

FRANCISCO DE BORJA Y LA MÚSICA: AUTOR Y PROMOTOR¹

MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ
Universitat Autònoma de Barcelona

517

MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ

La singular personalidad de Francisco de Borja y Aragón (1510-1572), IV duque de Gandía y III general de la Compañía de Jesús, hacen de él una figura sumamente atractiva para el estudio. Tratándose de alguien que llegó a ser «gran privado» del emperador Carlos V, caballero de la emperatriz Isabel de Portugal y virrey de Cataluña (1539-1543), las noticias acerca de sus actividades políticas no escasean precisamente, siendo acaso más abundantes aquellas que se refieren a la segunda etapa de su vida en la que, tras ingresar en la Compañía de Jesús (1550), se convirtió en el padre general de la orden (1565), siendo canonizado en 1671.

Sin embargo hay aspectos sobre Francisco de Borja que resultan un tanto confusos a falta justamente de información, y en particular me refiero a su faceta como compositor y promotor de la música en cualquiera de sus aspectos.

Que un noble tuviera que ver con la música no es algo que en principio llame la atención. El patrocinio de actividades musicales dentro del ámbito doméstico de la nobleza se remonta a la época feudal, actividades que poco a poco se fueron ampliando a medida que se organizaron sus casas y se constituyeron sus propias capillas, con capellanes y cantores al servicio de las mismas. No es probable que hasta llegar a la época de san Francisco los duques de Gandía contasen con una capilla con un mínimo de actividad musical a su entorno, dado que en España hasta entonces sólo las hubo al servicio de las familias reales y de sus allegados más próximos. En cambio, en la colegiata de su ciudad, en la que se documenta la presencia de un organista desde fines del siglo xv y a cuyos actos litúrgicos la familia ducal asistiría con regularidad, debió interpretarse un mínimo repertorio polifónico al menos en las festividades más solemnes, lo cual implica la presencia de cantores especialmente instruidos, dado que el conocimiento musical de los sacerdotes por regla general se limitaba al del canto gregoriano. Según los estatutos que siguieron a la bula papal que en 1499 permitió a la iglesia de Santa María de Gandía convertirse en colegiata, el centro debió contar desde entonces con ocho cantores, con su maestro de capilla al frente, más cuatro escolanes y un sonador de chirimía,² aunque falta documentación que lo corrobore.

1. El presente estudio se enclava dentro del proyecto I+D+I del Ministerio de Ciencia e Innovación dedicado al estudio de «La evolución de la música histórica en Valencia y su comunidad (siglos xv a xviii)».

2. Toledo, AHN, Nobleza, sección Osuna, leg. 541, núm. 19.

De niño, el joven Francisco de Borja tendría ocasión de familiarizarse con la música en la casa paterna –dice Pedro Suau que a partir de los siete años el canónigo Alfonso de Ávila empezó a enseñarle cálculo y música–,³ y luego de adolescente en alguna de las casas de la nobleza en las que sirvió en puestos adecuados a su alta alcurnia –bisnieto del papa Alejandro VI por parte paterna, su abuelo materno era hijo natural de Fernando el Católico. Buena prueba de que en casa de Juan de Borja y Enríquez de Luna, III duque de Gandía, hubo algún tipo de actividad musical es un inventario de sus bienes entre los que figuran, aparte de un órgano portátil, diversos libros de música, todos encuadernados. Destacan entre ellos «cuatro libros de música para las vihuelas de arco», lo cual implica la presencia al servicio del duque de un *consort* de violas, además de «un libro de música portuguesa»,⁴ cuyo repertorio sería similar a la breve aunque sustanciosa muestra que recoge el *Cancionero de Uppsala*, a no ser que se tratase del tipo de canciones para voz con acompañamiento de vihuela que gustaba musicar Luis Milán y de las que su libro *El maestro* (Valencia, 1536) incluye media docena con letra en portugués.

A los doce años, Francisco fue enviado a casa de su abuelo, el arzobispo de Zaragoza don Juan de Aragón, y antes de pasar a servir a la corte como gentilhombre estuvo un tiempo en casa de doña Juana la Loca, en Tordesillas. En su obligado retiro, doña Juana mantuvo una notable actividad musical, que fue disminuyendo con el paso de los años; si no es seguro que hacia mediados de la segunda década del siglo XVI siguiese contando con cantores en su capilla, en su casa no faltaban ni los instrumentos musicales, entre ellos un monocordio y una vihuela, que eran instrumentos favoritos de la nobleza, ni los libros de música, entre los que los había «de canto en francés».⁵

Durante una década, Francisco de Borja residió en la corte imperial, casando a los diecinueve años con Leonor de Castro. En vida de Isabel de Portugal, con quien Carlos V casara en 1526, la corte española se convirtió en uno de los principales centros musicales europeos, con dos capillas en activo: la capilla flamenca, al servicio del emperador, a quien solía acompañar en sus desplazamientos, y la capilla española, al servicio de la emperatriz, que es la que al fallecer en 1539 heredaron sus hijos, siendo organista de la misma el gran Antonio de Cabezón. Ni qué decir tiene que en la corte servía un notable número de ministriles, cuya función principal era acompañar la danza, tal como lo venía siendo desde hacía siglos, amén de que algunos sirviesen tanto en la corte como en las capillas, enriqueciendo con los sonos de sus instrumentos los oficios divinos.⁶

Es en este ambiente en el que cuajaría el gusto y posiblemente la formación musical de Francisco de Borja –según Suau, «se desarrolló en la corte bajo la dirección de profesores flamencos, músicos del emperador»–,⁷ que en 1539 fue nombrado virrey de Cataluña, pasando a residir en Barcelona hasta 1543, año en que regresó a Gandía tras el óbito de su padre.

