

TRANSMISIÓN, DIFUSIÓN Y RECEPCIÓN DE LA POLIFONÍA FRANCO-NEERLANDESA EN EL REINO DE ARAGÓN A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI

TESS KNIGHTON*

Resumen

Gracias a las fuentes musicales que sobreviven en archivos aragoneses, sabemos que la polifonía Franco-Neerlandesa se extendió y circuló por las principales instituciones musicales de Aragón, al menos desde los años en torno a 1500 y probablemente mucho antes. Más aún, este repertorio fue interpretado como parte de la celebración de importantes festividades a lo largo del siglo XVI, y ciertas obras fueron usadas durante un período de tiempo significativamente amplio. A través del estudio de una serie de fuentes musicales y otra documentación —como inventarios—, este artículo pretende explorar cómo obras de Ockeghem, Josquin y Compère podrían haberse extendido a las capillas musicales de las catedrales de Zaragoza y Tarazona, y cómo fueron integradas, con fines interpretativos dentro del repertorio polifónico de estas instituciones.

It is clear from the musical sources that survive in Aragonese archives that Franco-Netherlandish polyphony reached and circulated in around the major musical institutions of Aragon from at least the years around 1500 and probably considerably earlier. Further, this repertory was performed there as part of the celebration of important feast days throughout the 16th century, certain pieces enjoying an especially long period of use. Through a study of a few musical sources and other documentation such as inventories, this article attempts to explore how works by Ockeghem, Josquin and Compère might have reached the music chapels of the cathedrals of Zaragoza and Tarazona and how they were integrated into the polyphonic repertory of those institutions for the purposes of performance.

* * * * *

«Jueves, 20 [de octubre, 1502], fueron [Felipe el Hermoso y su séquito] ... a la dicha ciudad de Calatayud, donde el gobernador de Aragón y señores de la ciudad se acercaron para hacerle muchas honras; y, en la puerta, que estaba muy adornada con tapices, había un alto estrado de madera con un bello pabellón encima lleno de ángeles y otras personajes. Dos de estos ángeles, que estaban cantando a la llegada de Monseigneur, fueron bajados por un torno hasta

* Research Associate en Royal Holloway, University of London, y Fellow del Clare College, University of Cambridge.

el nivel de un caballo, y uno de ellos le presentó con una llave, el otro con una espada, y volvieron a subir, cantando en su idioma»¹.

De esta manera, según el diario de su camarlengo Anthoine de Lalaing, y conforme con la bien establecida tradición de entradas reales², entró el archiduque de Borgoña Felipe «el Hermoso» en el reino de Aragón en el otoño de 1502. Su destino fue Zaragoza, donde debía jurar como heredero legítimo del trono aragonés. Viajaban con él su mujer, Juana, embarazada de su segundo hijo Fernando, y su séquito, entre ellos los cantores de su capilla, incluidos compositores como Pierre de la Rue y Alexander Agricola, el organista Henri Bredemers y otros músicos (tabla 1)³.

Tabla 1: Los músicos de la capilla de la casa de Borgoña que viajaron a España en octubre de 1502

Grant chapelle.

Messire Anthoine Van de Berghes	<i>chappelain</i>
Messire Clays de Liere	<i>chappelain</i>
Messire Valentin [Hongre]	<i>chappelain</i>
Messire Pierre Barbry	<i>chappelain</i>
Johannes Biest/Bystz	<i>chappelain</i>
Messire Jehan Plouvier	<i>prebtre</i>
Messire Pierre Clita/Clity	<i>chappelain</i>
Messire Luicas	<i>prebtre</i>
Johannis Braconnier	<i>chappelain</i>
Gerard Barbet	<i>chappelain</i>
Pierchon de [la] Rue	<i>chappelain</i>
Fransquin de Retis/Retylz	<i>chappelain</i>
Geromme de Clibano	<i>chappelain</i>
Henry l'organiste [Bredemers]	<i>chappelain</i>
Gillequin de Bailleul	<i>chappelain</i>
Henri Zanteman	<i>chappelain</i>
Maistre Lyon de St. Wastz	<i>sommelier d'oratoire</i>

¹DE LALAING, A. Voyage de Philippe le Beau en 1501, en GACHARD, L.P. ed. *Collection de voyages des souverains des Pays-Bas*, I, Bruselas: 1878, p. 238: «Le jeudi, xx, allèrent deux lieues dudit village hosteler à la dicte Callalthehute, où le gouverneur d'Arragon et messeurs de la ville vinrent au-devant et l'honorèrent moult; et à la porte, toute tendue de tapisseries, avoit ung hault pillier de bois et au-dessus ung beau pavillonceaux plain d'angelz et d'autres personages. Deuz desquels angelz, chantans quandt Monsigneur aprocha, descendirent par ung vis jusque le haulteur d'ung cheval, et l'ung luy présenta une clef, l'autre une espée, et remontèrent chantans en leur langage.»

²Sobre la música para las entradas reales en la Edad Media, véase GÓMEZ MUNTANÉ, M. C. Secular Catalan and Occitan music at the end of the Middle Ages: looking fo a lost repertory, en *Studi Musicali*, 1992, t. xxi, pp. 3-19.

³VAN DER STRAETEN, E. *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, VII: *Les musiciens néerlandais en Espagne*, Bruselas: 1885; (Reimpresión, New York: 1969), pp. 156-7 (con datos sobre los oficios de cada persona sacados de la nómina de 1 de noviembre 1501 reproducida en pp. 151-2).

Philippot de Bruges	<i>chappelain des haultes messes et sommelier</i>
Alixandre Agricola	<i>chappelain</i>
Messire Claves Liegoys	<i>chappelain</i>
Messire Pierre le Fèvre	<i>chappelain de basses messes</i>
Frère Henry Zaffle/Saffle	<i>chappelain de basses messes</i>
Maistre Baude Claves	<i>chappelain de basses messes</i>
Pierre Durot	<i>fourrier</i>
Pierre Francoys	<i>Varlet d'aumosne</i>
Martin Euvrart/Curard	<i>porteur d'orghes</i>
Gillet Moreau	<i>Cler servant au grant et au petit autel</i>
Johannes Fryart	<i>Cler servant au grant et au petit autel</i>
<i>Trompettes:</i>	
Pierre Nacroix	Innocens Galiare
Cornille de Zélande	Christoffie d'Aire
Jehan d'Ytalie	Cristoffie d'Austrye
Jéhan de Marfalize	Anthoine Martin
Augustin [de Scarparye]	

Desgraciadamente, Lalaing nos da relativamente pocos detalles de la visita aragonesa del Archiduque, que sólo duró unas tres semanas en total: se hizo el juramento el 27 de octubre y partió de Zaragoza el 5 de noviembre para regresar a Madrid, dejando a su mujer y la mayor parte de su séquito⁴. La archiduquesa se dirigió a Madrid el 24 de noviembre, como dice Lalaing, «con su séquito y lo que quedaba del de Monsigneur, aparte de su escudero y el guardajoyas que permanecieron con la mayor parte de las joyas»⁵. No está claro si la capilla de Felipe regresó con él o con Juana, pero es más probable que se desplazase en el segundo viaje, lo que significaría que los cantores franco-neerlandeses de la capilla borgoñona se quedaron en Aragón más de un mes. Volvió Felipe allí unas semanas después, camino de Francia, permaneciendo sólo unos días, antes de seguir su itinerario por Cataluña⁶.

Se ha reconocido la importancia de las dos estancias de Felipe el Hermoso y su séquito en los reinos de España (la segunda fue en 1505-6) desde la publicación por el anticuario belga Edmond Van der Straeten de su libro *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle* en 1885. Según él, antes de la venida de Felipe, España fue *una tierra sin polifonía*, tesis basada en la aparente falta de fuentes musicales indígenas de esta época, e influida por el deseo, muy común en la mu-

⁴LALAIN, *Voyage de Philippe*, cit., p. 242.

