

La música en tiempos de Alejandro VI*

MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ
Universitat Autònoma de Barcelona

El teórico italiano Pietro Cerone, que primero fue cantor de la capilla de Felipe II y luego de la de Felipe III, en un capítulo de su libro *El Melopeo y Maestro* (Nápoles, 1613) en el que trata sobre “La causa porque hay más profesores de música en Italia que en España”, dice lo siguiente refiriéndose a la nobleza española de su tiempo:

entre tantos caballeros, condes, marqueses, duques y príncipes que moran en ella –la corte–, no hay ninguno (que yo sepa) se deleite de Música [...]. Y si tengo a decir verdad, digo que no hallo más que uno que guste tener en su casa semejante ejercicio; y este señor es don Juan de Borja, mayordomo mayor de la S. C. M. la emperatriz doña María de Austria (que está en el cielo), hermana del rey don Felipe II. Y por ser este caballero solo, podemos concluir que no hay ninguno. (Libro I, cap. 53)

El Juan de Borja aficionado a la música al que alude Cerone no es otro que Juan de Borja y Castro (1533-1606), embajador de la corte española ante la de Austria, a quien Mateo Flecha el Joven dedicó la edición de *Las Ensaladas* de su tío, Mateo Flecha el Viejo, maestro de capilla de las infantas doña María y doña Juana hasta que la primera contrajo matrimonio en 1548 con Maximiliano II. La portada de los típicos cuadernos apaisados del impreso –uno por cada voz–, editado en Praga en 1581, reproducen el escudo de Juan de Borja, quien debió sufragar los costes de la edición, con el típico buey adoptado como emblema por los Borja de Xátiva en el cuarto superior izquierdo.

Si Cerone hubiese vivido un siglo antes y en lugar de referirse a la nobleza española de hacia 1600 lo hubiese hecho a aquella otra que vivió en tiempos de los Reyes Católicos, lo más seguro es que no hubiese modificado en absoluto su juicio acerca de su poco gusto por la música, una realidad de la que se derivan no pocas consecuencias para nuestra Historia de la música. Una de ellas es la falta de desarrollo de la imprenta musical en España, a la que aludirá Flecha el Joven en el prólogo de *Las Ensaladas*;

* Este artículo se enmarca dentro de un proyecto de investigación I+D sobre las fuentes musicales de los siglos xv y xvi, patrocinado por el Ministerio Español de Educación y Ciencia.

otra no menos notoria es el que el número de cancioneros polifónicos que se elaboraron en los siglos XV y XVI no fueran los suficientes para garantizar una transmisión equilibrada del repertorio no sacro del Renacimiento, por comparación a lo sucedido en otros lugares. Si al principio lo que faltó fueron nobles dispuestos a patrocinar la confección de manuscritos musicales, a este mal, que venía de lejos, se sumó luego la falta de mercado para la edición musical, que en teoría hubiese tenido que proporcionarlo la clase adinerada.

Como la excepción confirma la regla, como concluye el mismo Cerone, en “aquella ilustrísima casa de Gandía tan antigua y celebrada como tras cada paso los libros nos testifican”, por emplear palabras de Flecha el Joven, hubo otro de sus miembros que mostró interés por la música, aunque de un orden muy distinto al del mencionado Juan de Borja. Se trata de Francisco de Borja y Aragón (1510-1572), duque de Gandía y padre general de los jesuitas desde 1565 hasta su muerte. Las noticias al respecto son harto confusas, pero por lo que parece antes de ingresar en la orden en 1546 san Francisco estableció en Gandía la costumbre de representar una *Visitatio sepulchri* de la que el mismo compuso sus ocho fragmentos cantados –siete son polifónicos–; aparte un inventario del siglo XVI de la catedral de Tarazona le atribuye un motete, y se dice que es autor de una Misa de la que existe una copia muy tardía.

De ningún otro miembro de la casa de Gandía se sabe que fuese mecenas de la música, como lo fuera Juan de Borja y Castro, o que se interesase por el arte de la composición como Francisco de Borja y Aragón. Ello incluye a sus dos miembros más ilustres, Alfonso de Borja, que asumió la tiara pontificia bajo el nombre de Calixto III (1455-1458), y su sobrino Rodrigo de Borja, papa Alejandro VI (1492-1503) y bisabuelo de san Francisco, así como a los dos hijos más famosos de este papa, César y Lucrecia.

