

“Hic est sacerdos Alexander”: música para la coronación de Rodrigo de Borja, Alejandro VI*

SANTIAGO GALÁN

Entre la extraordinaria cantidad de sucesos históricos acontecidos en el año de 1492, figura en lugar destacado la coronación de un nuevo papa, la de Rodrigo de Borja como Alejandro VI. La ceremonia se celebró a lo largo de todo un caluroso domingo 26 de agosto, incluyendo un pomposo desfile por la ciudad de Roma, y fue al parecer la coronación más fastuosa de las celebradas hasta entonces, según afirman los testimonios del evento.¹ Entre las inclusiones musicales de la ceremonia, posiblemente la capilla papal de cantores interpretó un motete a cinco voces, expresamente escrito para la ocasión, sobre los textos *Salve regis mater sanctissima / Hic est sacerdos*. Esta composición y el contexto de su creación e interpretación es el tema que nos ocupa en el presente trabajo.

Es importante aclarar de principio que estos años finales del siglo representan un momento de transición importante en la historia de esta capilla papal. A lo largo del siglo XV la actividad de los cantantes de este coro se había centrado básicamente en la interpretación de canto llano, y los miembros seleccionados para el mismo eran especialmente buenas voces, más que compositores destacados. La polifonía en esta institución se interpretaba en ocasiones especiales, no solo en partes del ordinario de la misa, sino sobre todo en forma de motetes ceremoniales.² A lo largo del siglo son excepcionales los ejemplos de cantores papales que además fuesen compositores relevantes, siendo el caso más destacado y notable el de Guillaume Dufay, fallecido en 1474 y autor de notables ciclos polifónicos de prosas, kiries para la misa, himnos y por supuesto de motetes ceremoniales, aunque en este caso no todos necesariamente relacionados con actividades papales.

Esta situación cambia en las décadas finales del siglo, a partir del pontificado de Sixto IV (1471-1484), cuando no solo aumenta la actividad de interpretación de polifonía en la capilla papal, especialmente en la música para el ordinario de la misa,³ sino que además se registra un aumento realmente importante del número de compositores trabajando para esta capilla, así como de la calidad de su trabajo creativo. En este grupo figura de manera destacada el compositor que hoy nos ocupa, el francés Marbriano de

* Enviado: 29/6/2016. Aceptado: 1/7/2016.

¹ Véase por ejemplo BATLLORI, 1994: 218, donde un testigo menciona los “arcos triumphales” del desfile, entre ellos el de los Medici con “tanta música y personajes vivos”, y los gritos de “España, España, viva el papa Alejandro romano” de la multitud. También SETTON, 1978: 435; ROBB, 2011: 43.

² PLANCHART, 1998: 93 y ss.

³ ROTH, 1998: 132.

Orto (c. 1460-1529).⁴ Sixto IV fue la figura fundamental en el despegue y evolución de la capilla papal, llamada Sixtina con merecimiento, pues dedicó a esta institución suma atención, renovó radicalmente el personal de la misma, aumentó su dotación económica, materializó la construcción de una nueva capilla en el palacio vaticano y, todavía más importante, redefinió el papel del coro en la liturgia relacionada con el papa.⁵ Aun así, el canto llano siguió siendo la principal forma de celebración musical en la capilla papal en los tiempos siguientes, la cual se nutrió principalmente a lo largo del siglo xv de músicos franco-flamencos; no fue precisamente hasta los tiempos de Alejandro VI que la presencia de músicos españoles fue significativa, llegando a constituir casi la mitad de sus miembros, agrupados en una de las tres llamadas “naciones” dentro de la capilla papal: la española, junto con la francesa y la italiana.⁶ El canto al estilo español de estos músicos, denominado *more hispanico*, destacó y se hizo célebre en los tiempos del papa Rodrigo de Borja, en especial en los cantos polifónicos a tres voces de las ceremonias de la Pasión, en Semana Santa.⁷

MARBRIANO Y JOSQUIN

En las décadas finales del siglo xv, el principal compositor entre los que se relacionan con la capilla papal es por supuesto el francés Josquin Desprez (c. 1450-1521). Parecería lógico que, para celebrar un acontecimiento de tanta importancia como la coronación de un nuevo papa, fuese este autor el designado para componer la música de la ceremonia. En cambio, vemos que no fue así, sino que el elegido fue al parecer Marbriano de Orto. Será preciso pues discutir las razones por las que no se eligió a Josquin para este cometido. Ciertamente, las investigaciones de los últimos años sobre la vida de Josquin Desprez nos ayudan a proponer una explicación lógica. En efecto, parece claro que la biografía de Josquin ha sido tradicionalmente construida sobre una cronología incorrecta. La llegada de este autor a tierras italianas ya no se considera tan temprana, fechable en torno a 1460, sino que la documentación actualmente obliga a retrasar esa fecha hacia 1484.⁸ De esta manera, Josquin no sería pues el predecesor y principal influencia de la importante generación de compositores franco-flamencos activos en Italia en la segunda mitad del siglo xv, sino más bien uno de los principales artistas en este contexto a finales del siglo, pasando así a ser receptor de las influencias de sus predecesores, aquellos compositores que antes se creía seguidores y émulos del compositor francés. Esto es lo que se puede afirmar precisamente para el caso de Marbriano de Orto.

Tras pasar inicialmente por Milán, Josquin Desprez inició su estancia en la capilla papal en una fecha tan tardía como junio de 1489, bajo el pontificado de Inocencio VIII. Por tanto, cuando Rodrigo de Borja es coronado papa, poco más de dos años des-

⁴ Marbriano de Orto, de nacimiento Dujardin, originario de Tournai, ciudad que, a pesar de haber estado integrada en el condado de Flandes, desde 1187 se subordinó directamente a la corona de Francia. Véase VANDERKINDERE, 1902: 181.