⁵LALAIN, *Voyage de Philippe*, cit., p. 243: «avec son train et le résidu de celui de Monsigneur, sauf son escuyrie et la garde des joyauls que demorèrent avec la pluspart des baghes».

⁶LALAIN, *Voyage de Philippe*, cit., pp. 246-9. Felipe llegó Calatayud el 31 de diciembre 1502 y dejó Fraga el 9 de enero 1503, permaneciendo en Zaragoza los días 4 a 7 de aquel mes.

sicología decimonónica, de hacer resaltar la gloria del pasado musical de su propio país⁷. El descubrimiento del *Cancionero Musical de Palacio* por Barbieri poco después del libro de Van der Straeten⁸, y de las varias fuentes de repertorio polifónico catalogadas por Anglés en 1941⁹, ha cambiado la perspectiva: existía ya antes de 1500 una escuela autóctona de polifonía¹⁰. Al mismo tiempo, hasta hace muy poco, se ha creído que algunos de estos manuscritos musicales habían sido traídos a España en las visitas de Felipe, entre ellos el célebre códice Chigi¹¹, el llamado *Cancionero de Segovia*¹², y al menos una sección del manuscrito M 454 de la Biblioteca de Catalunya de Barcelona¹³. Recientemente, en su magnífico estudio del manuscrito barcelonés, Emilio Ros-Fábregas ha demostrado que la procedencia de estos manuscritos no fue necesariamente consecuencia directa de la visita de Felipe de 1502-3¹⁴, aunque también admite que al menos en el caso de la parte más antigua de BarcBC 454 ello no hubiera sido imposible¹⁵.

⁷Un ejemplo entre varios sería el siguiente (VAN DER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas*, cit., VII, p. v): «Lorsque Philippe-le-Beau arriva dans la péninsule ibérique avec sa chapelle où prédominaient les grandes illustrations musicales des Pays-Bas, l'effet dut être pareil, sans doute, à celui qu'on ressentit à la venue des associations chorales allemandes parmi nous: c'est-à-dire, un engouement admiratif, une vraie *furia* enthousiaste, qui les fit promptement à la mode et les fit envisager, pendant quelque temps, comme des êtres tout-à-fait privilégiés.»

⁸ASENJO BARBIERI, F. ed. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid: 1890.

⁹ANGLÉS, H. *La música en la corte de los Reyes Católicos*, I: *Polifonía religiosa*, Monumentos de la Música Española I, Barcelona: 1941; (Segunda edición 1960), pp. 95-136.

¹⁰La polifonía religiosa antes de 1500 es el tema de un estudio en preparación de Kenneth Kreitner (KREITNER, K. The church music of fifteenth-century Spain a handlist, en CRAWFORD, D. ed. *Encomium Musicae: essays in honour of Robert Snow*, New York: Pendragon press, en prensa).

¹¹KELLMAN, H. The origins of the Chigi codex, en *Journal of the American Musicological Society*, 1958, t. 11, pp. 6-19; KELLMAN, H. Josquin and the courts of Netherlands and France: the evidence of the sources, en LOWINSKY, E. ed. *Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, London: 1976, pp. 181-216; KELLMAN, H. Introducción a la edición facsímil *Vatican City, Biblioteca Vaticana MS Chigi C VIII 234*, Renaissance Music in Facsimile. Sources central to the music of the late fifteenth and early sixteenth centuries, vol.22. New York: Garland Publishing, 1994; RUSSELL, E. The *Missa in agendis Mortuorum* of Juan García de Basurto: Johannes Ockeghem, Antoine Brumel, and an early Spanish polyphonic Requiem Mass, en *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 1979, t. 19, pp. 4-10.

¹²BAKER, N.K. *An unnumbered manuscript of polyphony in the archives of the cathedral of Segovia: its provenance and history* (tesis doctoral, Universidad de Maryland, 1978). University Microfilms International n.º 7915798, t. I, n.º 1; BROWN, H.M. Música para la pasión de Cristo de Anchieta y otros: música española hacia 1500 en un concierto pan-europeo, notas de programa para el Festival de Otoño organizado por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid: «III Semana de Música Española "El Renacimiento"», Madrid/Alcalá de Henares: octubre de 1986, pp. 223-48.

¹³ROS-FÁBREGAS, E. *The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454: study and edition in the context of the Iberian and continental manuscript traditions*, Tesis doctoral, City University of New York, 1992.

¹⁴ROS-FÁBREGAS, E. The Cardona coat of arms in the Chigi Codex: Spanish or Neapolitan?, ponencia presentada en el 23.º Congreso sobre la Música Medieval y del Renacimiento, Universidad de Southampton, 5-9 de julio, 1996.

¹⁵ROS-FÁBREGAS, E. *The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya M454*, cit. I, p. 103: «it is

La conclusión lógica del estudio de Ros-Fàbregas es que mientras no se puede negar las consecuencias culturales de una visita de tal importancia, decir que las fuentes musicales procedentes de Flandes, como el códice Chigi, o de contenido franco-neerlandés, como los manuscritos de Barcelona y Segovia, se transmitieron necesariamente de esta manera a España sería demasiado simplista. En los últimos años Reinhard Strohm también ha negado —tal vez con demasiado énfasis— la importancia de las estancias de Felipe el Hermoso en España¹⁶. Además, dada la hegemonía cultural de Flandes en los reinos de España durante los años anteriores a la visita de Felipe¹⁷, está claro que la transmisión de obras de arte como libros iluminados, tapices y repertorio musical, además de la difusión de técnicas y tendencias estilísticas procedentes del ámbito del norte de Europa se producían a varios niveles y por muchas rutas. Al mismo tiempo, queda la posibilidad de que el impacto cultural de una breve pero intensa visita del extranjero tuviese consecuencias de amplia repercusión para la vida de las instituciones locales, como las catedrales cuya aportación cultural en la sociedad en su entorno inmediato era fundamental. Este artículo intenta reconstruir unas posibles rutas de transmisión del repertorio polifónico franco-neerlandés en Aragón, su difusión allí y su recepción en las capillas musicales más importantes del reino.

En Zaragoza durante el otoño de 1502, Felipe y Juana se alojaron, según Lalaing, en un edificio al lado del palacio real donde estaba el rey Fernando. Su entrada en la ciudad siguió el modelo establecido, con una gran procesión, al sonido de chirimías, trompetas y atabales, que se dirigió hasta la catedral donde se celebró la misa y fue entonado el *Te deum laudamus*¹⁸. El rey Fernando no participó en la procesión, presenciando la escena desde una ventana de su palacio. En esta ocasión Lalaing no menciona la capilla de Felipe, pero probablemente participó en ésta y otras ocasiones según la costumbre referida en otras páginas de su diario¹⁹. El arzobispo de Zaragoza, Al-

possible to think that Barcelona M.454 could have originated as the result of that encounter in a Catalan milieu; none of the evidence contradicts this hypothesis», y p. 109: «Part of 454/A could have arrived at Barcelona with the chapel of Philip the Fair.»

¹⁶STROHM, R. *The rise of European music, 1380-1500*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 606, donde dice que las dos estancias de Felipe «[did not] account for much Netherlands influence in Spain at that particular time.»

¹⁷KNIGHTON, T. Northern influence on cultural developments in the Iberian Peninsula during the fifteenth century, en *Renaissance Studies*, 1987, pp. 221-37.