Pero una cosa es implicarse directamente en el patrocinio o en la creación artística y otra distinta verse implicado por las circunstancias, y como no es posible concebir sin música la celebración de la liturgia en la sede del papa en Roma, ni tampoco un combate que no tenga sus heraldos ni una fiesta en la que no suenen los instrumentos, es evidente que Alfonso, Rodrigo, Cesar y Lucrecia Borja no pudieron permanecer impermeables al arte de los sonidos.

Cuando Alejandro VI ciñó la tiara pontificia hacía poco que en Roma se había empezado a crear de forma sistemática un repertorio polifónico destinado tanto a los servicios litúrgicos como paralitúrgicos de la basílica de San Pedro. Concluido el periodo del Cisma de Occidente, con Nicolás V, predecesor de Calixto III, el papado entró en una nueva fase, emergiendo como un poder temporal en el centro de Italia. Los papas se convirtieron en dirigentes que, salvo en su dimensión espiritual, en nada se diferenciaban de los líderes políticos de los demás estados de la península, y como tales buscaron proyectar su imagen valiéndose de medios idénticos o similares. Uno de ellos, y no el menos importante, era la música que acompañaba sus apariciones públicas, lo cual requería el mantenimiento de una capilla musical con cantores especializados en el repertorio polifónico, de sonoridad incomparablemente más rica que la del repertorio a

una voz, que desde fines de la Edad Media venía quedando reducido al gregoriano de la liturgia. Si en la segunda mitad del siglo XIV los cantores con los que contaban las capillas de la nobleza solían ser entorno a ocho, a mediados del siglo siguiente capillas como las de Alfonso el Magnánimo, Enrique VI de Inglaterra o el duque de Borgoña Felipe el Bueno llegaron a superar la veintena de cantores, a los que se unían uno o dos organistas, que en su caso sonaban juntos o alternativamente los órganos positivos; si éstos no solían faltar en las iglesias y capillas del periodo gótico, en el Renacimiento se convirtieron en imprescindibles. Otros instrumentos musicales no se sumaron a las capillas privadas de la nobleza hasta tiempos del Magnánimo, que parece haber sido el primero en dar cabida en la suya a ministriles especializados en instrumentos de viento.

En tiempos de Alejandro VI, el número de cantores de la capilla papal era entorno a veinte, un número que se había ido poco a poco incrementando a lo largo de la segunda mitad del siglo XV hasta estabilizarse. Su principal cometido era el de participar en todas aquellas ceremonias litúrgicas oficiadas por el papa o a las que éste asistiese –misas y oficios de vísperas sobre todo–, a modo de proyección sonora de la “maiestas pontificalis”. Tales ceremonias recibían el nombre genérico de “capellae papales” o “pontificales”; tenían lugar en una cincuentena de fiestas del año litúrgico y normalmente se celebraban en la Capilla Sistina y, de forma excepcional, en la basílica de San Pedro.

El repertorio de la capilla papal estaba lógicamente en función del tipo de ceremonia a celebrar. Si se trataba de una misa, entonces los momentos musicales álgidos de la ceremonia eran las partes del Ordinario, al menos hasta que el repertorio polifónico disponible no fue lo suficientemente amplio como para poder disponer de las correspondientes partes polifónicas del Propio de una festividad. En caso de tratarse de unas vísperas, lo que se cantaba a voces era el himno, al que poco a poco se fueron sumando el *Magnificat* y las antifonas de los salmos. En tiempos del papa Alejandro se sabe que su capilla contaba, entre otros, con un volumen manuscrito con el ciclo polifónico completo de himnos (Bibl. Vaticana, Capilla Sistina, ms. 15), el núcleo de los cuales había sido compuesto por Guillaume Dufay, autor del primer ciclo del género, del que, por algún motivo, la capilla del papa sólo pudo disponer de forma parcial; se encargaron de completarlo o incluso de escribir fragmentos alternativos Marbrianus de Orto, que en diciembre de 1483 ingresó en calidad de cantor en la capilla de Sixto IV (1471-1484), pasando a la de Inocencio VIII (1484-1492) y a continuación a la de Alejandro VI en la que estuvo al menos hasta 1499, y Josquin des Prez, que hizo lo propio en junio de 1489, abandonando la capilla papal en 1494 para pasar a la de Luis XII de Francia y posteriormente a la de Ercole d'Este, duque de Ferrara. De Orto, que en mayo de 1505 ingresó como cantor en la capilla de Felipe el Hermoso, viajó en 1506 como miembro de la misma a España, donde se encontraba al fallecer el duque de Borgoña. Años más tarde pasaría a servir a la del emperador Carlos V.