Como es lógico, las biografías antiguas del IV duque de Gandía hacen hincapié en la segunda etapa de su vida, la que desarrolló dentro de la orden de los jesuitas, convirtiendo toda su vida anterior en algo así como una etapa de preparación hacia la vida de santidad a la que estaba destinado. Sólo aquí y allá aparece algún que otro indicio de sus gustos mundanos, que básicamente eran

3. PEDRO SUAÚ, *San Francisco de Borja*, Barcelona: Herederos de J. Gili, 1910, p. 15.

4. AHN, Nobleza, sección Osuna, carpeta 132, núm. 1. Cita éste y el anterior documento Roberta F. SCHWARTZ, *En busca de liberalidad: Music and musicians in the courts of the Spanish nobility, 1470-1640*, University of Illinois, 2001 (tesis doctoral), pp. 454-457.

5. MARY R. DUGGAN, «Queen Joanna and her musicians», *Musica Disciplina*, XXX (1976), pp. 90-91.

6. Véase al respecto Higinio ANGLÉS, *La música en la corte de Carlos V*, 2 vols., Barcelona: CSIC, 1944 [reed. de 1984] (Monumentos de la Música Española, II), I.

7. SUAÚ, *San Francisco de Borja*, p. 33.

dos: la caza y la música. En el caso de la caza, los biógrafos de san Francisco se apresuran a señalar que fue éste un gusto que abandonó tan pronto se propuso entrar en religión, mientras que en el de la música se hace hincapié en el hecho de que su interés se dirigía sólo hacia la de género sacro. Veamos, sino, lo que dice al respecto la *Vida del santo padre, y gran siervo de Dios el B. Francisco de Borja* escrita por el jesuita y humanista español Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658), siguiendo la biografía inédita de Dionisio Vázquez (1586), información que luego repiten otros biógrafos de la orden como Álvaro de Cienfuegos (1657-1739):

Particularmente dos recreaciones a que se había entregado embebecíanle algunas veces tanto, que hacía escrúpulo y se acusaba dello, aunque las tomaba por alivio de los cuidados de la Corte; y por excusas otros entretenimientos ocasionados y de riesgo, por lo qual se disminuía su escrúpulo. La una era la música de canto de órgano, en la qual aprovechó tanto que no solamente cantaba con singular destreza entre escogidos músicos; pero llegó a componer muchas obras, como un excelente Maestro de capilla. Todo lo que componía era para el culto divino, y oficios Eclesiásticos, nunca consintió amancillar su ingenio, y el talento que Dios le daba, en obras vanas y poesías profanas, todas estas músicas, ni permitía que en su presencia se cantasen: tenía ya el gusto puesto en Dios y así todo su estudio se enderezaba a lo divino.⁸

Según Nieremberg, Francisco de Borja interpretaba y componía polifonía vocal —«canto de órgano»—, eso sí de género sacro, evitando escuchar canciones «vanas», un empeño harto difícil, tratándose de un cortesano muy próximo a la emperatriz, hasta el punto de habersele encargado certificar el entierro de su cuerpo en Granada.

Cienfuegos, que insiste en las cualidades vocales del joven duque de Gandía —«tenía la voz sonora y tan suave, que regalando los afectos blandamente robaba toda la atención y mucha parte del alma por el oído», señala, y más adelante: «jugaba la voz tan armoniosamente, que pudiera ser príncipe de aquel arte»—,⁹ se refiere en un capítulo de su biografía del santo a la amistad de Francisco de Borja con el gran poeta Garcilaso de la Vega, que entró a servir a Carlos V en 1520 en calidad de miembro de su guardia y que moriría asistido por su amigo de resultas de las heridas recibidas tras el asalto de la fortaleza de Le Muy en octubre de 1536. «Gustaba mucho Garcilaso de tratar con el marqués de Lombay», dice Cienfuegos —el título le fue otorgado a Francisco de Borja por el emperador en 1530—, señalando a continuación:

Su afición a la música hacía también acordes estas dos almas, porque Garcilaso hería con rara destreza las cuerdas en la arpa y en la vihuela: y como diestro en la música hacía la discreción de sus versos más armoniosa, cantándose a sí mismo y dando cuerpo a su phantasia, que pulsaba dos veces, en los números y en las voces, mientras él solicitaba las cuerdas, acompañándose Garcilaso y el Marqués, y alternando con este divertimento el de la historia y de la erudición.¹⁰

Al parecer, Garcilaso musicaba sus propios versos versionándolos para voz con acompañamiento de un instrumento de cuerda, arpa o vihuela, cuya parte naturalmente escribía en tablatura, que no otra cosa significa lo de pulsarla «en los números»; quien tocaba era Garcilaso y quien cantaba el futuro duque de Gandía, a solo o a la par de Garcilaso. Cuanto interpretaban sería del estilo de las

8. Juan Eusebio NIEREMBERG, *Vida del santo padre, y gran siervo de Dios el B. Francisco de Borja, tercero general de la compañía de Jesus, y antes duque quarto de Gandía [...]*, Madrid: María de Quiñones, 1644, pp. 23-24 (cap. XI).