¹⁸LALAIN, *Voyage de Philippe*, cit., pp. 239-40

¹⁹LALAIN, *Voyage de Philippe*, cit., p. 178, donde el autor especifica la participación de ambas capillas musicales en una misa celebrada en la catedral de Toledo en Pentecostés: «Les chantres du roy chantèrent une partie de la messe, les chantres de Monsigneur l'aultre partie.»

fonso de Aragón, hijo ilegítimo del rey Fernando, acompañó a la archiduquesa en el desfile, y durante su visita les recibió en su palacio en varias ocasiones²⁰. Cuando Felipe volvió a fines de diciembre, Alfonso de Aragón tenía organizado todo un programa de justas, juegos, autos del Juicio Final y banquetes. El día de Reyes, después de cenar el arzobispo «hizo venir a tocar delante de Monsigneur tres rabeles muy buenos, e hizo todo lo que pudo para festejarle bien»²¹. Si llamaron la atención de Lalaing estos instrumentistas, no sabemos nada sobre la impresión que causaron en los músicos del séquito borgoñón, ni por ejemplo, hasta qué punto hubo contacto entre los cantores-compositores de la capilla ducal y los del arzobispo o de la catedral de la ciudad donde residieron los franco-neerlandeses durante un mes. Según el cronista Diego de Espés, Alfonso de Aragón «tuvo principalísima capilla de muchos y excelentes cantores y muy grande casa de criados y caballeros y gran caza y montería», pero no se sabe cuántos ni quienes eran²². En cuanto a la catedral, se sabe por unas *Constituciones de la Iglesia de Zaragoza* que fueron ratificadas por Benedicto XIII (m.1418), que había un maestro de canto al menos desde comienzos del siglo XV²³. También se sabe que en 1516 fundó el arzobispo seis raciones para cantores²⁴, pero la situación exacta en 1502 no está clara.

Tampoco es posible saber definitivamente si las huellas de este contacto directo entre músicos adscritos a estas instituciones o capillas distintas se reflejan en el repertorio polifónico de esta época que se conserva en los archivos catedralicios de Aragón. Si el presente estudio preliminar de algunos casos concretos no puede llegar a conclusiones definitivas, la falta de estudios sobre la formación y contenido de estos archivos es un obstáculo muy grande en cualquier consideración del repertorio que conservan²⁵. La intención aquí es explorar las

²⁰Sobre los círculos culturales en torno al arzobispo, véase RICO CAMPS, D. La imagen de Pedro Arbués: literatura renacentista y arte medieval en torno a don Alonso de Aragón, en *Locos Amenus*, 1995, t. I, pp. 107-19.

²¹LALAING, *Voyage de Philippe*, cit., p. 248: «fist venir jouer devant Monsigneur trois rebecques moult bons, et mist toute sa puissance à le bien festoyer».

²²DE ESPÉS, D. *Historia de la Santa Iglesia de Zaragoza*, citado en CALAHORRA MARTÍNEZ, P. *Historia de la música en Aragón (siglos I-XVII)*. Zaragoza: Librería General, 1977, p. 69. Hasta ahora no se ha estudiado la casa y capilla del arzobispo, Calahorra, (*Ibidem*, p. 70) da los nombres de cuatro cantores de la capilla del arzobispo en 1510: Juan Dentos, Michael de Florencia, Pedro de Assio and Juan Guayto, y varios nombres más en años posteriores, incluso, en 1518, Cristóbal de Soria que antes fue maestro de capilla de la catedral de Tarazona. Sobre los vínculos entre las catedrales de Tarazona y Zaragoza, véase más abajo.

²³CALAHORRA MARTÍNEZ, P. *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*. I. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978, pp. 13-14.

²⁴CALAHORRA MARTÍNEZ, P. *La música en Zaragoza*, I. Cit., pp. 14-5.

²⁵Véase el artículo de Miguel Angel Marín en este mismo volumen y dos aportaciones preli-

posibles redes de transmisión de la polifonía franco-neerlandesa, su difusión por algunas instituciones del reino, y su integración y recepción en el repertorio cantado en aquellas capillas. Una cosa es regalar o simplemente dejar un libro de polifonía por parte del visitante; otra cosa es utilizarlo, ya sea para hacer otra copia o para cantar directamente al facistol en la institución destinataria. Los casos aquí considerados permiten vislumbrar el proceso de diseminación y asimilación de un repertorio musical específico, si bien plantean más preguntas que las que resuelven.

Dos obras de Josquin en Zaragoza

De todos los compositores franco-neerlandeses de principios del siglo XVI, Josquin es el mejor representado en los manuscritos que se conservan en la península ibérica de la primera mitad de aquel siglo²⁶. En este caso, sobre todo, las redes de comunicación y transmisión tenían que ser muy variadas: sus obras son ubicuas, conservadas en manuscritos e impresos por toda Europa. Parece que Josquin nunca visitó la península ibérica, si bien se intentó contratarle para la capilla flamenca en diciembre de 1501, poco antes del viaje de Felipe²⁷. Aunque el compositor no viajó al sur de los Pirineos, sus obras se difundieron por las principales instituciones musicales de los reinos de España, y su fama, sin duda reforzada por la llegada de la capilla flamenca de Carlos V en 1517, se extendió a lo largo del si-

minares, pero muy importantes, de CARRERAS, J. J. La música en las diócesis de Huesca en los siglos XVI y XVII, en *Signos. Arte y cultura en Huesca: de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, catálogo de la exposición. Huesca: 1994, pp. 45-51; y CARRERAS, J. J. Un inventario de libros de polifonía de la catedral de Tarazona, ponencia inédita. Agradezco al autor el haberme facilitado una copia de este estudio. Los inventarios de la catedral de Tarazona han sido publicados por CALAHORRA, P. Los fondos musicales en el siglo XVI de la catedral de Tarazona. I: Inventarios, en *Nassarre*, 1992, t. VIII, n.º 2, 1992, pp. 9-56. Véase también el artículo de FREUND, R. Sevilla 5-5-20, Tarazona 2/3 y otras fuentes de la música ibérica del siglo XVI: una reconsideración de relaciones, en *Actas del Colloqui Internacional Fonts musicals a la Península Ibérica, c.1250-c.1550*. Lleida: en prensa.

²⁶ STEVENSON, R. Josquin in the music of Spain and Portugal, en LOWINSKY, E. E. ed. *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, New York City, 21-25 June 1971. Oxford University Press: 1976, pp. 217-46. Otras fuentes ibéricas con obras de Josquin han salido a luz más recientemente, véase NOBLE, J. Another *Regina celi* attributed to Josquin, en CLEMENT, A. y JAS, E. eds. *From Ciconia to Sweelinck, domum natalicium Willem Elders*. Amsterdam: Editions Rodopi, 1994, pp. 145-151; KNIGHTON, T. A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena's *Arte nouamente inuenlada pera aprender a tanger*, Lisbon, 1540): a preliminary report, en *Plainsong and Medieval Music*, 1996, t. 5, n.º 1, pp. 81-112. Recientemente David Fallows me comunicó que existe un fragmento, hasta ahora sin identificar, del Gloria de la Misa de *Beata Virgine* de Josquin en el manuscrito BarcBC 454, f. lviii v. Le estoy muy agradecida por esta noticia.

²⁷ STEVENSON, R. Josquin in the music of Spain and Portugal, *cit.* p. 217.

glo²⁸. En Zaragoza, por ejemplo, las Misas de Josquin siguieron sirviendo de punto de referencia para comprobar las habilidades de los candidatos para el cargo de maestro de capilla en 1587²⁹. Dos obras suyas se conservan en un manuscrito poco estudiado del Pilar de Zaragoza que probablemente se puede fechar en la primera parte del siglo XVI: la *Salve Regina* a 5 y el *Ave Maria*, segunda parte del *Pater noster*³⁰.