Una prueba de que el repertorio polifónico a disposición de la capilla papal seguía en proceso de creación en sus niveles básicos a fines del siglo XV lo proporciona uno de los resultados del encuentro entre sus cantores y los de la capilla de Carlos VIII de

Francia, a raíz de su expedición a Italia en 1495: la copia de mano francesa de quince *Magnificat* en el volumen de himnos antes mencionado. De todas formas, y aunque el papel de la polifonía en los servicios litúrgicos en los que participaba el papa no dejase de adquirir mayor relevancia y sofisticación a medida que avanzaba el Renacimiento, en función de sus dimensiones acústicas, el repertorio fundamental de la capilla papal siempre fue el gregoriano.

Frente al repertorio polifónico, en constante evolución según las modas, lo que implica que en la liturgia a unas piezas les sustituyen otras más modernas que cumplen idéntica función, el repertorio gregoriano resulta mucho más estable, sin que ello signifique que no haya ido evolucionando a lo largo de los siglos, aunque mucho más en su dimensión interpretativa que en la de la música en sí. Por decirlo de otro modo, en el gregoriano las modas hacen que cambie su forma de interpretarlo, y, en este sentido, la presencia en Roma de un papa español como Alejandro VI iba a impulsar una moda muy particular introducida por los cantores de origen hispano de su capilla, que en tiempos de su sucesor, Julio II, llegaron a ser más o menos la mitad de su total por motivos que tienen que ver con la política del momento. La **Tabla 1** recoge los nombres de aquellos cantores españoles, y en un caso portugués, que se registran durante los pontificados de Alejandro VI y Julio II en los años de los que existe documentación que, como se aprecia, fueron progresivamente en aumento. Con León X (1513-1521) el número disminuiría temporalmente, aunque entre sus cantores contó con compositores españoles de la talla de Francisco de Peñalosa (c. 1470-1528), maestro de Cristóbal de Morales, quien, como él, sería cantor de la capilla papal bajo el pontificado de Pablo III (1534-1549).

Tabla 1. Cantores hispanos en la capilla papal: pontificados de Alejandro VI (1492-1503) y Julio II (1503-1513)¹

	1492	1497	1499	1502	1503	1512
Juan Hillanis*	×	×	×	×	×	×
Alfonso de Troya*		×	×	×		
Martín Escudero			×			
Marturiano Prats			×	×		
Alfonso de Frías				×	×	×
García Salinas				×	×	×
Juan Escribano*					×	×
Juan Palomares					×	×
Luis Forero						×
Martín de Monteagudo						×
Pedro Pérez de Rezola						×
Martín Prieto						×

¹ * = Compositor.

De todos los servicios del año litúrgico, los de mayor relieve, por todo lo que implican, son los de Semana Santa. El Jueves, Viernes y Sábado Santos, el centro de la liturgia y de la música que conlleva se localiza sobre todo en la ceremonia de Maitines, con sus tres nocturnos –el *triduum sacrum*–, cuyas tres lecciones, seguidas por un responsorio, toman el texto de las Lamentaciones de Jeremías. Aunque el canto de las Lamentaciones adquiriría especial relevancia a partir del concilio de Trento, al atraer el interés de compositores como Palestrina o Tomás Luis de Victoria, antes que se iniciase la tradición polifónica del género hacia 1500 la costumbre era interpretar las Lamentaciones siguiendo un particular recitado gregoriano.