⁵ ROTH, 1998: 128-129.

⁶ SHERR, 1988: 188; también del mismo autor, 1992: 601 y ss.; GÓMEZ MUNTANÉ, 2008-2009: 532.

⁷ SHERR, 1992: 602.

⁸ Véase RODIN, 2008: 308-310.

pués, Josquin es en realidad un recién llegado al coro papal, mientras que, por su parte, Marbriano de Orto llevaba en Roma al menos desde 1482 y había servido ya como cantor para los papas Sixto IV e Inocencio VIII, a los que seguiría en 1492 al servicio del nuevo papa Borja. Marbriano ya se había hecho en esas fechas un nombre en el más importante coro de la Ciudad Eterna, y su prestigio en el entorno papal debía tener mayor peso que el que tenía Josquin, aunque no mayor que el que éste último alcanzaría entre los compositores de la generación posterior. Al menos hasta que, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, el canon de la polifonía en la capilla papal pasase a ser personificado por la obra de Palestrina, con adiciones notables como los motetes de Cristóbal de Morales.⁹

Como evidencia de esta situación, señalemos que Marbriano de Orto fue, por ejemplo, el compositor escogido para abrir con uno de sus motetes el primer libro impreso de música polifónica, el *Odhecaton A* de Ottaviano Petrucci, de 1501.¹⁰ Tan solo cinco años más tarde, el mismo impresor incluso publicó un libro entero de sus misas.¹¹ En 1504 Marbriano pasó al servicio de Felipe el Hermoso, duque titular de Borgoña, lo que dos años después, en 1506, le llevaría a viajar a España acompañando a Felipe, desplazado a la Península para ser nombrado rey de Castilla *iure uxoris* como consorte de Juana, heredera de la corona tras la muerte de Isabel la Católica. Felipe falleció inesperadamente el 25 de septiembre de ese mismo año, y es sabido que la reina Juana se negó a enterrar a su marido Felipe durante casi un año. A lo largo de ese tiempo, el coro flamenco de la capilla real tuvo que cantar el oficio de Difuntos cada día, ocupación en la que se ha sostenido repetidamente que tuvo que participar Marbriano de Orto, junto a otros músicos como Pierre de la Rue, el director del coro flamenco, o el único cantor español en el mismo, Juan de Anchieta. Quien no pudo acompañarles en esta labor fue otro importante músico de esta capilla flamenca, Alexander Agrícola, pues también había fallecido en Valladolid, a causa de la peste, un mes antes que el rey Felipe. No obstante, en la lista de pagos del 19 de diciembre de 1506 ya no figura Marbriano de Orto, ni quedan tampoco otras evidencias de que permaneciese en el coro ni ayudase a reorganizarlo para el hijo de Juana, el futuro emperador Carlos, como se afirma comúnmente. Posiblemente nuestro compositor estuvo ausente al menos hasta mayo de 1509, cuando vuelve a aparecer como *premier chapelain* en los registros de pago, puesto que alternaría con Anthoine de Berghes hasta 1517.¹²

Volviendo a los años de la coronación de Rodrigo de Borja, debemos advertir que la relación de Marbriano de Orto con Josquin Desprez se documenta ya desde antes de que ambos coincidieran en la capilla *Sistina*. Una vez juntos en el coro papal, es muy probable que ambos colaborasen de alguna manera en la revisión de los himnos copiados en el manuscrito *VatS 15*, ya que los únicos himnos atribuidos en este manuscrito,

⁹ PLANCHART, 2010: 223; DEAN, 1998: 153-154.

¹⁰ Fecha incierta, solo aparece en la dedicatoria del volumen a Girolamo Donato (noble veneciano), de 15 de mayo de 1501. "Petrucci", *Oxford Music Online* (www.oxfordmusiconline), consultado el 28 de abril de 2016. El motete en cuestión es *Ave Maria gratia plena*. Véase RODIN, 2012: 191.

¹¹ RODIN, 2008: 318.

¹² STEVENSON, 1960: 133-134. Consta que algunos miembros de la capilla flamenca volvieron al norte tras la muerte del rey Felipe; Marbriano pudo pues ser uno de estos. También cabe la posibilidad de que sencillamente falte documentación de esos años, por la confusión que rodeó la corte, agravada por la inestabilidad mental de la reina Juana. La revisión de estos años de la vida de Marbriano en MECONI, 2003: 73-74. Todavía en 1522, Marbriano participó en el viaje de Carlos a Inglaterra, falleciendo en 1529 en Nivelles.

lo están a nombre de Josquin y Marbriano de Orto. Lo intrigante del caso es que la mano que copia la música de estos dos autores en el manuscrito es la misma, y además es una mano que, por lo que sabemos, estaba especializada en copiar solo música de Josquin y de Marbriano, como aparece en otras fuentes. Este misterioso escriba podría de hecho ser uno de los dos compositores, aunque por comparación caligráfica ya se ha determinado que Marbriano no puede ser el responsable de esta copia. Quizás el copista misterioso podría ser entonces el mismo Josquin, pero actualmente solo se conserva un grafiti suyo, lo que no es suficiente para comparar las caligrafías y poder corroborar la identificación.¹³

EL MOTETE PARA LA CORONACIÓN DE ALEJANDRO VI

En cualquier caso, es asunto claro que ambos compositores trabajaron unos cuantos años codo con codo, cantando la música respectiva del otro en el coro vaticano. El recién llegado Josquin tendrá así la oportunidad de asimilar numerosos elementos de la música de Marbriano, como lo hará de otros compañeros en el Vaticano, proponiendo su propia música y llevando luego más lejos todas las novedades que experimentaba en su actividad cotidiana.