9. Álvaro DE CIENFUEGOS, *La Heroyca vida, virtudes y milagros del grande San Francisco de Borja*, Madrid: Bernardo Peralta, 1726, p. 40 (libro II, cap. II.1).

10. *Ibidem*, p. 50 (libro II, cap. IV.3).

versiones para voz y vihuela que hicieran Miguel de Fuenllana y Alonso Mudarra de algunas de las obras del poeta, en el caso de Fuenllana a partir de las adaptaciones vocales polifónicas de Pedro Guerrero. Recordemos, por ejemplo, el soneto VI de Garcilaso, *Por ásperos caminos*, musicado por Mudarra en sus *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546),¹¹ o el fragmento «Oh más dura que mármol» de la Égloga primera y el soneto XXIX, *Pasando el mar Leandro*, de la *Orphénica lyra* de Fuenllana (Sevilla, 1554).¹²

En su biografía de Francisco de Borja, Suau, tras insistir en que «nunca escribió composiciones profanas», observa no obstante que «un canto de amor noble y digno corrió por España con el nombre de *Canción del duque de Borja*», aunque «nadie demostró su autenticidad».¹³ Según la *Historia de la música española* de Mariano Soriano Fuertes, que es la más antigua de cuantas se han escrito sobre nuestra música, Francisco de Borja sería autor de una tonada de la que existen al menos dos copias de los siglos XVII-XVIII: una en un manuscrito procedente de Palma de Mallorca, que guarda la BC (M 3660, f. 36), y la otra en un cuaderno de varios (BNE, M 3881/8, f. 12). Ninguna de ellas señala el nombre de su autor, por lo que cabe imaginar que Soriano Fuertes, que reproduce letra y música de la composición, se basase en una tercera fuente desconocida.¹⁴ Por su estilo, la música de la pieza, para voz con acompañamiento de un instrumento de cuerda pulsada cuya parte va escrita en cifra, tanto puede ser de la primera mitad del siglo XVI como posterior, pero la letra, «¡Ay qué cansera! ¡Déjeme usted!», etc., es la propia de un tono humano del siglo XVII. En caso de admitir como válida la atribución de Soriano Fuertes, cuya autoridad no es siempre fiable, se trataría de la única composición no sacra atribuible a Francisco de Borja: la música que no la letra, distinta a la original, que por fuerza sería otra. Si así fuese, cabría relacionarla con la *Canción del duque de Borja* que menciona Suau, cuya fuente de información muy bien pudo estar equivocada, confundiendo la célebre *Canción del emperador*, «Mille regretz» de Josquin des Prez en adaptación de Luis de Narváez, la pieza favorita de Carlos V, con otra que tal vez nunca existió (**fig. 1**).¹⁵

Se dice que el óbito de la emperatriz impresionó en sobremanera al marqués de Lombay, que al fijar su residencia en Barcelona en calidad de virrey de Cataluña decidió organizar una capilla con músicos a su servicio, que según todos los indicios mantuvo al trasladarse a Gandía al convertirse en su IV duque. Nieremberg lo cuenta así:

Ya en este tiempo había el Virrey despedido la caça, y el gasto que en ella solía hazer lo convirtió en tener Capilla y música eclesiástica: porque fuera de ser él tan buen músico, como hemos dicho, levantábase mucho su espíritu en devoción las alabanzas divinas. Y esta capilla y músicos que recibió en Barcelona le sirvieron después en Gandía.¹⁶

Sobre la composición de la capilla barcelonesa del virrey, la información de que se dispone hasta el momento se limita al nombre de quien fuera uno de sus cantores, Melchor Marcos, quien

11. Edición en Alonso MUDARRA, *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546), edición de Emilio Pujol, Barcelona: CSIC, 1949 [reed. de 1984] (Monumentos de la Música Española, VII), núm. 61.
12. Edición en Miguel DE FUENLLANA, *Orphenica lyra* (Seville 1554), edición de Charles Jacob, Oxford: Clarendon, 1978, núms. 125, 127.
13. SUAUI, *San Francisco de Borja*, p. 33.
14. Mariano SORIANO FUERTES, *Historia de la música española: desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, 4 vols., Madrid; Barcelona: Martín Salazar; Narciso Ramírez, 1855-1859, II, pp. 113-115, 19-20 (apéndice).
15. Edición en Luys DE NARVÁEZ, *Los seys libros del Delphin de música en cifra para tañer vihuela* (Valladolid, 1538), edición de Emilio Pujol, Barcelona: CSIC, 1945 [reed. de 1971] (Monumentos de la Música Española, III), núm. 20.
16. NIEREMBERG, *Vida del santo padre...*, p. 39 (cap. XVII).