En el año 1493, Johannes Burckard, quien fuera maestro de ceremonias de Alejandro VI, informa a través de su dietario (*Liber Notarum*) sobre el hecho de que la primera de las Lamentaciones de los maitines de Tinieblas del Viernes Santo fue interpretada por cuatro cantores de la capilla papal “more hispanico cantantes”, en probable alusión al tono de recitación empleado, aunque no se excluye que lo que cantasen fuese polifonía. Seis años más tarde, la tradición hispana se había consolidado e incluso ampliado al resto de las lecciones, cantadas probablemente por los cuatro cantores españoles que estaban aquel año al servicio de la capilla papal: Juan Hillanis y Marturiano Prats, que eran de Gerona, Martín Escudero, que era de Tarazona, y el toledano Alfonso de Troya.

Burckard vuelve a referirse a los cantores españoles de la capilla papal en relación con el canto de la Pasión que tenía lugar el Domingo de Ramos, algo a lo que también hace referencia Paris de Grassis, su sucesor en 1506 y continuador de su dietario. Dice de Grassis, hablando en el pasado, que:

el papa Alejandro VI, que fue español, estableció que sus cantores de origen hispano, que de forma natural cuando cantan están más dispuestos al lamento que a dar grandes voces, en algunas cláusulas o partes de la Pasión tres de ellos cantasen juntos en canto figurado, piadosa y devotísimamente casi como lamentándose, las secciones que siguen [...] y otras secciones similares de la Pasión, que en tal celebración mueven a la piedad al distinguido público.

El mismo autor contrapondrá la capacidad de los cantores españoles de interpretar la Pasión y las Lamentaciones de forma teatralmente más convincente –“lamentabiliter”– que los franceses, según él mucho más cultos –“docte”–, o que los italianos, que cantaban mejor y de forma más dulce. Su opinión se suma a la de Burckard, que recoge el momento en que tres de los cantores españoles de la capilla papal debieron asumir la interpretación de algunos de los fragmentos de la Pasión en canto figurado, que es lo mismo que decir que cantaban a varias voces (polifonía). “Bene vociferati erant omnes”, dice Burckard, refiriéndose a los tres españoles que en 1499 cantaron parte de la Pasión, pero “si accentus et cantum capelle observassent simpliciter”, sigue diciendo, hubiese dicho que cantaban muy bien –“optime”–; pero como resulta que

mezclaban la forma de hacer tradicional con el uso hispano, su opinión al respecto es clara y rotunda: “male sonabant”. Lo interesante del caso es que tampoco a Alejandro VI la interpretación de la Pasión le convenció del todo aquel año, o al menos queda claro que quien cantó la parte del Evangelista “more hispanico” lo hizo de forma poco convincente, “cum magno fastidio pape et omnium”.

Si el estilo de los cantores españoles a los que atrajo el papa Alejandro VI a su capilla fue al menos al principio controvertido –su permanencia en la capilla papal a lo largo del siglo XVI habla a favor de un proceso de adaptación lo más seguro que por ambas partes–, lo que desde buen principio agradó a todos fue la introducción de instrumentos en dicha capilla, en especial de viento, entroncando con la tradición establecida en la de Alfonso el Magnánimo. Con ocasión de una misa a la que tuvo ocasión de asistir el 25 de agosto de 1501 en honor del santo del día, Agustín Vespucio escribe a Machiavelo lo que sigue:

Fuvi la Capella del Papa, che è cosa mirabile; li sua pifferi che ad ogni cardinale, arrivando, li faceano lor dovere; tutti li trombecti, altri delicatissimi istrumenti, *id est* l'armonia papale, che è cosa dulcisona et quasi divina; non so per hora nominare nissuno de' sei istrumenti per nome, di che non credo Boetio facci mentione, *quia ex Hispaniae*.²