El motete para la coronación de Rodrigo de Borja como Alejandro VI que hoy discutimos, es una pieza que se conserva copiada dos veces en el mismo manuscrito del Vaticano, el volumen denominado CS 35,¹⁴ sin que aparezca en ninguna de las dos copias indicación del autor. Pero por causa de su posición dentro del manuscrito, y por las características musicales que vamos a discutir, es razonable reconocer como su compositor al autor que nos ocupa, Marbriano de Orto.

Las dos copias del motete forman parte de un añadido final a lo que era la compilación inicial del manuscrito, y aparecen dentro de un grupo de piezas que sí se atribuyen a Marbriano de Orto (véase **Tabla 1**). Ninguna de las dos copias presenta atribución, pero insertado entre ambas se localiza el motete de Orto *Da pacem Domine*, con el que la pieza que nos ocupa presenta diversas similitudes. Ambas son en efecto motetes de tenor a cinco voces, que se mueven en un rango similar, incluyendo un bajo notablemente grave con una armadura de bemol, y claves similares en todas las voces. Además, ambos son motetes compuestos de dos secciones sucesivas, la primera en mensuración perfecta (O) y la segunda imperfecta (C).

¹³ RODIN, 2008: 319.

¹⁴ Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Capella Sistina 35, f. 188v-191r (primera copia) y f. 196v-200r (segunda copia). Véase KELLMAN (ed.), 1988: IV, 41. En el volumen se reúnen obras de Vaqueiras, Stockem, Ockeghem, Isaac, J. Martini, J. Desprez (?), J. Prioris, Compère, Obrecht, Tinctoris, Basi-ron, Weerbecke, por este orden, junto con el grupo final de piezas, todas de Marbriano de Orto.

Tabla 1: Música sacra compuesta por Marbriano de Orto en fuentes de la Capilla Sixtina¹⁵

Obra	Tipo	Fuente	Fecha de copia
Missa <i>L'homme armé</i>	misa	VatS 64 c 4r-13r	c. 1488-92
Missa <i>Ad fugam</i>	misa*	VatS 35 104v-109r	c. 1489-91
<i>Domine non secundum peccata</i>	tracto	VatS 35 181v-184r	c. 1492-95
Atrib.: <i>Salve regis mater sanctissima / Hic est sacerdos</i>	motete de tenor	VatS 35 188v-191r	c. 1492-95
<i>Da pacem Domine</i> (a 5)	motete de tenor	VatS 35 192v-196r	c. 1492-95
Atrib.: <i>Salve regis mater sanctissima / Hic est sacerdos</i>	motete de tenor	VatS 35 196v-200r	c. 1492-95
Credo (a 5)	Credo	VatS 35 200v-203r	c. 1492-95
<i>Ave Maria mater gratie</i> (a 5)	motete de tenor	VatS 35 204v-206r	c. 1492-95
Missa <i>Ad fugam</i>	Credo	VatS 35 206v-208v	c. 1492-95
<i>Qui mane junctum (Lucis creator optime, v. 2)</i>	himno	VatS 15 10v-11r	c. 1492-97
<i>Celorum pulset intimum (Lucis creator optime)</i>	himno	VatS 15 11v-12r	c. 1492-97
<i>Ventris obstruso (Ut queant laxis, v. 4)</i>	himno	VatS 15 38v-39r	c. 1492-97

* Misa sin Credo.

Las dos copias de *Salve regis mater sanctissima* se realizaron por manos diferentes con un resultado bien diverso: la segunda, con caligrafía pulcra y cuidada, parecería ser el original a partir del cual se realizó la primera copia, más apresurada, apretada en el papel y menos sofisticada, podríamos decir que copiada con una caligrafía utilitaria o de uso común.¹⁶ Ambas versiones difieren además en la colocación de los textos bajo la música, algo nada extraño en la época, pero también en la notación de ciertas figuras musicales, asunto que luego discutiremos. El latín usado en el texto de las dos copias presenta desemejanzas, siendo uno más culto que el otro, más vulgar. La segunda copia, de escritura y aspecto más cuidados, por lo general desarrolla las abreviaturas latinas que abundan en la primera versión, pero sin evitar que se produzcan discordancias

¹⁵ Véase RODIN, 2012: 192.

¹⁶ La voz del *cantus* en el f. 198v y la del *contra altus* en el f. 199r se inician con sendas “N” capitales iluminadas, en las que se puede con dificultad leer una inscripción que parece rezar “memorare noviss[imis]”, quizás en referencia a la expresión “memorare novissima tua” (Eccl. 7:40). En la tradición de los *mementos mori*, en la coronación de Alejandro VI esta expresión remitiría al desfile triunfal de los generales y césares romanos, donde un esclavo repetía al homenajeado “Respice post te, hominem te esse memento”, como señalara TERTULIANO (*Apologético*, XXXIII).

en diversas palabras (“mundo” por “secundo”, “pietatis tue” por “peccatorum”, etc.), amén de algún olvido (falta por ejemplo la palabra “advocata” en el contrateno *bassus* de la primera sección). Esta mano además introduce ciertos vulgarismos (en especial el uso de la *c* en lugar de la *t*: “clamancium”, “canencium”, “gracie”) que la primera mano, aun siendo menos elegante, no utiliza.