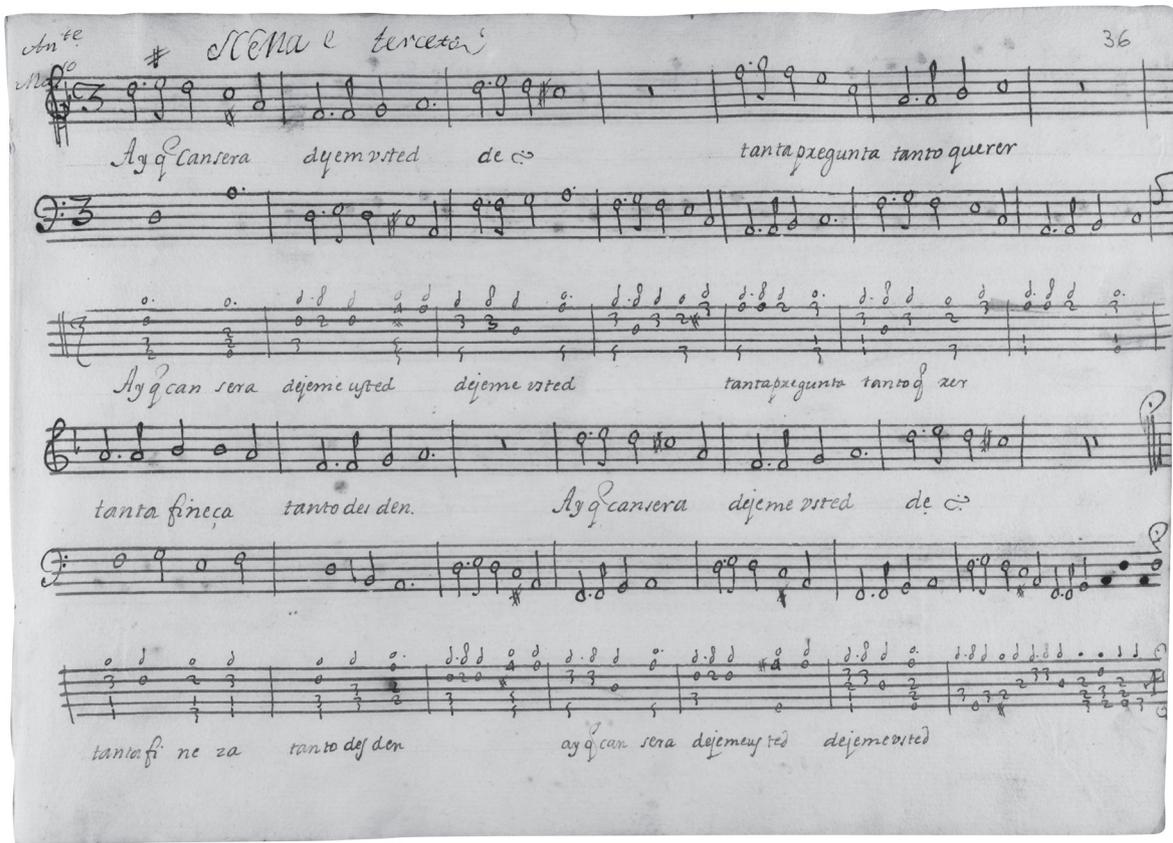


Fig. 1: Anónimo, ¡Ay qué cansera! (Barcelona, BC, M 3660, f. 36).

años después se convertiría en su ayuda de cámara.¹⁷ En cuanto a su repertorio, y aparte de sus propias obras y la de maestros locales, bien pudo incluir el de quien era a la sazón el maestro de capilla del emperador, el francoflamenco Tomás Crecquillon, autor entre otras de la misa a cinco partes *Mort m'a privé*, basada en una de las dos canciones que compuso sobre la misma letra a raíz del óbito de Isabel de Portugal.

Fue a los pocos años de haberse instalado en Gandía cuando se produjo un cambio radical en la vida de Francisco de Borja, a consecuencia de la muerte de su esposa en 1546. Tras anunciar su propósito de ingresar en la Compañía de Jesús y hacer los votos de castidad y obediencia, a fines de agosto de 1550 partió a Roma, habiendo traspasado sus títulos y posesiones a su hijo Carlos. Un año después recibió la ordenación sacerdotal.

El ingreso en los jesuitas del hasta entonces duque de Gandía debió implicar la disolución de su capilla, si es que no la disolvió antes. Nada se sabe acerca suyo en esta su segunda y última etapa, aunque pudiera ser que el duque, en lugar de mantener una capilla privada, la hubiese fusionado con la de la colegiata de su ciudad natal. Retomando la anterior cita lemos:

17. Según Pedro SUAÚ (*San Francisco de Borja*, p. 124), «siendo Borja virrey de Cataluña, envió a la duquesa de Medina Sidonia uno de sus músicos, Melchor Marcos. Éste, nombrado en 1554 maestro de capilla en Sevilla, se fue con su antiguo bienhechor. Francisco le recibió en la Compañía como hermano coadjutor, y hasta su muerte le conservó a su lado». El nombre de Melchor Marcos no aparece en la bibliografía disponible sobre la seo sevillana, por lo que la información al respecto podría ser errónea.

Y esta capilla y músicos que recibió en Barcelona le sirvieron después en Gandía, y acrecentose la que allí solía haber en la Iglesia colegial, la qual era de las mejores y mejor servidas y fundadas de aquel Reino.