Aparte de pífanos y trompetas, que anunciaban la llegada de los cardenales al oficio divino, qué otros instrumentos formaban parte de la “orquesta” –*l'armonia*– del papa es un dato que sigue sin conocerse. La especulación al respecto puede llevar en dos sentidos, según se mire hacia los posibles precedentes o a grupos instrumentales que cumplían idéntica función en época posterior. Mirando hacia atrás, una opción es relacionar el conjunto instrumental al que se refiere Vespucio con los instrumentos que aparecen representados en el fresco recientemente aparecido de la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Valencia. El responsable directo de su realización fue Rodrigo de Borja, cuando todavía era cardenal y vicescanciller de la santa sede; como es sabido, a raíz de su estancia en Valencia a mediados de 1472, Rodrigo ofreció sus propios pintores para elaborar un fresco que sustituyese al destruido en el incendio ocurrido tres años antes. En él aparecen representados doce ángeles músicos que tocan seis instrumentos de cuerda (arpa, cítara, dulcema, laúd, vihuela de mano y vihuela de arco), tres de viento (chirimía, flauta doble y dos trompetas), un aro de sonajas y un órgano portátil.³ Como conjunto instrumental resulta harto inverosímil, como tantos

² “Estuvo la capilla del papa, que es cosa digna de admiración: pífanos que anunciaban la llegada de un cardenal, todas las trompetas y otros instrumentos muy delicados que integraban la ‘armonía’ papal, que es cosa casi divina por su dulce sonoridad. No sé el nombre de ninguno de sus instrumentos, que no creo mencione Boecio porque proceden de España”.

³ Véase el artículo de Ximo Company en estas mismas actas.

otros que representan escenas similares, por reunir instrumentos que no se documentan juntos en la práctica musical.

Sin movernos de Valencia, la capilla de don Fernando de Aragón, duque de Calabria, tal como se documenta en 1546 y 1550, ofrece una alternativa mucho más convincente. Aparte de los cantores, que sobrepasaban la veintena, y dos organistas, la capilla del duque contaba con un grupo instrumental constituido al menos por cinco sonadores de chirimías, tres de sacabuche y un arpista. En la capilla de Alejandro VI había sonadores de trompeta que no se documentan en la de don Fernando –a pesar de que tuvo que haberlos al servicio de su casa, por su función heráldica–, trompetas que, en cambio, sí aparecen en la bóveda de la seo valenciana. Nada hay de sorprendente en que Boecio († 524/525) no conociese instrumentos como la chirimía o el sacabuche, pero que no los conociese Vespucci resulta más extraño, a no ser que sus conocimientos musicales fuesen limitados. De todas formas, bien pudiera ser que la “armonía papale” contase con instrumentos que siguiesen siendo de uso común en España, mientras que en Italia hubiesen sido sustituido por otros, pero tropezamos aquí con la falta de documentos que sirvan para justificarlo.

Aunque no se sepa si existió un repertorio específico para el conjunto instrumental al servicio de Alejandro VI, una de sus funciones debió ser la de doblar determinadas voces de una composición polifónica cantada, o incluso interpretar aquellas voces del complejo polifónico no necesariamente destinadas al canto. Un ejemplo oportuno es aquel que ofrece el motete *Salve regis mater sanctissima*, atribuido a Marbrianus de Orto (Bibl. Vaticana, Capilla Sistina, ms. 35). Escrito con motivo de la coronación de Alejandro VI el 26 de agosto de 1492, es a cinco voces y está construido sobre la melodía o *cantus firmus* de la antífona *Hic est sacerdos, quem coronavit Dominus*, que corresponde a la parte del Bajo. Aparte suyo, sólo el Alto lleva aparentemente letra, que aunque no sea imposible aplicar a las demás partes del complejo polifónico, al menos en la voz Quinta no parece que se trate de la opción más adecuada, tanto por su particular diseño rítmico como melódico. De las tres secciones del motete, que permanece inédito, la segunda concluye haciendo referencia al nuevo papa, para quien se solicita la protección de la Virgen. Anticipándose a este punto, la textura polifónica se hace transparente, permitiendo que se escuche con claridad el nombre de Alejandro, que no cuesta imaginar que resonase ante el auditorio subrayado por el sonido de los instrumentos.