Tabla 2: Estructura del manuscrito SaraP 17³¹

ff.	colación	marca	copista	obra	compositor
[-0]	[3]				
[0v-1]	[3]				
1v-2	1		1	Misa de Difuntos: Introito: <i>Requiem aeternam</i> a 4	anónimo
2v-3	1		1	Kyrie eleison a 4 Gradual: <i>De profundis</i> a 4	anónimo
3v-5	1	f.4: 1	1	Ofertorio: <i>Domine Jesu Christe</i> a 4	anónimo
5v-6	1	f.5: 1	1	Sanctus a 4	anónimo
6v-7	1	f.6: 1	1	Agnus dei	anónimo
7v-8	2	f.7: 1	1	Comunio: <i>Luceat eir</i>	anónimo
8v-9	2		1	«Responso de difuntos»: <i>Ne recorderis</i> a 5	anónimo
9v-10	2	f.9: 1	1	Comunio: <i>Absolve Domine</i> a 4	anónimo
10v-11	2	f.10: 1	1	Sin texto a 4 <i>O virgo Maria</i> a 4	anónimo
11v-13	2	f.13: 1	1	<i>Salve regina</i> a 4	anónimo
13v-14	2	f.15: 1	1	<i>Salve regina</i> a 4	anónimo
15-16	3	f.16: 1			
16v	3	f.16: 1	–	en blanco	
17	4	f.17: 2	–	en blanco	
17v-18	4	f.18: 2	2	<i>Salve regina</i> a 5	Jusquin depres
18v-19	4		2	Secunda Pars: <i>Salve regina</i> a 5	Jusquin depres
19v-20	4		2	<i>Ave Maria gracia plena</i> a 6	Jusquin

²⁸ Los inventarios de Tarazona, como los de Huesca, nos dan indicios de la ubicuidad y del alto porcentaje de las obras de Josquin en el repertorio del siglo XVI, véase CALAHORRA, P. Los fondos musicales, *cit.*, y CARRERAS, J. J. La música en las diócesis de Huesca, *cit.*, p. 49.

²⁹ STEVENSON, R. Josquin in the music of Spain and Portugal, *cit.* p. 227.

³⁰ Archivo de Música de las catedrales de Zaragoza (E-Zac) Armario C-3, MS 17. El «siglum» del *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 vols. Stuttgart: American Institute of Musicology/Hänssler Verlag, 1979-86, es SaraP 17 (sigo las siglas de este catálogo para todo el artículo). Hasta ahora, sin un estudio codicológico más detallado del manuscrito, es imposible dar una fecha más exacta. La bibliografía sobre esta fuente es muy escasa: CRAWFORD, D. *Sixteenth century choirbooks in the Archivio Capitolare at Casale Monferrato*, RMS 2, American Institute of Musicology: 1975, p. 74, menciona el manuscrito como fuente para el *Ave Maria*, y ELDERS, W. *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*. Bithoven: 1968, p. 127, para la *Salve Regina*. (Véase también la nota 36 más abajo.)

³¹ Esta tabla representa sólo un estudio preliminar del manuscrito realizado en Zaragoza en 1995. Quisiera agradecer a Luis Antonio González Marín las facilidades de acceso a los fondos del archivo catedralicio.

Como se puede ver por la tabla 2, las dos obras de Josquin se encuentran al final del manuscrito en una colación añadida de papel, marca de agua y letra distintas (ilus.1) a los de los primeros 16 folios. Se trata de una colación de dos bifolios que tal vez hubiera circulado independientemente (circunstancia sugerida por los folios en blanco —aparte de los pentagramas— antes y después de las dos obras copiadas) como un manuscrito de fascículo³². También es posible que estas hojas fueran extraídas de, o preparadas para otro tomo más grande, tal vez dedicado a las obras de Josquin³³. La presentación de los folios —con iniciales decoradas y un aspecto en general primoroso y bien organizado— sugiere que formó —o iba a formar— parte de un manuscrito de lujo, no de los más valiosos, pero idóneo para un regalo a una institución importante como una catedral. La letra de SaraP 17 sugeriría una fecha hasta mediados del siglo XVI, aunque es posible que estos folios representen una copia, hecha en Zaragoza, de un ejemplar más antiguo³⁴.

Hasta que no conozcamos nuevos datos sobre el origen de este manuscrito es imposible saber si El Pilar fue su primer destino, ni la ruta directa de transmisión, ni cuándo o para qué fue encuadernado con la otra parte del manuscrito tal como se conserva hoy. La identificación de las obras de la primera parte de la fuente podría ayudar a situar la inclusión de estos folios josquinianos, pero hasta ahora no se han encontrado concordancias que pudieran dar una pista sobre su procedencia³⁵. Ambos motetes de Josquin están bien difundidos en fuentes conservadas por toda Europa, de la *Salve regina* a 5 existen al menos diez copias, incluso dos de origen ibérico (SevC 1 y CoimU 32); y el *Ave Maria* (como 2a pars del *Pater noster*) en unos 17 ejemplares (incluyendo SevC 1, ToleBC 18, VallaC 6 y VallaC ss)³⁶. No se

³²Sobre la problemática general de la estructura de los códices de ésta época véase HAMM, C. Manuscript structure in the Dufay era, en *Acta Musicologica*, 1962, t. 34, pp. 166-84.

³³Los inventarios de la catedral de Tarazona incluyen varias referencias a la «Salve» de Josquin, aunque sin especificar el número de voces; véanse los números 79 y 403. Del *Ave Maria* de Josquin, tampoco es posible saber qué versión se conserva en los números 82, 85, 376, 393 y 432 y del *Pater noster* en el número 413.

³⁴El *Census-Catalogue* sólo indica «Presumably copied in Saragossa».

³⁵Espero poder hacer un estudio más profundo de este manuscrito en otra ocasión. La inclusión de una Misa de Requiem es de gran interés (obra por otra parte no recogida en el estudio sobre las Misas de Requiem en España de esta época realizado por RUSSELL, E. *The Missa in agendis mortuorum* of Juan García de Basurto, *op. cit.*

³⁶SMIJERS, A. et al. eds. *Josquin Desprez: Werken*. Amsterdam: 1921, da las fuentes concordantes: *Motetes*, iii, pp. xxiv-xxvii (*Pater noster/ Ave Maria*) y iii, xiv-xv (*Salve regina* a 5). Sobre las fuentes en España del *Pater noster/ Ave Maria*, incluidas las tablaturas véase STEVENSON, R. Josquin in the music of Spain and Portugal, *cit.*, pp. 222-223, y también FREEMAN, D.E. On the origins of the *Pater noster-Ave Maria* of Josquin des Pres, en *Musica Disciplina*, 1991, t. 45, pp. 169-219. Freeman hace un estudio meticuloso sobre las fuentes de este motete e identifica una tradición mediterránea de difusión según las variantes significativas (p. 173). Es notable que en la tradición ibé-

sabe la cronología de las dos obras. Se ha dado fecha de *c.*1500 para la *Salve regina*, mientras que se considera que el *Pater noster/Ave Maria* es una obra más tardía, tal vez de los últimos años del compositor³⁷. Si fuera así, el manuscrito SaraP 17 no pudo haber sido copiado antes de la segunda década del siglo: es notable que todas las fuentes del *Pater noster-Ave Maria* fueron compiladas después de la muerte del compositor en 1521. Si Freeman tiene razón y el motete tiene su origen en los primeros años del siglo XVI, cambiaría radicalmente la situación.

En todo caso, estos motetes marianos eran, sin duda, adecuados para el culto divino en El Pilar, como en todas las catedrales de Europa³⁸. Lo que sí podría ser significativo es que en la *Salve regina* algunos errores por parte del copista han sido corregidos por otra mano, que sugeriría que se han utilizado estos folios para cantar o, al menos, para estudiar³⁹. Hasta el momento, es imposible decir cómo ni cuándo se transmitieron estas dos obras de Josquin a Zaragoza⁴⁰; una de las rutas más directas, al menos en el caso de la *Salve regina*, habría sido durante la visita de Felipe el Hermoso, aunque la letra del fascículo de SaraP 17 sugeriría que habría sido recopiado, junto con el *Ave Maria*, más tarde. Lo importante es que parece probable que estas obras —por estar encuadradas con obras de origen autóctono y por haber sido corregidas— formaron parte del repertorio polifónico de El Pilar en la primera mitad del siglo XVI.