Esta doble copia podría haberse realizado simplemente para poder cantar el motete con un cierto número de cantantes que se distribuyesen en dos grupos, cada uno leyendo delante de su propia copia.¹⁷ Esta no es una circunstancia extraña, lo curioso es que se guardasen ambas copias en el mismo volumen, quizás por despiste del responsable de cerrar el libro, o quién sabe si por responder a alguna preferencia especial del papa por esta pieza musical. Sea como fuere, hay que advertir que el proceso de confección de estos libros de coro se iniciaba con la copia de fascículos independientes, a menudo a lo largo de un cierto periodo de tiempo y a manos de copistas diversos, hasta el momento en que esos diferentes fascículos se acababan uniendo en un solo volumen. En consecuencia, se acababan reuniendo obras de autores y épocas diferentes, por lo que existía en efecto la posibilidad de llegar a presentar dos copias de la misma pieza en un único códice, como sucede en el caso que nos ocupa.¹⁸

Las dos copias fueron, poco después de la ceremonia de coronación, unidas como hemos dicho con todo un conjunto de piezas para completar el volumen en el que se conservan hasta hoy día. No obstante, debemos advertir de que no se tiene evidencia segura de que el motete fuese en efecto interpretado en la misma ceremonia de la coronación, e incluso podría haberse dado el caso de que se reservase para una interpretación privada para el pontífice, como sí está documentado que sucedió con alguna otra pieza del mismo género.¹⁹

El motete presenta dos textos simultáneos: por un lado, la voz de tenor repite la declamación *Hic est sacerdos Alexander, quem coronavit Dominus*, es decir, “este es el sacerdote Alejandro, que ha coronado el Señor”. Al mismo tiempo, las dos voces superiores y otras dos voces graves cantan un texto de origen y autor desconocidos, *Salve regis mater Sanctissima*, en el que se ruega a la Virgen por el nuevo pontífice, por su reinado y por las almas de los suplicantes.

Esta pieza pertenece a un tipo específico conocido como *motete de tenor*, en el que esta voz, ubicada en una tesitura intermedia, canta el motivo principal sobre el que se irá construyendo la polifonía. Como pieza a cinco voces, se considera un género característico de la música de la capilla papal de finales del siglo XV, aunque su desarrollo se debe en especial al compositor franco-flamenco Johannes Regis (c. 1425 – c. 1496), de quien no hay constancia que desarrollase su actividad fuera de la diócesis de Cambrai, en estrecha relación con Guillaume Dufay (c. 1400-1474).²⁰ Los motetes de tenor

¹⁷ Un ejemplo comparable en PLANCHART, 2010: 222; véase también RODIN, 2012: 111.

¹⁸ El códice que contiene nuestro motete se data entre 1487-1499, mientras que este fascículo final se asigna a los años 1492-1499.

¹⁹ ROBINSON, 1982: 372. Se conserva, por ejemplo, el texto (no la música) de un motete que compuso Johannes Tinctoris unos meses tras la coronación de Alejandro VI, en su honor, *Gaude Roma vetus*. Al parecer, el nuevo pontífice declinó que se cantase el motete en la misa propuesta y pidió que, en cambio, se interpretase unos días más tarde en su cámara privada. Véase WOODLEY, 1981: 237-238.

²⁰ En contraste con la importancia histórica del legado musical de Johannes Regis, es necesario destacar la escasez de obras conservadas de este autor: tan solo ocho motetes, dos misas, un Credo y dos *chansons*. Lo

encontraban su lugar en las ceremonias papales, en momentos específicos como podía ser, por ejemplo, después del ofertorio, o en los desplazamientos realizados por el sumo pontífice durante el tracto de la misa.²¹ Son prácticas que se verían en todo caso afectadas luego por las reformas tridentinas.

En este estilo de motete de tenor a cinco voces calificable pues de “romano”, según Richard Sherr se distinguen las siguientes características, que se cumplen y comprueban además en el de Marbriano de Orto para la coronación de Alejandro VI:²²

- La pieza se divide en dos secciones principales, siendo la primera de ritmo ternario o perfecto, y la siguiente binario o imperfecto. Además, en este caso Marbriano introducirá un final ternario y alguna técnica métrica especial que comentaremos luego. Hay que señalar que estas separaciones internas en los motetes, en el contexto de la capilla pontificia, se relacionan con momentos específicos en los que se realizaban ciertas acciones concretas en el ritual pontificio.²³
- La voz de tenor se realiza en el principio con notas largas, para acabar al final uniéndose a las demás voces con un movimiento a base de notas cortas. Además, el tenor proviene del canto llano, por lo que no deriva simplemente de las otras voces, por imitación.
- Esta voz de tenor no comienza inmediatamente, sino que lo hace tras una introducción en polifonía de tres voces.
- En la primera sección del motete, la voz de tenor transcurre de manera independiente respecto al resto de voces, las cuales muestran un mayor movimiento melódico, ritmos intrincados de una cierta complejidad y uso de técnicas imitativas, en especial lo que se conoce como secuencias “borgoñas”, que se pueden identificar en diversos puntos del motete de Marbriano.

Hay que reiterar que este estilo de motete a cinco voces era ciertamente el característico de la música compuesta para la capilla del papa, y además resultaba un género bien diferenciable del motete cultivado principalmente en las cortes del norte de Italia, especialmente en Milán, un tipo de motete que, no obstante, era conocido y de la misma manera cultivado por los mismos compositores papales, los cuales, en todo caso, los componían no para ejecutarse en Roma.²⁴ Buena parte de los compositores que renovaron la capilla papal en los años 70 del siglo XV provenían de hecho de importantes capillas nobiliarias del norte de Italia, como las de Ferrara o Mantua. Marbriano de Orto no hizo pues otra cosa que continuar la tradición romana de motetes ceremoniales, al celebrar la llegada de un nuevo papa con una pieza a cinco voces en el estilo que se solía venir realizando en la capilla en esos años.

cual no impide que se le considere el pionero y creador del motete de tenor a cinco voces y uno de los primeros compositores de ciclos de misas de *cantus firmus*. Véase HOUGHTON, 1983: 53.

²¹ BRAUNER, 1998: 172. Por ejemplo, el motete de Tinctoris antes mencionado (véase nota 19) estaba destinado a ser cantado tras el ofertorio de la misa del segundo domingo de Adviento (9 de diciembre de 1492).

²² SHERR, 1988: 444 y ss.