Puesto que la ceremonia más importante de la liturgia cristiana es la misa, los compositores no han dejado nunca de prestar atención hacia este género desde los primeros balbuceos de la notación medida, coincidiendo con la aparición del gótico, hasta nuestros días. Uno de los momentos álgidos de la historia del género fue el Renacimiento, una vez resuelto el problema de hallar la forma de unificar sus distintas partes cantadas. La solución, al menos provisional, vino de las manos de Guillaume Dufay, pionero en aplicar de forma sistemática la técnica del *cantus firmus* a las principales misas que compuso; ésta no consiste en otra cosa que en utilizar la misma melodía como base del contrapunto de todas las partes o fragmentos de una misa, sean los del Or-

dinario, los de Propio o el de ambos a la vez. Lo normal para el caso es utilizar alguna melodía gregoriana y en especial una antifona, como ocurre en la *Missa Ave regina celorum* del compositor francés, que no obstante también experimentó con melodías de origen profano, siguiendo una tendencia ya puesta en práctica en los motetes de fines del Medioevo. Son dos las misas de este tipo que compuso Dufay, la *Missa "Se la face ay pale"* y la *Missa "L'homme armé"*, cuyo *cantus firmus* se convertiría en uno de los más utilizados por los compositores del Renacimiento. Josquin, entre otros, compuso dos misas sobre dicho tema, la *Missa "L'homme armé" sexti toni* y la *Missa "L'homme armé" super voces musicales*, de la que los Archivos Vaticanos conservan más de una copia cuyas iniciales se ilustran con figuras alusivas al tema; la más antigua data de la última década del siglo xv (Capilla Sistina, ms. 197).

Como dice James Haar, seguramente no existe una misa más oportuna que ésta, que data de la etapa de madurez de Josquin, con la que relacionar el ánimo combativo que demostró en más de una ocasión Alejandro VI, traducido en espíritu de cruzada a raíz de la ocupación del reino de Nápoles por Carlos VIII de Francia. Tampoco existe mejor canción con la que relacionar a César, el hijo de Alejandro que fue capitán general de los ejércitos pontificios, que la de *L'homme armé*, cuya letra dice así:

L'homme armé doibt on doubter.

On a fait partout crier
que chascun se viegne armer
d'un haubregon de fer.

L'homme armé doibt on doubter.

Años más tarde, Valerio Dorico no dudó en ilustrar la edición de 1544 de las dos misas sobre *L'homme armé* que compuso Cristóbal de Morales con grabados que representan al emperador Carlos V armado.

Entre las misas más célebres de Josquin figura la *Missa Hercules dux Ferrarie*, que dedicó a Ercole I (1471-1505), con la que establece el modelo de misa con un *sogetto cavato* en su *cantus firmus*. La técnica consiste en construir un tema que se deriva de las vocales que conforman el título de la obra, que se va repitiendo a lo largo de la misma. La única misa de este tipo escrita en honor de un miembro de la nobleza española es la *Missa Ferdinandus dux Calabriae* que Jacquet de Mantua (1483-1559) dedicó a don Fernando de Aragón, duque de Calabria, que imita la de Josquin.

Jacquet fue uno de los músicos del entorno de la corte de Ferrara, junto con Adrian Willaert, en tiempos de Alfonso I d'Este, primo de don Fernando que casó en 1502 con Lucrecia Borgia. Si de las preferencias musicales de la hija de Alejandro VI nada se sabe en particular, la actividad musical de la corte de Ferrara a lo largo del siglo xv y principios del xvi es bien conocida por el excepcional papel que jugó en el desarrollo de la música del Renacimiento.