La asimilación del repertorio franco-neerlandés

Si en el caso de SaraP 17 los folios que contienen las obras de Josquin circularon de forma separada para ser juntados con otro manuscrito en una fecha posterior e indeterminada, el manuscrito 5 del

rica sólo se conserva la segunda parte del motete, es decir, el *Ave Maria*, aunque en los inventarios de Tarazona se incluye el *Pater noster* en una fuente hoy perdida (véase nota 33).

³⁷KIRSCH, W. Josquin's motets in the German tradition, en LOWINSKY, E. E. ed., *Josquin des Prez: proceedings*, *cit.*, p. 268; FREEMAN, On the origins of the *Pater noster-Ave Maria*, *cit.*, p. 198, propone como fecha del *Pater noster-Ave Maria* los años 1503-4, durante la estancia de Josquin en Ferrara por la versión del texto que utiliza —que corresponde a una tradición italiana— y apoyándose en su estudio de las concordancias entre las numerosas fuentes de la obra.

³⁸Sobre el culto mariano en España en esta época, véase BROWN, H.M. Música para la pasión de Cristo de Anchieta y otros, *op. cit.*

³⁹Por ejemplo, en la *Salve regina*: v, 46: 2, de la edición de SMIJERS, *op. cit.*, p. 3, y iv, 144-9 («O clemens»).

⁴⁰Las diferencias entre las fuentes concordantes son pocas y nada significativas, así es difícil discernir un stemma de la difusión de las obras. La versión de la *Salve Regina* en SaraP 17 tiene ciertas similitudes con la de SevC 1, pero son cambios (por ejemplo, dividir una breve en dos semibreves) que podrían haber hecho dos copistas casi por casualidad.

Archivo Capitular de la Catedral de Tarazona presenta otro aspecto del fenómeno: la integración o asimilación del repertorio franco-neerlandés. También copiado en el siglo XVI, el manuscrito parece ser, a primera vista, una antología de obras de compositores autóctonos de España, de cantores activos en la Capilla Real o en las capillas musicales del norte del país: Tarazona, Zaragoza y Palencia⁴¹. La compilación del manuscrito es compleja; según Hardie (quien ha hecho, que yo sepa, el único estudio codicológico sobre TarC 5), puede ser dividido en tres partes: la primera (ff.1-24) copiada por varios copistas en Zaragoza en la segunda mitad del siglo XVI, y las otras dos (ff.25-64 y ff.65-94) copiadas básicamente por un copista principal en Tarazona en la primera mitad del mismo siglo⁴². La hipótesis de Hardie es que las partes II y III fueron compiladas durante la estancia de Basurto como cantor de la catedral de Tarazona en 1517-21. Después fue a la catedral del Pilar en Zaragoza durante unos meses, antes de trasladarse a Palencia y, desde allí, a círculos reales⁴³. Aparte de Basurto, los dos compositores más representados son Pedro de Pastrana y Francisco de Peñalosa, ambos al servicio de la capilla real aragonesa hasta la muerte de Fernando en 1516⁴⁴. El repertorio de la parte más antigua del manuscrito es muy interesante; consiste principalmente en música para la Semana Santa y una Misa de Difuntos, todo siguiendo el rito y el canto llano establecidos por los libros litúrgicos del Cardenal Cisneros: el *Passionarium Toletanum* (1516) y el *Missale Toletanum* (1499)⁴⁵. En este contexto tan ibérico se destaca más el hecho de que la Misa de Difuntos ejemplifique muy bien el proceso de asimilación del repertorio franco-neerlandés. Si las primeras secciones de la Misa de Difuntos —el Introito, Kyrie y Gradual— son de Basurto (véase la tabla 3), otras dos secciones, anónimas en el manuscrito, han sido identificadas por Russell como obras de Ockeghem (Tract: *Sicut cervus* a 2) y de Antoine Brumel (Comunión: *Lux aeterna* a 4)⁴⁶. Según Russell, la versión de *Lux aeterna* sigue los impresos ita-

⁴¹No he podido estudiar TarC 5 en detalle; agradezco a Pedro Calahorra el envío de copias de algunos folios. Las aportaciones más importantes hasta hoy son las de Jane Hardie, quien lo ha estudiado como fuente de algunas obras de Peñalosa (HARDIE, J. *The motets of Francisco de Peñalosa and their manuscript sources*, tesis doctoral, Universidad de Michigan, 1983, pp. 52-75), y RUSSELL, E. *The Missa in agendis mortuorum of Juan García de Basurto*, *op. cit.*, como fuente de la Misa de Requiem de Basurto.

⁴²En el resumen del *Census-Catalogue*. Russell sugiere, por otra parte, que ff. 25-94 podrían ser originarios de Palencia o Valladolid.

⁴³HARDIE, *The motets of Peñalosa*, *op. cit.*, pp. 69-70; RUSSELL, *The Missa in agenda mortuorum of Juan García de Basurto*, *op. cit.*

⁴⁴KNIGHTON, T. *Music and musicians in the court of Fernando of Aragón, 1474-1516*, tesis doctoral, University of Cambridge, 1983.

⁴⁵HARDIE, *The motets of Peñalosa*, *op. cit.*, pp. 70-2.

⁴⁶RUSSELL, *The Missa in agenda mortuorum of Juan García de Basurto*, *op. cit.* pp. 5-8.

lianos (Antico: Roma 1516 y 1522) y probablemente fue transmitida a España de esta manera⁴⁷. Por otra parte, el dúo, *Sicut cervus*, conservado solamente en el códice Chigi y TarC 5, muestra unos variantes entre las dos versiones muy interesantes, dando la impresión, según Russell, que la de TarC 5 ha sido modernizada, sea por el copista, sea en otra versión que circulaba por la península ibérica y que llegó al copista del manuscrito⁴⁸. Dado que la Misa de Difuntos de Ockeghem se conserva en el códice Chigi, quedó convencida Russell de que el manuscrito llegó a España durante una u otra de las visitas de Felipe y de que el dúo fue probablemente transmitido de esta manera⁴⁹.

Tabla 3: La Misa y Responsorios *Pro defunctis* en TarC 5

ff.	sección	w	atribución MS TarC 5	atribución inventarios	concordancias
68v-73	Introito: <i>Requiem aeternam</i> Gradual: <i>Requiem aeternam</i>	4	Basurto	1 Basurto 2 Vasurto	-
73v-74	Tract: <i>Sicut cervus</i>	3	Pastrana	1 Pastrana 2 Pastrana	-
74v-75	Tract: <i>Sicut cervus</i>	2	anónimo	1 Peñalosa 2 Anon [Peñalosa]	Chigi, ff.129v-130 «J Ockeghem»
75v-80	Sanctus Agnus dei	4 4	anónimo	1 Logroño 2 anónimo	-
80v-81	Comunio: <i>Lux aeterna</i>	4	anónimo	1 Jusquin 2-	1516 Brumel
81v-83	Responsorio: <i>Libera me</i>	4	anónimo	1 Ancheta 2 Jusquin	= ? TarC 2-3, ff.218v-219*
83v-84	Responsorio: <i>Ne recorderis</i>	4	anónimo	1 Sanabria 2 Sanabria	= Francisco de la Torre** [BarcBC 454, f.lxxiii y f.lxxviii; SegC ss, f.228r; TarC 2-3,227v-228; TarC 5, 83v-84; ToleBC 1, ff.83v-87; ToleBC 21, ff.121r-122]

* Sin poder consultar el manuscrito, no he podido averiguar si esta pieza tiene, de hecho, concordancia con la obra atribuida a Anchieta en TarC 2-3.

** En tres de las fuentes concordantes se atribuye esta obra a Francisco de la Torre; parece que el copista del inventario confundió Francisco de la Torre con Juan Rodríguez de la Torre *alias* Juan de Sanabria, cantor de la capilla real castellana.