Nieremberg ni lo afirma ni lo desmiente, pero resulta interesante constatar la presencia en 1548 del compositor Bartolomé Cárceres, que dos años antes consta en Valencia al servicio de la capilla de Fernando de Aragón, duque de Calabria (m. 1550), entre los canónigos de la colegiata de Gandía.

Los biógrafos de Francisco de Borja no señalan el momento en que empezó éste a dedicarse a la composición de música sacra, que es probable tuviese que ver con la formación de su capilla, que le permitiría poner en práctica los conocimientos adquiridos a la sombra de algunos de los más afamados maestros de la corte. Nieremberg destaca en primera instancia dos obras suyas, una misa y un Magnificat:

Era tan primo lo que componía, que se servían muchas iglesias de España de la Missa, y de la Magnificat y otras devotas obras que llamaban del Duque de Gandía.¹⁸

Algo o mucho de cierto hay en lo que dice, a la vista de uno de los inventarios de los libros de música del siglo XVI de la catedral de Tarazona.¹⁹ Entre los motetes y Magnificat que se reseñan en el vaciado de uno de sus libros aparece un motete atribuido al «Duque de Gandía», *Exaltata est [sancta Dei genitrix]*, pero lamentablemente ni se conserva el volumen ni copia alguna de este motete, una de cuyas versiones más conocidas –se entiende que de la letra– es la de Cristóbal de Morales (1500-1553).

Si del Magnificat del duque de Gandía se ha perdido cualquier rastro, en cambio la misa puede que se conserve, si se trata al menos parcialmente de la que editó el sacerdote y compositor jesuita Ludwig Bonbin (1850-1939), un ejemplar de la cual se conserva en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia (sign. V/6 bis-9/6). Reeditada por José Climent, dice éste que a pesar de que la misa lleve el nombre del santo le consta «que los papeles antiguos no lo llevaban», sin dar más referencias acerca de los tales papeles.²⁰ La misa, a cuatro voces, consta de los cinco acostumbrados fragmentos del ordinario («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus» y «Agnus»).

Suau alcanzó a ver en la colegiata de Gandía «una misa a cuatro voces y ocho motetes anónimos», todo ello copiado por la misma mano, que dice ser «cuanto nos queda de las obras de Borja», aunque hoy debemos precisar que quedaba porque a raíz de la guerra civil desaparecieron. Los motetes podrían ser los que señala un inventario de 1670 de los bienes del palacio de Gandía en el que figuran «cuatro cuadernos de motetes de San Francisco»,²¹ alguno de los cuales tal vez coincidiese con el *Exaltata est* de Tarazona.

A continuación, Suau añade lo siguiente:

Rolland de Lassus, maestro de ceremonias de la corte de Baviera, enriqueció la Misa con un Gloria y un Credo, y atribuyéndose derechos sobre una composición que había completado, la imprimió entre sus obras con el título de *Missa sine nomine*.²²

18. NIEREMBERG, *Vida del santo padre...*, pp. 23-24 (cap. XI).

19. Reproducción de los inventarios en Pedro CALAHORRA, «Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona I. Inventarios», *Nassarre*, VIII/2 (1992), pp. 9-56.

20. JOSÉ CLIMENT, «Misa de San Francisco de Borja», *Tesoro Sacro Musical* (enero-marzo de 1973), pp. 15-16, 1-20 (apéndice).

21. AHN, Nobleza, sección Osuna, leg. 441. Documento citado por SCHWARTZ, *En busca de liberalidad*, p. 462.

22. SUAUI, *San Francisco de Borja*, p. 34.

Entre las misas que escribiera Orlando di Lasso (1532-1594), hay una que incluye por vez primera el volumen publicado en París en 1577/1578 por los editores Adrian Le Roy y Robert Ballard que coincide con la editada por Climent, siguiendo a Bonbin, y que ambos atribuyen a san Francisco de Borja. Se trata de la *Missa ad imitationem moduli Iager*, posteriormente editada en otros dos volúmenes de misas del compositor francoflamenco y de la que existen al menos media docena de copias manuscritas.²³ Algunas la titulan *Missa venatorum*, en el sentido de que se trata de una misa destinada a los cazadores –en alemán y en singular *Jäger*–, siempre ansiosos por practicar su deporte favorito; ello justifica la brevedad de ésta y otras obras similares del género por comparación con los estándares de la época.

Sin muestras de la obra musical de Francisco de Borja, salvo aquella a la que a continuación nos referiremos, y aún con reservas, y a falta de un estudio crítico de la *Missa Iager*, cuya paternidad nunca hasta ahora ha sido puesta en entredicho por los especialistas de Lasso, desconocedores de la información que proporciona Suau basándose en una fuente que ignoramos, es imposible pronunciarse en ningún sentido acerca de la autoría de la misa en cuestión.