²³ *Idem*: 455-462.

²⁴ Son los *motetti missales* a cuatro voces sin *cantus firmus*, compuestos por autores como Compère o Weerbeke y Gafurio, que se ejecutaban durante la celebración de la misa y usaban textos litúrgicos. Véase MERKLEY; MATTHEWS, 1999: 341-353.

ASPECTOS MUSICALES

Disposición del tenor. El tenor que fundamenta nuestro motete es la melodía del verso de Aleluya *Hic est sacerdos*, a cuyo texto, como hemos dicho, se añade el nombre del nuevo papa.²⁵ La melodía del tenor se repite dos veces, una en cada parte del motete, y en la segunda repetición se añade el nombre Alexander, antes de entonar un Aleluya final. En la **Fig. 1** se muestra la primera exposición del tenor en el f. 188v, y se comprueba cómo el compositor secciona la melodía gregoriana para delimitar las partes en que se va subdividiendo a su vez el motete, y cómo en efecto el movimiento melódico del tenor es más animado al final de la melodía.

The figure consists of two musical staves. The top staff is a printed edition from the 'Graduale Romanum, Vaticano 1908'. It shows a melodic line with lyrics: 'Hic est sacerdos, quem coronávit * Dóminus.' The melody is divided into four colored boxes: yellow for 'Hic', red for 'est', blue for 'sa-cér-', and green for 'dos, quem co-roná-vit * Dó-minus.' Above the staff, there are markings: '2.' at the beginning, 'LLE-LÚIA. * ij.' above the first box, and 'v.' above the second box. The bottom staff is a manuscript from 'Vaticano 535, fol. 188v'. It shows the same melodic line with lyrics: 'Hic est sacerdos, quem coronavit Dominus.' The melody is also divided into four colored boxes (yellow, red, blue, green) corresponding to the printed edition. Arrows point from the boxes in the printed edition to the corresponding boxes in the manuscript. The manuscript has some handwritten annotations, including 'acc.' under the second box and 'dos que coronavit Dominus' under the fourth box.

Fig. 1: Disposición del tenor en *Salve Regis mater sanctissima / Hic est sacerdos*.

La música de Marbriano de Orto era avanzada en el tratamiento del *cantus firmus* a usar. Tomando la idea prestada de la música de autores como Johannes Ockeghem, este compositor fue pionero en la técnica del uso transportado de la melodía principal o *cantus firmus*, cambiando su entonación a lo largo de la pieza y repitiéndola en diferentes voces. Este era un problema nada sencillo, puesto que los cambios de tono en los motivos melódicos podían llegar a alterar la modalidad de la pieza, algo que se procuraba evitar para no desnaturalizar el modo propio y particular de la música. En el caso del motete para la coronación de Alejandro VI, esta técnica de transposición no se utilizaba, sino que la modalidad original del tenor se mantiene en toda la pieza.

Mensuración y ritmo. En el aspecto rítmico, debemos señalar que tanto Marbriano de Orto como Josquin Desprez son dos compositores que coinciden en haber escrito

²⁵ *Hic est sacerdos* forma un grupo melódico con *Hic est sanctus* y con *Hic est (vere) martyr*, con los que comparte melodía y texto. Véase KARP, 1998: 69, 168. El autor considera que *Hic est sacerdos* podría ser un *contrafactum* de un original aquitano (169).

en Roma antes de 1500 un tipo especial de misa, la conocida como misa *L'homme armé* (por estar basada en esta popular melodía del momento).²⁶ Ambas versiones de esta misa destacan por el uso de abundantes y variados signos de compás, implicando por tanto una música de notable complejidad rítmica entre las voces.

Tabla 2: Estructura formal de *Salve regis mater sanctissima*

	Medida (breves)	Mensuración
Primera parte, sección A	1-65	O (ternaria)
Segunda parte, sección A	66-150	℄ (binaria)
Segunda parte, sección B	151-165	℄ (binaria)
Segunda parte, sección C	166-196	℄ (binaria, pero con semibreves coloreadas: tresillos)
Segunda parte, sección D	197-212	O (ternaria)

El motete para la coronación de Alejandro VI que nos ocupa no llega a este nivel de sofisticación rítmica, pero sí que hace un uso inteligente y de una cierta sofisticación del compás. Como vemos en la **Tabla 2**, la división habitual del motete en dos secciones, una de compás ternario o perfecto y otra binaria o imperfecta, se enriquece con una división más fina en la segunda parte, en la que se inserta una sección central con ritmos de tresillos que frenan la sensación de tiempo, antes de recuperar el ritmo ternario usado en la primera sección, ahora para cantar el Aleluya final.

Además de los signos de mensuración o compás de todo tipo, las dos misas arriba citadas incluyen diversas instrucciones al cantante, órdenes o cánones que le obligan a cantar las melodías el doble de lento, o el doble de rápido, o incluso a cantarlas de atrás hacia adelante. Las fuentes musicales españolas, tanto prácticas como teóricas, demuestran que estas prácticas de polifonía compleja a nivel rítmico, propias de los compositores franco-flamencos activos en Italia en la segunda mitad del siglo XV, no eran en cambio habituales entre los músicos españoles, que preferían usar compases más uniformes y sencillos, y figuraciones rítmicas menos retorcidas. La música sacra española de finales del siglo XV conservada en las fuentes escritas se define por una austeridad y severidad funcional, como han afirmado estudiosos como Kreitner o Planchart, bien diferente de los alardes técnicos y retóricos de los compositores activos en Roma en esos años. Seguramente por ello, es lícito suponer la labor de adaptación a este sofisticado repertorio vaticano, a nivel rítmico, que los músicos españoles que acompañaron al nuevo papa tuvieron que realizar en su actividad en Roma. No obstante, es pertinente recordar brevemente la existencia de suficientes indicios de la importancia que tuvo en España a lo largo del siglo XV la improvisación a la hora de cantar polifonía. Aunque a finales del siglo la transición hacia un predominio de la polifonía escrita es ya una realidad evidente,²⁷ no hay que dudar que, en cualquier caso, desde tiempos anteriores

²⁶ BRAUNER, 1998: 171-172.