Sea cual fuere la ruta de transmisión del dúo de Ockeghem —y bien hubiera podido ser durante la visita de Felipe a Zaragoza, aun-

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 6 y 11.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 10: «It seems to me that «modernization» of the Ockeghem fragment explains the variances between T5 and Chigi». Véase pp. 36-7 para una comparación de las dos versiones.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 7: «Of course, it should be noted that the Codex is not the only possible source for Ockeghem's Requiem, for another copy may have been brought into Spain — but it is the most logical». En la nota 63 de su artículo, Russell comenta los libros de las Misas de Ockeghem incluidos en el inventario de la biblioteca de María de Hungría de 1559.

que no tenía que ser por el código Chigi— lo que nos interesa más aquí es la manera «compuesta» de conservar la Misa de Difuntos de TarC 5: la agrupación de secciones de compositores diferentes, tanto autóctonos como franco-neerlandeses. Las secciones de Ockeghem y Brumel se encuentran integradas con otras de Basurto y otras que son anónimas en el manuscrito tal como se conserva hoy. Los inventarios del archivo de la catedral de Tarazona de finales del siglo XVI nos proporcionan más datos sobre la posible identidad de los compositores de estas secciones sin atribución en el manuscrito. Parece que el compilador de cada inventario tenía más información a mano—sea porque se han cortado más recientemente las páginas del manuscrito TarC 5 quitando las atribuciones originales, o bien porque siguieron otro inventario ya perdido—, tal vez se atrevió a añadir sus propias ideas sobre la autoría de las obras. El resultado es que para algunas secciones de la Misa de Difuntos hay atribuciones contradictorias: el *Sicut cervus* a 2 de Ockeghem, está atribuido en el primer inventario de 1570 a Peñalosa⁵⁰. En este inventario, la comunión *Lux aeterna* está atribuida a Josquin, y el Sanctus a «Logroño»⁵¹. Las atribuciones contradictorias entre concordancias en manuscritos distintos, o entre éstos e inventarios de la época, son frecuentes y es difícil sacar conclusiones definitivas; sin embargo, tal vez se puede llegar a una hipótesis en cuanto al motivo en este caso. No sería sorprendente, por ejemplo, que, en el caso de *Lux aeterna*, un copista autóctono confundiese a dos compositores extranjeros como Josquin y Brumel. Tal vez la versión del copista transmitió la obra así, con una atribución errónea, o tal vez lo encontró sin atribución y llegó a una suposición lógica que implicaría cierta sensibilidad al estilo musical franco-neerlandés⁵². La confusión entre Peñalosa y Ockeghem en el caso del *Sicut cervus* resulta muy curiosa: sus estilos musicales son distintos, si bien Peñalosa es el compositor autóctono más abiertamente franco-neerlandés en cuanto a su estética. Si la pieza llegó al copista (sea el que hizo el manuscrito, sea el del inventario) sin atribución, es posible que hiciera otra «suposición lógica» y, por el estilo en general

⁵⁰ El segundo inventario de 1591 no incluye atribución para esta sección, aunque se ha añadido la atribución a Peñalosa mucho más recientemente, como se puede ver en la ilus. 2. Véase KNIGHTON, T. Francisco de Peñalosa: new works lost and found, en CRAWFORD, D. ed., *Encomium musicae...*, op. cit.

⁵¹ Tampoco aparece esta atribución en el segundo inventario, aunque es posible que el copista de éste se confundiese por la atribución a Josquin del *Libera me*. No he podido verificar si esta sección es, de hecho, de Juan de Anchieta, autor de una versión del mismo texto que se conserva en TarC 2-3: véase STEVENSON, R. *Spanish music in the age of Columbus*. The Hague: 1960, p. 136.

⁵² Otra posible explicación sería que se copió descuidadamente la atribución en el inventario de 1571.

más antiguo de la pieza, nombró a Peñalosa como el más destacado de su generación. Pero la posibilidad más intrigante sería que la versión «modernizada» fuese realizada por y atribuida a Peñalosa en el ejemplar utilizado por el copista de TarC 5, atribución que fue reproducida originalmente en el manuscrito (y/o en un inventario más antiguo del de 1570) que después se perdió⁵³. En todo caso, la estructura «compuesta» de la Misa de Difuntos conservada en TarC 5 refleja no sólo la difusión de la polifonía franco-neerlandesa al reino de Aragón en las primeras décadas del siglo XVI, sino también el proceso de integración en el repertorio de las catedrales de la región.

La recepción de un motete franco-neerlandés en Aragón: el caso del *Ave Maria* de Loyset Compère

Un motete franco-neerlandés que debió disfrutar de cierta popularidad en las capillas musicales de la península ibérica a juzgar por el número de fuentes musicales que lo conservan fue el *Ave Maria* de Loyset Compère (c. 1445-1518)⁵⁴. La inclusión de esta obra en el primer volumen de motetes impreso por Petrucci (*Motetti A*) en Venecia en mayo de 1502 nos da un *terminus ante quem* para su composición; Finscher ha sugerido que se puede suponer una fecha de entre 1495 y 1500⁵⁵. Hay indicios de que los tomos de polifonía publicados por Petrucci circulaban por la península ibérica, y que obras de estas antologías fueron copiados allí⁵⁶. No hay duda de que la llegada de la antología musical impresa facilitó la transmisión de tales obras por toda Europa, reforzando el predominio de la existencia de una *lingua franca* musical y la realidad de un repertorio polifónico en común. El

⁵³Falta un estudio exhaustivo de los inventarios y sus atribuciones. El único estudio hasta ahora de parte del repertorio que contienen se debe a REES, O. Roman polyphony in Tarazona, en *Early music*, Agosto de 1995, t. XXIII, n.º 3, pp. 410-20. Los vínculos entre al menos parte del repertorio de los inventarios de Tarazona y la capilla musical del Duque de Calabria en Valencia han sido investigados por NELSON, B. «Pie memorie»: new light on the life and works of Noel Bauldewyn, en *The Musical Times*, Julio 1995, pp. 338-44, sobre todo en p. 344, n.29; y NELSON, B. A choirbook from the chapel of Don Fernando of Aragón, Duke of Calabria: the sacred repertory in Barcelona M.1166/1967, en *Actas del Colloqui Internacional Fonts musicals a la Península Ibérica, c.1250-c.1550*, Lleida: en prensa.

⁵⁴Las fuentes son: BarcBC 454, ff. 126 v-128 (anónimo); SegC ss, f. 110 (incompleta: anónimo); TarC 2-3, ff. 280 v-282 («Luiset»); ToleBC 21, ff. 59 v («Lysset»)

⁵⁵FINSCHER, L. *Loyset Compère (c.1450-1518): life and works*, Musicological Studies and Documents, 12. New York: American Institute of Musicology, 1964, p. 166.

⁵⁶Por ejemplo, Ros-Fábregas ha encontrado que las versiones de obras franco-neerlandesas en BarcBC 454 se corresponden estrechamente con las de impresos de Petrucci; véase, por ejemplo, *The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M454, cit.*, I, p. 311.

perfil de esta colección de 1502 es a la vez internacional y regional: los compositores son todos franco-neerlandeses de origen (entre ellos Agricola quien viajó dos veces a España en el séquito de Felipe el Hermoso), internacionales en su categoría y difusión.