La responsabilidad que fue adquiriendo Francisco de Borja dentro de la Compañía de Jesús, que culminó con su nombramiento como padre general de la orden tras ser llamado a Roma en 1561, no parece que afectase a su vocación de compositor. Según Nieremberg,

siendo ya general de la Compañía en la convalecencia de una larga enfermedad que tuvo en Roma, compuso y apuntó excelentemente el Salmo 118 *Beati immaculati in via: qui ambulat in lege Domini*.²⁴

No hay copia de este salmo, del que años después Tomás Luis de Victoria, entre otros, daría su particular versión polifónica en forma de motete. La salmodia, el más sobrio de los géneros de la música sacra, parece haberse convertido en uno de los preferidos del santo que, siguiendo una vez más a Nieremberg, cuando le aquejaba la enfermedad «en lugar del ay, y del quejarse, cantaba algún Salmo de David o alguna Antífona a la Virgen, especialmente el *Regina caeli laetare*» [LU 275].

Entre las reformas de la orden emprendidas por Francisco de Borja hubo una que afectó muy directamente a la música, al estimular en los días de fiesta la interpretación de misas polifónicas en sus iglesias, haciéndose eco del gusto de los fieles.²⁵ Por otro lado, Soriano Fuertes le atribuye la creación de la capilla de música del convento de las Descalzas Reales de Madrid, por encargo de su fundadora, doña Juana de Austria, hermana de Felipe II.²⁶ Pero si por algo se recuerda hoy la faceta musical del santo duque, es por la recreación de la vieja representación medieval del *Quem quaeritis*, para la que dejó una suculenta renta al clero de su ciudad con objeto de que se celebrara anualmente en la madrugada del Domingo de Pascua.²⁷

Durante su pontificado, Alejandro VI, el papa Borja (1492-1503), había concedido al convento de monjas clarisas de Gandía el privilegio de tener expuesta la sagrada forma desde el Jueves

23. Edición, acompañada de aparato crítico, en Orlando DI LASSO, *Sämtliche Werke: Neue Reihe 4. Messen 10-17*, edición de Siegfried Hermelink, Kassel, etc.: Bärenreiter, 1964, núm. 13.

24. NIEREMBERG, *Vida del santo padre...*, p. 24.

25. SCHWARTZ, *En busca de liberalidad*, p. 461.

26. SORIANO FUERTES, *Historia de la música española*, II, pp. 133-134. Posiblemente lo único de cierto que hay en ello es que su primera abadesa fue Francisca de Jesús, tía de Francisco de Borja, que no llegó a habitar el convento de Madrid puesto que falleció en Valladolid antes de que se inaugurase en 1559.

27. Santiago LA PARRA; Luis QUIRANTE; José M^a VIVES, *Visitatio Sepulchri de Sant Francesc de Borja*, Gandía: CEIC Alfons el Vell, 1998, p. 127.

Santo hasta el día de Pascua de Resurrección, hecho que aprovechó Francisco de Borja –o aquel a quien él se lo encargase– para remodelarlo en función de la vieja ceremonia monástica de la *Depositio* y *Elevatio*, cuyo origen se remonta cuanto menos a fines del siglo x. Consistía en el entierro simbólico de las hostias sobrantes de la comunión del Viernes Santo, símbolo del entierro del cuerpo de Cristo, que «resucitaba» en la noche del Sábado al Domingo de Pascua para ser llevado de nuevo al altar mayor. Esta simple ceremonia dio pronto lugar al desarrollo del primero de los dramas litúrgicos conocidos, la *Visitatio sepulchri*, que versiona el duque de Gandía, junto con la ceremonia de la *Depositio-Elevatio*, inspirándose lo más probable en modelos locales, en cuyo caso habría seguido una vía paralela a la del célebre *Misterio de Elche*, reescrito a lo largo del siglo xvi partiendo de un núcleo que data, según todos los indicios, de un siglo antes. En el caso de la *Visitatio* de Gandía, a un núcleo basado en la tradición se suman modelos italianos como el de la *Elevatio* que describe Alberto Castellani en el *Liber sacerdotalis* (Venecia, 1523), según observó Richard Donovan.²⁸ Sea como fuere, tras ser instaurada en 1550, coincidiendo con la partida del duque a Roma, el ceremonial entorno a la *Depositio-Elevatio-Visitatio* de Gandía pervivió hasta el año 1865, en que fue suprimido al poco de que lo fuese la Sibila en la catedral de Toledo. Ambas representaciones, que habían sobrevivido a las prohibiciones al respecto derivadas del concilio de Trento (1545-1563), no lograron sobrevivir al deterioro del tiempo.

Si Francisco Asenjo Barbieri todavía recordaba, allá por el año 1888, la Sibila toledana, basándose en el testimonio de quienes habían asistido a sus últimas representaciones,²⁹ José Ruiz de Lihory hacía lo propio respecto al ceremonial de Gandía en su *Diccionario biográfico y crítico de la música en Valencia* (Valencia, 1903). En la entrada que dedica a Francisco de Borja se lee, entre otras cosas, lo que sigue:

Desde algunos siglos, por un especial privilegio, se venía celebrando en la iglesia del convento de religiosas de Santa Clara de Gandía la hermosa, grave y devotísima función del Entierro del Señor en el Viernes Santo (todos los años), después de los oficios de la iglesia Colegial. En el mismo altar en donde se celebraban los divinos oficios en la iglesia del convento, se conservaba el Santísimo Sacramento hasta que, concluidos en la Colegial, iba el clero procesionalmente a la de las monjas, y llegado allí, se hacía la procesión llamada del Entierro, llevando el cáliz con la Sagrada Forma bajo palio, por la iglesia y patio llamado de la Olivera, cantando a media voz unas letrillas, música compuesta por San Francisco de Borja, y llegando al Monumento, el preste, con el diácono y subdiácono, subían, y previo el ceremonial de rúbrica, depositaba al Señor en el Santo Sepulcro, en donde se conservaba hasta el día de Pascua, a las seis de la mañana. [...] Llegado el día Domingo de Pascua, a las seis de la mañana salía de la Colegial el clero [...] y los cofrades de la del Santo Rosario en procesión, dirigiéndose a la iglesia de Santa Clara. En la procesión iban los infantillos de la Colegial (cinco de ellos) vestidos: uno de María Madre de Jesús, dos de las otras Marías, uno de San Juan Evangelista y otro de Ángel. El vicario de las monjas había ya retirado al Señor del Sepulcro y dejado su puerta abierta. Llegada la procesión, subían las Marías hasta el Sepulcro para ver y adorar al Señor, y quedaban admiradas por encontrarlo vacío y la puerta abierta (todo esto con mucha pausa y sin hablar palabra); entonces el Ángel cantaba por tres veces Surrexit Christus, y contestaba el clero: Deo gratias. Se sacaba entonces el Señor del altar en donde el vicario lo había guardado, se formaba nuevamente la procesión y se llevaba bajo palio, con mucha devoción y reverencia, por las calles del Hospital y Monjas hasta la iglesia, y se reservaba.³⁰

28. Richard B. DONOVAN, *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958, p. 142.

29. Maricarmen GÓMEZ, *El Canto de la Sibila*, I: *León y Castilla*, Madrid: Alpuerto, 1996, p. 28.

30. José RUIZ DE LIHORY, *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia: Tipografía Doménech, 1903 [reed. de 1987], pp. 192-193.

Un año antes que Ruiz de Lihory, Mariano Baixauli había publicado una edición de la música de la *Visitatio* de Gandía basada probablemente en la copia de Juan Bautista Guzmán, fechada en Gandía en julio de 1882 (Valencia, Archivo Capitular, leg. 178/1),³¹ que coincide con otra realizada por Felipe Pedrell hacia el año 1900, seguro que aprovechando el viaje que le llevó a Elche para conocer de primera mano el misterio ilicitano (Barcelona, BC, M 793/1). Copias anteriores no parece que se hayan conservado –la más antigua que Baixauli dice haber visto en Gandía era de 1697 y anónima–, por lo que nuestro conocimiento de la representación, a falta de una edición crítica fiable, se basa en las copias de Guzmán y Pedrell, y especialmente en la de este último por ser la única de libre acceso a cualquier estudioso.

La *Visitatio sepulchri* de Gandía, que desde el siglo XVIII o antes la tradición atribuye a Francisco de Borja, se divide en dos jornadas. La primera, a modo de introducción, tiene lugar el día de Viernes Santo. El clero de la colegiata, acompañado de su capilla de música, se traslada en procesión hasta la iglesia de Santa Clara y allí se desarrolla una ceremonia que consiste en trasladar la sagrada forma desde el «monumento grande», en el altar mayor, al «monumento pequeño» que representa el sepulcro de Cristo –*Depositio*. En el transcurso de esta parte de la ceremonia, clero y coro interpretan cinco responsorios, *improperia* y una antífona propios del repertorio gregoriano de Semana Santa, cuyas versiones, a modo de salmodia, para nada coinciden con las del gradual romano, que son mucho más elaboradas.

La segunda jornada tiene lugar dos días después, coincidiendo con el Domingo de Pascua de Resurrección. Al despuntar el alba, el clero de la colegiata vuelve a salir en procesión cantando el responsorio *Dum transisset* hasta llegar a la iglesia de las clarisas, donde se desarrolla la representación propiamente dicha de la *Visitatio sepulchri*. Corre a cargo de tres infantillos que hacen de Marías y otros dos que hacen de ángeles, cuyos cantos alternan con intervenciones polifónicas del coro.³² En el característico diálogo del «Quem quaeritis», los ángeles cantan a dúo y las Marías a tres voces. Una vez concluido, uno de los ángeles canta por tres veces el versículo «Surrexit Christus», al que el coro responde «Deo gratias», unos y otro en canto llano. A continuación se descubre el Santísimo mientras los dos coros, el de los infantillos (Coro I) y el de adultos (Coro II), cantan juntos un «Alleluia» a siete voces. Una vez finalizado se inicia una procesión con la custodia, que recorre las calles contiguas al monasterio, durante la que se canta la secuencia del Domingo de Pascua *Victimae paschali laudes*, alternando el canto llano con la polifonía (fig. 2).

La *Visitatio sepulchri* de Gandía es un *unicum*, en el sentido de que no se ha conservado ninguna otra representación del género que haga uso extensivo de la polifonía, que no se incorporó a aquellas manifestaciones propias del drama litúrgico hasta muy a fines del siglo XV, cuando en casi toda Europa eran parte del recuerdo. Las que en la Península Ibérica lograron sobrevivir sufrieron importantes transformaciones, como en el caso del *Canto de la Sibila*, o bien se recrearon, como en el del *Misterio de Elche*, incorporando por lo regular la lengua vernácula y en mayor o menor medida la polifonía.