²⁷ KREITNER, 2004: 60; GALÁN, 2016: 222-229.

los cantantes de los coros hispanos podían realizar adornos improvisados sobre las piezas polifónicas escritas, que aparecen tan simples a nuestros ojos hoy en día.

Técnicas imitativas. A lo largo del motete son regulares las entradas imitativas en las voces, con motivos derivados de la melodía del tenor. Aquí destaca otra característica compositiva de Marbriano de Orto en estos años, lo que se ha venido en llamar “repetición conspicua”, presente igualmente en la pieza que nos ocupa, por ejemplo en los compases 111-114 (véase **Fig. 2**).²⁸

The image shows a musical score for four voices: Tenor (T), Tenor 2 (T2), Contratenor (CT), and Bass (B). The score is in bass clef with a key signature of one flat. Measures 111 to 116 are shown. A red box highlights a melodic motif in measure 112, which is repeated in measures 113 and 114 in the T2, CT, and B parts. The motif consists of a quarter note followed by two eighth notes beamed together. The T part has a similar motif in measure 113. The CT part has a similar motif in measure 114. The B part has a similar motif in measure 115. The T part has a similar motif in measure 116. The T2 part has a similar motif in measure 117. The CT part has a similar motif in measure 118. The B part has a similar motif in measure 119.

Fig. 2: Repetición conspicua en *Salve regis mater sanctissima*.

Esta técnica consiste en repetir de manera evidente un motivo melódico, de manera que el mismo se haga presente y resalte en la textura polifónica. Era este un recurso bastante habitual en las composiciones del siglo XVI, pero en las piezas de los años que nos ocupan era algo más bien novedoso, y de hecho es Marbriano de Orto el compositor pionero que, casi en solitario, utilizaba este recurso en torno a 1490. No sorprende que sea su compañero Josquin quien adopte esta técnica de la repetición conspicua en lo que se considera su estilo maduro, influenciado sin duda por la convivencia musical con Marbriano de Orto, Es notable que hoy en día algunos autores denominan a estas repeticiones “ostinatos de Josquin”, obviando el posible papel predecesor, o al menos contemporáneo, de Marbriano.²⁹

La repetición conspicua tiene en este motete además un sentido retórico, como se puede comprobar en el ejemplo de la **Fig. 3**, cuando se canta el texto “turba canen-

²⁸ La edición musical del motete se ha realizado expresamente por el autor para este estudio.

²⁹ Así PLANCHART, 2010: 234. Más contundente es la posición expresada por BLOXAM (2000: 202), quien llega incluso a hablar del “joven Marbriano de Orto”, que compone con este tipo de técnicas influenciado por la obra de Josquin, obviando que ambos compositores muy probablemente no debían estar separados por más de cinco años de edad, y que el autor veterano en Roma en aquellos años era Marbriano.

tium”, la multitud que canta una cascada de escalas descendentes repetidas un grado inferior cada vez.

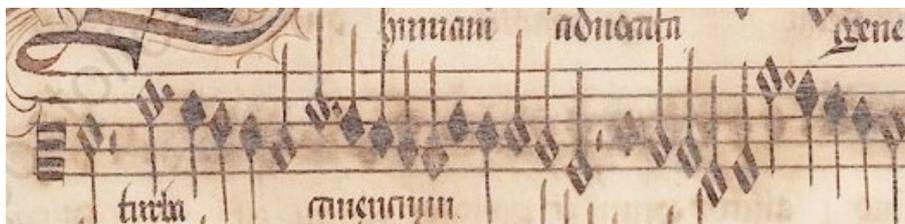


Fig. 3: Cascadas de notas en “turba canentium”.

Otro ejemplo de figuras reiterativas y con un sentido claramente retórico se puede observar en la **Fig. 4**, en que la voz del bajo (acompañada en la polifonía por el tenor segundo) cantan, casi como solistas, el texto “ministrare celestis” en una sucesión repetida de escalas ascendentes que, en efecto, parecen elevarse finalmente a los cielos.



Fig. 4: Escalas ascendentes en “ministrare celestis”.

También es característica de Marbriano de Orto la repetición sistemática de una única nota en posiciones destacadas, como sucede, por ejemplo, en los compases 32-43 con la repetición de la nota *re* (véase **Fig. 5**). Este énfasis sobre una sola nota es un rasgo casi exclusivo de Orto en estos años, solo copiado inmediatamente por Josquin, pero en cambio ausente en la obra de los otros compositores del momento en la capilla del Vaticano, como Gaspar o Vaqueras. Esto es señal de que la reiteración en una nota de manera conspicua no era una característica del estilo romano del momento, sino más bien un rasgo personal de la música de Marbriano de Orto, y refuerza la adscripción del motete a este compositor.

The image displays a musical score for four voices: Soprano (T), Tenor 2 (T2), Contralto (CT), and Bass (B). The score is organized into three systems, each containing four staves. The first system covers measures 31 to 35, the second system covers measures 36 to 40, and the third system covers measures 41 to 45. Red circles are drawn around specific notes in various parts across the score, indicating a systematic repetition of a note. In the second system, a red oval highlights a long note in the Soprano part, which is also circled in red.

Fig. 5: Repetición sistemática de una nota.

Un tercer tipo de repetición muy destacada que aparece en este motete de Marbriano es precisamente la del nombre de Alejandro, el papa destinatario de la pieza (véase **Fig. 6**).

Fig. 6: Repetición y coincidencia en “Alexandrum”.