También es posible que se transmitiera el motete de *Compère* por otra rutas, incluidas entre ellas el mismo viaje del archiduque. Felipe el Hermoso partió de Bruselas en noviembre de 1501, viajando por Francia y llegando a París a finales de aquel mes⁵⁷. Se celebró la entrada el día 25 de noviembre; el rey, Louis XII, le acompañó a Nôtre-Dame donde se cantó el *Te Deum laudamus*. Para esta ocasión *Compère* compuso el motete *Gaude prole regia/Sancta Catherina*, y es posible que asistiera a las celebraciones, aunque por esta época era rector de la iglesia colegiata de San Pedro en Douai⁵⁸. Aun sin contacto directo entre el compositor y los miembros de la capilla borgoñona, es muy probable que obras suyas, incluso el motete *Ave Maria*, se hallaran en el repertorio de aquella capilla que tres días después siguió su camino hacia el sur. Ninguna de las cuatro versiones de este motete conservadas en fuentes ibéricas se corresponde exactamente entre sí⁵⁹. Su presencia en TarC 2-3, que por otra parte contiene casi exclusivamente obras de compositores autóctonos⁶⁰, refleja su asimilación en el repertorio polifónico de las capillas ibéricas a principios del siglo XVI; la adaptación de su texto en cada fuente sugeriría que de hecho fue utilizado allí, en versiones modificadas según el uso de cada institución⁶¹. La segunda parte del motete es una breve letanía, que empieza con el nombre de San Miguel Arcángel y sigue con la invocación de varios santos. Esta letanía queda modificada según la fuente musical que la conserva, como se puede ver por la tabla 4⁶².

⁵⁷ LALAING, *Voyage de Philippe le Beau*, cit., p. 132.

⁵⁸ RIFKIN, J. & HUDSON, B. «Compère, Loyset», en SADIE, S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1980, t. 4, pp. 595-598.

⁵⁹ ROS-FÁBREGAS, E. *The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya M454*, cit., I, p. 284: «A comparison of the readings in the four Iberian sources and the Chigi codex ... shows no pattern of agreement between any two manuscripts.»

⁶⁰ KREITNER, K. Franco-Flemish elements in Tarazona 2 and 3, en *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Revista de Musicología*, 1993, t. XVI, n.º 5, pp. 2567-86.

⁶¹ Para el texto según Chigi, véase FINSCHER, *Loyset Compère*, cit., pp. 161-2; sobre las adaptaciones del texto, véase KNIGHTON, T. *Music and musicians*, cit., I, pp. 139-140 y FREUND, R., *op. cit.*, en *Actas del Colloqui Internacional Fonts Musicals a la Península Ibérica c. 1250-c. 1550*, cit.

⁶² FREUND, R. *op. cit.*, ha comparado la letanía de santos en todas las fuentes que se conservan de esta pieza, dentro y fuera la península ibérica. Sus conclusiones hacen posible ver unas probables conexiones entre ellas.

Tabla 4: Compère, Ave Maria y la litanía de santos en las fuentes ibéricas

Litanía	Chigi 140v-141	Barc 454 126v-128	SegC ss 110*	TolBC 21 59v-*	TarazC 2-3 280v-281
Miguel	x	x	x	x	x
Rafael	x				
Gabriel	x	x		x	
Nicolás	x				
Antonio	x				
Martín	x				x
Benito	x				
Ludovicus	x	x			x
Francisco	x				x
Agustín	x				
Quintinus	x				
Jerónimo		x			
Felipe		x			
Marco		x			
Justín		x			
Fructuosus		x			
Firminus		x			
Domingo			x		
Juan Baptista			x		
Juan Evangelista			x		
Eugenio				x	
Ildefonso				x	
Julián					x
Gaudios					x
Prudencio					x

En cada fuente ibérica la letanía de santos cambia, cabe presumir según el uso de la institución donde se cantaba. Así, en la versión conservada en Toledo se incluye los nombres de Eugenio e Ildefonso, en la de Barcelona los santos Fructuoso y Firminio, y en la de Tarazona los santos Gaudios y Prudencio⁶³. El caso del manuscrito de Segovia con su mezcla de obras franco-neerlandesas y autóctonas es interesante: los santos Juan Bautista y Juan Evangelista fueron venerados por los Reyes Católicos, lo que podría indicar una conexión con esta pieza y sus capillas reales⁶⁴. También el repertorio de TarC 2-3

⁶³Eugenio e Ildefonso fueron arzobispos de Toledo hasta 657 y desde 657 hasta su muerte en 667 respectivamente; Fructuoso fue obispo de Tarragona y mártir, quemado en 259; Gaudios y Prudencio fueron obispos de Tarazona en 527-41 y antes de 746 respectivamente.

⁶⁴Esto no implicaría necesariamente un vínculo entre las capillas reales y el manuscrito entero; ROS-FÁBREGAS, (*The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M454, op. cit.* I, pp. 219-223) sugiere que es más probable que el manuscrito de Segovia estuvo originalmente en posesión de la familia de los Mendoza.

tiene relaciones estrechas con el repertorio polifónico de las capillas reales de Fernando e Isabel, aunque no hay duda de que el manuscrito fue copiado después de su reinado, tal vez, como sugiere Kenneth Kreitner, como una antología retrospectiva de aquel repertorio⁶⁵.

En su estudio de los elementos franco-neerlandeses del manuscrito, nota Kreitner que el *Ave Maria* de Compère (con atribución a «Lysset») es una de las pocas obras franco-neerlandesas de la colección; hay además dos obras con atribuciones a compositores extranjeros: el motete *Ave festiva fercules*, atribuido a Josquin (atribución considerada dudosa por Kreitner y otros), y una Misa *Fortuna desperata* de «Periquin» quien podría ser identificado con Pierre de La Rue⁶⁶. Si es, de hecho, obra de La Rue, no sorprendería su inclusión en esta antología dado sus dos estancias en la península en 1502-3 y 1506-8⁶⁷. Sería otro ejemplo de la asimilación de una obra franco-neerlandesa en el repertorio autóctono, bien en el de las capillas reales, bien en el de otra institución.

Hasta que se sepa para qué institución, o tal vez para qué individuo, se copió el manuscrito TarC 2-3, será imposible llegar a conclusiones definitivas. Parece seguro que no se recopiló en primer lugar para aquella catedral: los nombres de Gaudios y Prudencio fueron añadidos en fecha posterior a la compilación original del manuscrito, siendo borrados los nombres originales⁶⁸. Sólo sabemos que llegó esta antología a Tarazona antes de 1570, año del primer inventario, y que antes de esta fecha se dividió en dos para hacerlo «más manual»⁶⁹. Parece que se utilizaba el manuscrito en Tarazona, y la sustitución de santos locales de la ciudad implicaría que se cantaba el motete de Compère en Tarazona ya adentrado en el siglo XVI. De hecho, es posible que todavía se cantara el motete hacia finales de aquel siglo por el nuevo ímpetu que experimentó el culto a San Gaudios cuando

⁶⁵ KREITNER, Franco-Flemish elements, *cit.*, pp. 2569 y 2572.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 2576-8. Aparte de la similitud de «Periquin» con otros apodos o seudónimos de La Rue (Pierchon, Pietriquin, etc), según Kreitner, y atendiendo a razones de estilo, la Misa bien pudiera ser de su autoría.

⁶⁷ Hace muchos años ya Robert Stevenson comentó la coincidencia de Misas de Peñalosa y La Rue sobre la misma melodía: la canción *Nunca fue pena mayor* de Juan de Urede (*Spanish music in the age of Columbus, op. cit.*, p. 158-63). Hay que decir que esta canción se conserva en fuentes fuera de España, así que es posible que La Rue la conociese en Flandes.

⁶⁸ Cuando consulté TarC 2-3 en los años 80 no pude discernir los nombres originales, algo que podría hacerse hoy con luz ultravioleta sin problemas en una nueva consulta del manuscrito. FREUND, (Sevilla 5-5-20, Tarazona 2/3 y otras fuentes, *cit.*) sugiere que uno de los nombres antiguos comienza con una «f», y que hubiera podido ser Fructuosos o Firminus, aunque el asunto queda, sin embargo, por resolverse definitivamente.