De las muchas manifestaciones musicales habidas en la corte, una de las más singulares por su novedad fueron los *intermedi*, cuya historia empieza en Ferrara y con los que se relaciona los orígenes de la ópera. En el Renacimiento se entiende por *intermezzo* una forma musical dramática inserta entre los actos de una comedia. Los primeros tuvieron lugar a raíz de la representación de las viejas comedias de Plauto y Terencio, así como las de aquellos humanistas que siguieron sus pasos; divididas en cinco actos, requerían de cuatro intermedios, a los que no tardaron en sumarse otros dos, uno al principio y otro al final de la comedia. Algunos eran piezas instrumentales que se interpretaban fuera de la vista del público mientras se producía el cambio de escena (*intermedio non apparente*), pero los más populares fueron los que requerían la intervención de cantores, actores y bailarines, amén de instrumentistas, que representaban una escena pastoral o mitológica en forma de pantomima (*intermedio apparente*). Si el primer *intermezzo* documentado se interpretó en la corte de Ferrara en 1487, con motivo de la representación de la *Fabula di Caephalo* de Nicolás Correggio y fue sólo instrumental, la sofisticada elaboración de los que fueron representados en los festejos que siguieron a la boda de Alfonso d'Este con Lucrecia Borgia prueban la rápida evolución del género, gracias a su general aceptación en las cortes principescas de Italia.

A lo largo de los nueve días que duró la celebración se representaron cinco comedias de Plauto, cada una con sus *intermedi* de los tipos más variados. Dos de ellas, *Asinaria* y *Casina*, contaron con la participación excepcional de uno de los compositores de frottolas (canciones) más famoso del momento, Bartolomeo Tromboncino, venido ex profeso de Mantua y al que aparentemente Lucrecia retuvo en Ferrara, a su servicio personal, hasta 1513. En otra comedia, los *intermedi* consistieron en cinco morescas –un tipo de danza de compleja coreografía que escenificaba una batalla entre moros y cristianos–; en uno aparecía un caballo disfrazado de unicornio que tiraba de un carro cubierto de follaje, con cuatro cantores y un sonador de laúd que interpretaban “canzone bellissima”, a decir de un cronista de la época. De otra de ellas, en la que intervenía un grupo de catorce sátiros que tocaban instrumentos, se conserva una composición a cuatro voces, *O triumphale diamante*, que alaba la figura de Ercole I, el padre del novio.

La estética de este tipo de espectáculos, que incidirían de forma definitiva en el desarrollo de la música no sacra abriendo la puerta a la fantasía de sus creadores, mucho menos libre en el caso de la música litúrgica, contrasta con la del tipo de espectáculo del que es autor el más célebre de los compositores españoles del entorno del papa Alejandro VI, Juan del Encina (1468-1529/1530), a pesar de que el núcleo de su actividad artística se centra en su etapa de juventud, en la que estuvo ligado al servicio del segundo duque de Alba. En 1498 o poco después, Encina pasó a Roma, obteniendo el favor del papa, que le hizo miembro de su casa otorgándole varios beneficios en la catedral de Salamanca; aunque tras el óbito de Alejandro VI dejase de pertenecer a la casa papal, Encina siguió gozando del favor de sus sucesores, en especial de Julio II, que le otorgó un sustancioso beneficio, esta vez en la catedral de Málaga.

Fue en la residencia del cardenal de España, con asistencia de Julio II, donde se representó el 6 de enero de 1513 la última y más ambiciosa de las comedias –églogas– de Encina, *Plácida y Victoriano*, que, como casi todas las obras del género salidas de su pluma y la de sus contemporáneos, incluía algún que otro momento musical, como lo requerirá la mayoría de comedias de los principales dramaturgos españoles de los siglos XVI y XVII. En *Plácida y Victoriano* los “interludios” musicales son dos. El primero es un villancico, *Si a todos tratas, Amor*, con su estribillo y tres mudanzas, que interpretan dos pastores al final de la sexta escena, concebida a modo de interludio entre los dos actos de la representación. El segundo es una danza cantada, acompañada al son de una gaita con la que concluye la obra, a la que le falta letra y música –tampoco queda la del villancico. Su carácter, no obstante, quedaría bastante lejos de las sofisticadas danzas de los *intermedi*, según dejan entrever los versos con los que concluye la comedia:

PASCUAL: Compañero,
¿queréis que os traya un gaitero
que nos faga fuertes sonos?

GIL: Corre, ve a traello, Pascual.
No te pares, ve saltando,
aguija presto, zagal.
No te vayas paseando,
y si estuviere cenando
y de recuesto,
dale priessa y tráelo presto,
que quedamos ya cantando.