Entre los compases 142-150, que cierran la primera mitad de la segunda sección, todas las voces van entrando sucesivamente, repitiendo con un ritmo suspendido el nombre del nuevo papa, “Alexandrum”, que aquí cumple por ello una cierta función de *nomina sacra*,³⁰ hasta confluir todas las voces en un último y destacado acorde sostenido sobre la triada de Do, con la tercera mayor en la voz superior. Dado que el modo predominante justo antes en la pieza es el de re dórico, de modalidad menor, la triada de Do mayor crea una enérgica suspensión que realza el nombre del pontífice, a la vez que mantiene la atención del oyente en vilo, esperando la continuación de la pieza, camino de la conclusión definitiva. En este ejemplo además podemos observar otra característica propia de la música de Marbriano, que es la profunda tesitura de las notas graves en la voz inferior de la polifonía, llegando en este ejemplo al final como vemos hasta un *do* por debajo de la clave de bajo.

Notación musical. La existencia de dos copias de la misma pieza realizadas por manos diferentes proporciona una excelente oportunidad de realizar un ejercicio comparativo, para extraer conclusiones de las diferencias que se puedan hallar. Las dos manos no son diferentes solo en la pulcritud caligráfica, sino también en algunos aspectos conceptuales que vale la pena destacar.

En primer lugar, cabe citar la abundancia de alteraciones que se añaden en la segunda copia, las cuales en la primera se obvian, pues se supone que se deben aplicar sencillamente por el conocimiento de la *musica ficta*.

A nivel rítmico, la mensuración ternaria (perfecta) utilizada en la primera sección del motete da ocasión, como es natural, al uso de las técnicas de imperfección como de alteración, que se aplican a nivel de breves y semibreves. La particularidad en el caso de este motete es la presencia de dos subdivisiones diferentes de la semibreve: la división regular que usaría el puntillo (**Fig. 7a**), muy común y muy utilizada en todas las piezas del códice, y la división por medio de coloración, menos habitual, que proporcionaría ritmo de tresillo (**Fig. 7b**).

³⁰ PLANCHART, 2010: 230.

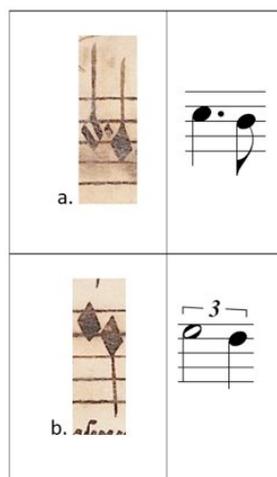


Fig. 7: Subdivisión de la semibreve con puntillo (a) o con coloración (b).

La diferencia rítmica, por sutil que pueda parecer, es real en la práctica musical, y por ello se pueden localizar ambas versiones del ritmo a lo largo del motete y en las diversas voces.³¹ Lo interesante es comprobar que en algunos momentos ambas figuraciones se intercambian para la misma voz en el mismo punto, en cada una de las dos copias. Estas discrepancias entre las dos versiones ocurren especialmente en la voz del *cantus*, en la primera sección del motete, donde en un tercio de las apariciones de estas figuraciones las dos copias no coinciden, usando una de ellas puntillo (en especial la primera copia) donde la otra utiliza coloración. Curiosamente, en el resto de voces en las que también abundan estos ritmos (en especial los dos contratenores) las coincidencias son casi absolutas, lo que hace destacar todavía más la variabilidad que se observa en las dos copias del *cantus* y obliga a desechar la hipótesis de una copia corrupta o plagada de errores. En verdad debemos aceptar que las diferencias son intencionadas, y más considerando que es posible también encontrar ambos ritmos (con puntillo y con coloración) seguidos inmediatamente uno detrás del otro en la misma voz. Teniendo en cuenta que incluso ambos ritmos se dan simultáneos en voces diferentes, con la complejidad rítmica que ello supondrá por la discordancia rítmica entre voces, todo ello debe hacernos reflexionar acerca de la importancia del planteamiento horizontal que define este tipo de composiciones, y del papel individual que el compositor daba a los ritmos de cada voz, llegando a individualizarlas resaltando su independencia en ciertos momentos de la polifonía.

Otra particularidad de la notación en esta pieza es la presencia en la voz de contratenor de dos corcheas en la primera copia, que en la segunda copia se han transformado en fusas (figura con dos plicas, una ascendente y otra descendente). En estos años, la fusa con este aspecto y con este nombre, inserta en la cadena de disminución de la mínima, es una figura que discuten en especial los tratadistas españoles, no los

³¹ Como apoyo a la autoría de Orto de esta pieza, es fácil comprobar la presencia de estos dos ritmos y en proporciones similares, en la obra que sigue en el códice, un *Credo* en este caso a nombre de Marbriano de Orto, así como en la Misa del mismo Marbriano presente en los f. 104v-110r.

principales italianos (como Tinctoris o Gafurio).³² La presencia de estas dos fusas como variante en esta segunda copia puede en efecto implicar una ejecución en valores menores que para el caso de las dos corcheas que aparecen en la primera copia.

Finalmente, es destacable también el uso intensivo de la coloración en la sección final de la pieza, que introduce extensos pasajes de subdivisión ternaria de la breve en una sección de mensuración binaria (imperfecta). Esto implica un cambio de movimiento *de facto*, sin indicar nueva mensuración. El uso extensivo de coloración en una sección de una pieza aparece en este códice tan solo en dos obras más: precisamente la pieza de Marbriano de Orto que separa las dos copias de nuestro motete, *Da pacem domine in diebus nobis* (en los f. 193v-196r), y también el *Confiteor Domini* de la misa *L'homme armé* de Johannes Tinctoris (f. 96v-97r).

