de la expresividad y de la búsqueda del impacto afectivo inmediato sobre el círculo de oyentes.

Juan Anchieta aporta con su obra la superación de los recursos técnicos en la búsqueda de una constante efectividad musical. Una obra que, paradójicamente, lejos de tener paralelismo con su devenir vital, puede tener importantes concordancias con la nueva espiritualidad que habría de impulsar su pariente Iñigo de Loyola.

(22) RUBIO, Samuel: *Historia de la música española 2. Desde el «ars nova» hasta 1606* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), p. 118

(23) BROWN, Howard Mayer: «Música para la pasión de Cristo de Anchieta y otros: Música española hacia 1500 en un concierto pan-europeo», en *Festival de Otoño. Semana de Música Española. «El Renacimiento»* [1986], (Madrid: Comunidad de Madrid, 1988)