FIN

El gaitero, soncas, viene,
isus, a la dança, priado!
Salte quien buenos pies tiene
y a vos, Plácida, conviene
que saltéis por gasajado
sin tardança.

VITORIANO: ¡Todos entremos en dança!

PLÁCIDA: ¡Soy contenta y muy de grado!

Aunque no consta que Alejandro VI tuviese ocasión de ver representada en Roma alguna de las églogas de Encina ni de escuchar sus villancicos, de los que quedan más

de sesenta musicados, su estilo es el que representa, por así decir, el de la música cortesana de la época de los Reyes Católicos y por ende la de sus súbditos, entre los cuales hay que contar la familia valenciana de los Borja. Sin entrar en detalles de sus características, sí cabe señalar que se trata de un estilo con fuerte componente homofónico, en el que apenas hace acto de presencia el contrapunto imitativo que caracteriza a los compositores del área franco-flamenca de la generación de Josquin, que está en la base del desarrollo de la música de siglos posteriores. El de Encina es un estilo de fuerte entronque medieval, fiel reflejo de la personalidad de su creador, cuya estética o cuyos gustos puede que sufrieran una cierta transformación con su paso a Italia, aunque su base permaneció inalterable. Así lo refleja tanto el tradicional villancico castellano y la danza de tipo rústico con la que concluye *Plácida y Victoriano*, cuyo contraste no puede ser mayor por comparación con el repertorio de los *intermedi* de las cortes principescas de Italia.

Aunque en el caso de la música profana no quepa hablar de un “more hispano” en el entorno de Alejandro VI y sus inmediatos sucesores, la mera presencia de Encina en la casa del papa Borja insinúa la pervivencia de cierto gusto arcaico en lo que a música se refiere, subrayado por la presencia de compositores como Alfonso de Troya entre los miembros del coro de la capilla papal, cuyo estilo poco difiere del de Encina, al menos por lo que se deduce de sus escasas composiciones conocidas. El caso no es excepcional, puesto que cuenta con el ilustre precedente de Alfonso el Magnánimo, que en Nápoles siguió rodeándose de compositores e intérpretes hispanos cuyo estilo y repertorio no pudo dejar de contrastar, por su sabor local, con el repertorio internacional, especialmente de origen flamenco, asimismo cultivado por los músicos de su entorno.

BIBLIOGRAFÍA

- ENCINA, Juan del, *Teatro*, edición de A. del Río, Barcelona: Crítica, 2001 (Biblioteca clásica, 21).
- GÓMEZ, Maricarmen, “San Miguel de los Reyes y la capilla musical de don Fernando de Aragón, duque de Calabria (1488-1550)”, en *San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*, Valencia: Generalitat, 2000, p. 91-111.
- GÓMEZ, Maricarmen, *Las Ensaladas (Praga, 1581) con un Suplemento de obras del género*, 3 vol., Valencia: Generalitat: IVM, 2008.
- HAAR, James, “Josquin in Rome: Some Evidence from the Masses”, en *Papal Music and Musicians*, p. 213-223.
- LA PARRA, Santiago, *et alii*, *Visitatio Sepulchri de Sant Francesc de Borja*, Gandía: CEIC Alfons el Vell, 1998.
- LOCKWOOD, Lewis, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*, Oxford: Clarendon, 1984.
- Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia - Estudios previos*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2006.

- “Misa de San Francisco de Borja”, edición de J. Climent, *Tesoro Sacro Musical* (enero-marzo 1973), p. 1-20.
- Papal Music and Musicians in Medieval and Renaissance Rome*, R. Sherr ed., Oxford: Clarendon, 1998.
- ROS, Vicent, “La Música i els Borja”, en *Els temps dels Borja*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1996 (Història: Sèrie Minor 39), p. 11-35.
- 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*, p. 125-137.
- SHEER, Richard, “The ‘Spanish nation’ in the papal chapel, 1492-1521”, *Early Music* XX/4 (1992), p. 601-609.
- SCHULER, Manfred, “Spanische Musikeinflüsse in Rom um 1500”, *Anuario Musical* XXV (1970), p. 27-36.