⁶⁹ KNIGHTON, T. *Music and musicians, cit.* I, pp. 150-2; CARRERAS, J.J. Un inventario de libros de polifonía, *cit.*

sus restos fueron trasladados allí en 1573, unos años después de la redacción del primer inventario⁷⁰. Según las *Acta sanctorum*:

«Novissime tandem anno 1573 collocatae sunt in ecclesia cathedrali Turiasonensi, ubi etiamnum asservantur inclusae in effigie argentea sancti superiorem corporis partem naturali hominis amplitudine repraesentante nec inelegantis operis, quae cum similibus S. Prudentii, S. Atilani et S. Milani statuis altari majori ad ornatum imponitur in solemnibus festis.»

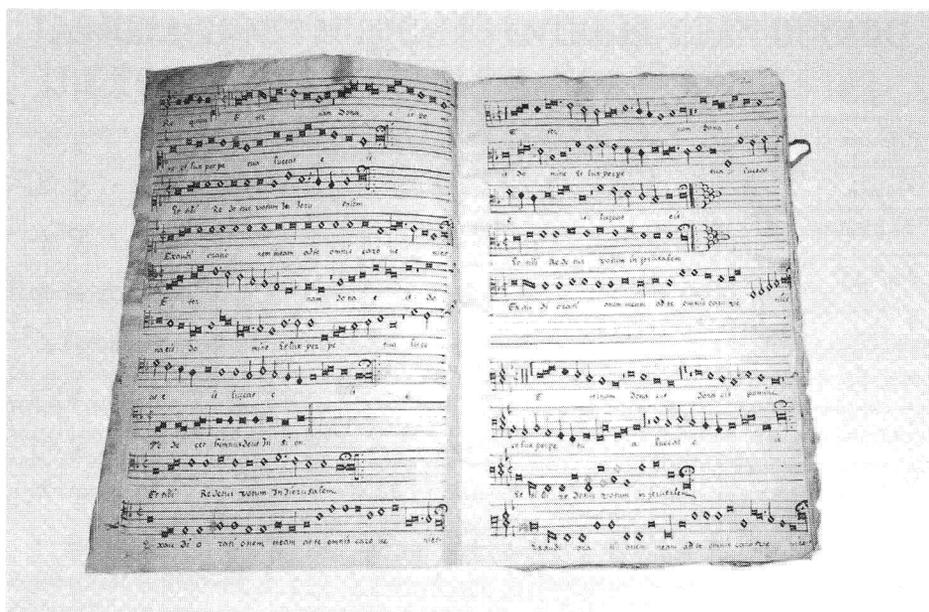
La modificación del texto del motete de Compère refleja sin duda el culto a dos de estos santos en la catedral de Tarazona; además, el seminario fundado por el obispo Pedro Cerbuna en noviembre de 1593 se dedicó a San Gaudios⁷¹. La asimilación del motete en el repertorio polifónico de esta capilla musical —y en varias otras de la península— fue total como refleja su inclusión en fuentes no sólo dispersas sino también diversas en cuanto a su procedencia, contenido y función. Cabe presumir que hubiera cumplido este motete una función común, o suficientemente flexible, en las capillas y catedrales de Europa; es probable que la posibilidad de invocar a los santos especialmente venerados en cada sede formase parte de su atractivo⁷². Si llegó a los reinos de España como resultado de la visita de Felipe el Hermoso o por la difusión general de los impresos de Petrucci o por otra vía no está claro, pero es evidente que circuló por toda la península y que se cantó allí. Si no llegó a Aragón hasta más tarde, por el manuscrito TarC 2-3, esto reflejaría la transmisión interna de este repertorio de un centro a otro.

El caso del *Ave Maria* de Compère no fue, seguramente, aislado, aunque dada la escasez de fuentes musicales conservadas en los archivos españoles de la primera parte del siglo XVI podría parecer así. Con estudios codicológicos de las fuentes conservadas, con más investigación sobre la formación de los archivos que las guardan y con una consideración mucho más detallada de los inventarios de la época se podría llegar a una idea más clara de cómo, cuándo y por qué se difundió y fue asimilado la polifonía franco-neerlandesa en el reino de Aragón a lo largo del siglo XVI.

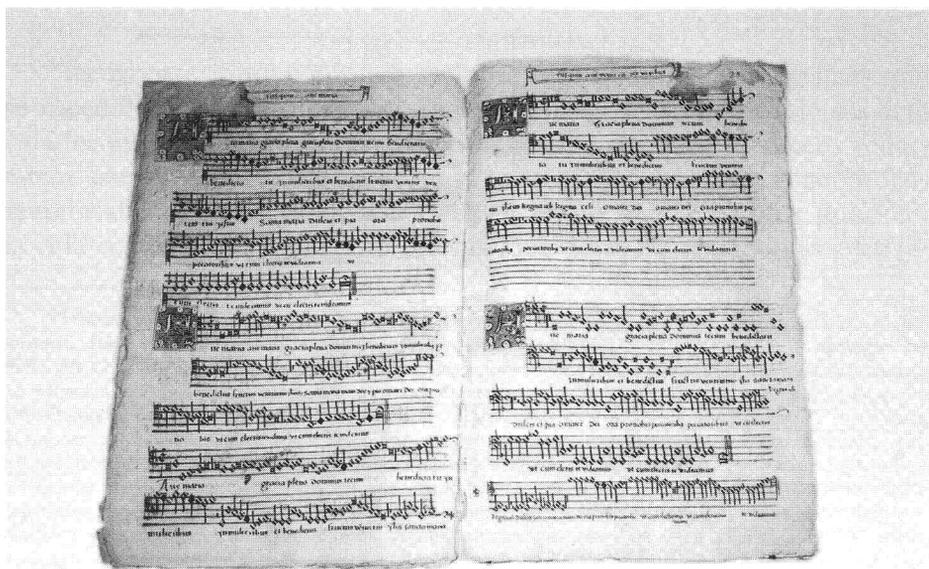
⁷⁰ *Acta Sanctorum*, Novembris I, Paris, 1887, pp. 664-5.

⁷¹ KNIGHTON, T. *Music and musicians*, cit. I, p. 186, n.50.

⁷² Hay que añadir que el motete de Compère concuerda muy bien estilísticamente con los motetes de sus contemporáneos ibéricos como Peñalosa, Escobar y Ribaflecha.



Ilus. 1a: SaraP 17, ff 1^U-2, Anónimo: Introitus de la Misa de Requiem, tal como se conserva en el manuscrito. La mano es del primer copista.



Ilus. 1b: SaraP 17, ff 19^U-20, Josquin: Ave Maria. Demuestra la mano del segundo copista en el fascículo anadido.

Vasurto	Requiem eternam	a	70
Passana	Sicut ceruus	a	75
Passalata	Siberane Dni	a	82
Passun	Siberane Dni	a	82
Sanabia	Ne Recordemur	a	84
San ^{co} Dei	Omnia Lazum	a	85
Passano	Veni Dni speravi	a	86
Penalosa	Dni Jesuxpo	a	87
Passana	Miserere mei deus	a	89
Passana	Tibi solipicua bi	a	90
Passana	Pater de mite	a	91
Vasurto	Dic nobis Maria	a	92
Passana	Benedicamus Dno	a	93
Passana	Benedicamus Dno	a	94
Passana	Chinica cion	a	95
Passana	Et Incarnatus est	a	97
	Mag. Fr. un libro de cubiertas de pergamino more no de mo tates		
	lamentaciones son los siguientes		
Passana	Santiago	a	101
Passana	Regina cali	a	103
Passana	Cognoscimus	a	105
Passana	In y pectus	a	107
Passana	In y llo tempore	a	110
Passana	Regina cali	a	113
Passana	memorare	a	119
Passana	Sibana suscepimus	a	125

Ilus. 2: Página del inventario de 1591 del Archivo Capitulare de la Catedral de Tarazona, que empieza con «Vasurto Requiem eternam».