CONCLUSIONES

El motete para la coronación de Rodrigo de Borja como Alejandro VI constituye un perfecto ejemplo de lo que era el motete ceremonial de tenor a cinco voces, característico de la práctica musical en la capilla papal en la segunda mitad del siglo XV. La autoría de esta pieza a cargo de Marbriano de Orto sale plenamente reforzada al profundizar en los aspectos musicales de la composición, como hemos podido comprobar. A partir de la llegada del nuevo papa Borja, arribarán a Roma en número creciente músicos desde las tierras españolas, que, pese a trabajar en el contexto romano de la polifonía dominante en estilo franco-flamenco, conservaron ciertas maneras propias de cantar, como ya hemos discutido anteriormente. De esta manera, músicos como Johannes Hillanis, Alfonso de Troya, Martín Escudero o Juan del Encina, al servicio de la capilla papal o simplemente en busca de beneficios y mejor posición en Roma, fueron los adelantados de las grandes figuras españolas que dejaron su huella en el siglo XVI, como Francisco de Peñalosa, Cristóbal de Morales o Tomás Luis de Victoria. Todos ellos cultivaron el género del motete, ya fuese ceremonial o penitencial, como en el caso de Peñalosa, y sacro o litúrgico en el caso de Morales, plenamente integrados en el estilo internacional, al cual contribuyeron con la calidad de su producción musical a definir. Pero ese ya será otro siglo y será ya, igualmente, otra historia.

BIBLIOGRAFÍA

- BATLLORI, Miquel, *La família Borja*, València: Tres i Quatre, 1994.
- BLOXAM, M. Jennifer, "Masses Based on Polyphonic Songs and Canonic Masses", en *The Josquin Companion*, ed. por Richard Sherr, Oxford: University Press, 2000, p. 151-210.
- BRAUNER, Mitchell P., "Traditions in the Repertory of the Papal Choir in the Fifteenth and Sixteenth Centuries", en *Papal Music and Musicians [...]*, 1998, p. 167-174.

³² Véase GALÁN, 2010: 123 y ss.

- DEAN, Jeffrey, "The Evolution of a Canon at the Papal Chapel: The Importance of Old Music in the Fifteenth and Sixteenth Centuries", en *Papal Music and Musicians [...]*, 1998, p. 138-166.
- GALÁN GÓMEZ, Santiago, *La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: la Sumula de Canto de Organo de Domingo Marcos Durán como modelo*, Madrid: Alpuerto, 2016.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, "La música en tiempos de Alejandro VI", *Revista Borja. Revista de l'IIEB* [en línea], 2 (2008-2009), p. 529-540.
<http://www.elsborja.cat/revista-borja/la-musica-en-tiempos-de-alejandro-vi/>
- HOUGHTON, Edward F., "A 'New' Motet by Johannes Regis", *Tijdschrift van de Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 33/1-2 (1983), p. 49-74.
- KARP, Theodore, *Aspects of Orality and Formularity in Gregorian Chant*, Evanston: Northwestern University Press, 1998.
- KELLMAN, Herbert (ed.), *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, IV, Neuhausen; Stuttgart: American Institute of Musicology; Hänssler Verlag, 1988.
- KREITNER, Kenneth, *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, Rochester: Boydell Press, 2004.
- MECONI, Honey, *Pierre de La Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford: University Press, 2003.
- MERKLEY, Paul A.; Lora L. MATTHEWS, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout: Brepols, 1999.
- Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, ed. por Richard Sherr, Oxford: Clarendon Press, 1998.
- PLANCHART, Alejandro Enrique, "Music for the Papal Chapel in the Early Fifteenth Century", en *Papal Music and Musicians [...]*, 1998, p. 93-124.
- PLANCHART, Alejandro Enrique, "La música sacra española en tiempos de Isabel la Católica: contexto de su época e historiografía moderna", *Acta Musicologica*, 82/2 (2010), p. 213-235.
- ROBB, Stuart James, *To Begin, Continue and Complete: Music in the Wider Context of Artistic Patronage by Pope Alexander VI (1492-1503) and the Hymn Cycle of CS 15*, University of Manchester, 2011. [Tesis doctoral]
- ROBINSON, Sydney, "Letter from Sydney Robinson Charles", *Journal of the American Musicological Society*, 35/2 (1982), p. 371-372.
- RODIN, Jesse, "'When in Rome...': What Josquin Learned in the Sistine Chapel", *Journal of the American Musicological Society* 61/2 (2008), p. 307-372.
- RODIN, Jesse, *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, Oxford: University Press, 2012.
- ROTH, Adalbert, "Liturgical (and Paraliturgical) Music in the Papal Chapel towards the End of the Fifteenth Century: A Repertory in Embryo", en *Papal Music and Musicians [...]*, 1998, p. 125-137.
- SETTON, Kenneth M., *The Papacy and the Levant*, Philadelphia: The American Philological Society, 1978.
- SHERR, Richard, "'Illibata Dei Virgo Nutrix' and Josquin's Roman Style", *Journal of the American Musicological Society*, 41/3 (1988), p. 434-464.

- SHERR, Richard, "The 'Spanish Nation' in the Papal Chapel, 1492-1521", *Early Music*, XX/4 (1992), p. 601-609.
- SHERR, Richard, "A Curious Incident in the Institutional History of the Papal Choir: The Case of Bidon", en *Papal Music and Musicians [...]*, 1998, p. 187-210.
- STEVENSON, Robert, *Spanish Music in the Age of Columbus*, La Haya: Martinus Nijhoff, 1960.
- VANDERKINDERE, Léon, *La formation territoriale des principautés belges au Moyen Âge*, I, Bruxelles: H. Lamertin, 1902.
- WOODLEY, Ronald, "Iohannes Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence", *Journal of the American Musicological Society*, 34/2 (1981), p. 217-248.