El caso de la *Visitatio sepulchri* es algo distinto, puesto que nunca parece que adoptó la lengua vernácula aunque sí la polifonía, como bien prueba el ejemplo de Gandía y acaso el fragmento a cuatro voces de la secuencia *Victimae paschali laudes* que lleva el *Cancionero de la Colombina*

31. Mariano BAIXAULI, «Las obras musicales de San Francisco de Borja conservadas en la insigne colegial de Gandía», *Razón y Fe*, IV (1902), pp. 154-170, 273-288.

32. El personaje de san Juan Evangelista al que se refiere Lihory, en sustitución de uno de los ángeles, no aparece en la copia de la consueta de Pedrell, que es la que hemos consultado.

parte de fuera, y cerraban la puerta. Los infanzillos que representaban ángeles cantan:

Cantus I
Cantus II

quem que-ri-tis in se-pul-chro Christi-co-
 quem que-ri-tis in se-pul-chro chri-
 -la chri--sti - co - la Chri-sti-co - la chri-
 -sti-co - la , chri-sti- co - la , chri-st- co -
 -sti-co - la chri - sti - co - la .
 -le chri - sti - - - - - co - la

Responde el Coro:

Cantus
Alto
Tenor
Basso

Je - - - - - sum Na - - - - - ra - re - num
 Je - sum Na-ra-re - - - - - num
 Je - sum Na-ra-re-num
 Je - sum Na-ra-re - - - - - num

Fig. 2: Francisco de Borja (?), *Visitatio sepulchri* (Barcelona, BC, M 793/1, f. 6v).

(Sevilla, Biblioteca Colombina, ms. 7-1-28), fechable hacia 1500. El que no se hayan conservado otros ejemplos similares no quiere decir que no los hubiese. *Las buenas y loables costumbres e ceremonias que se guardan en la sancta iglesia de Granada y en el coro de ella*, redactadas poco después de la reconquista de la ciudad en 1492, dan cuenta de una particular representación de la *Visitatio* en la que, aparte de la intervención de dos niños, a modo de ángeles, «que tengan muy buenas voces», los cantores de la seo interpretan la antífona *Quis revolvat nobis lapidem* «a fabordón». En otra de León que se anduvo representando durante la primera mitad del siglo XVI, que, como la de Granada, consistía en una *Elevatio* seguida de una adaptación de la *Visitatio*, dos niños del coro vestidos a modo de ángeles cantaban por tres veces, alternando con el coro, el versículo «Surrexit Dominus», una vez «más alta que otra» como en Gandía, lo cual hace presumir una posible filiación entre ambas representaciones.

Falta un estudio comparativo de aquellas *Visitatio sepulchri* que todavía se representaban en España a lo largo de la primera mitad del siglo XVI y de las que da somera cuenta Richard Donovan,³³ sin el cual no es posible pronunciarse respecto a la filiación de la versión de Gandía. Sea cual fuere el hipotético resultado, lo que la hace única, aparte del uso de la polifonía, es su atribución a Francisco de Borja y el que se conserve copia casi íntegra de su música, sencilla al máximo en el caso del canto llano y con un contrapunto comedido, de fraseo nítido y uniforme con abundantes entradas imitativas, en el de la polifonía.³⁴

La Compañía de Jesús nunca se distinguió por dedicar especial atención al cultivo de la música, un tema que los biógrafos de Francisco de Borja abordan siempre con cautela. El estilo sobrio de la *Visitatio* de Gandía se corresponde con la estética de la orden y en particular con el gusto del que otrora fuese IV duque de Gandía, lo cual no es aval que garantice lo que afirma la tradición respecto a su autoría. Si la obra es o no de Francisco de Borja es y probablemente seguirá siendo cuestión de fe (**tabla 1**).

33. DONOVAN, *The liturgical drama in medieval Spain*, pp. 58-64.

34. Según nota adjunta a la copia de Pedrell de la *Visitatio* de Gandía, el Coro I del «Alleluia» es reconstrucción de Juan Bautista Guzmán, en cuyos días el original de la obra parece que se seguía conservando en la colegiata de la ciudad, aunque esa parte estaba extraviada.

VIERNES SANTO				
Plange quasi virgo	1v	clérigos / Coro	responsorio [LU 722]	
Popule meus	1v	clérigos	improperia [LU 704]	[Adoración de la Cruz]
Sanctus Deus	1v	Coro		“responde”
Recessit pastor noster	1v	Coro	responsorio [LU 726]	“empieza la procesión cantando el Coro”
Popule meus	1v	clérigos		
Sanctus Deus	1v	Coro		“responde”
Ecce vidimus eum	1v	Coro	responsorio [LU 632]	“prosigue la procesión hacia las gradas”
Popule meus	1v	clérigos		“en llegando la procesión a las primeras gradas”
Sanctus Deus	1v	Coro		“responde”
Jerusalem, surge	1v	Coro	responsorio [LU 718]	“mientras sacerdote y ministros suben las gradas”
Cum autem venissent	1v	Coro		“mientras se coloca el Señor en el Sepulcro”
Sepulto Domino	1v	Coro	responsorio [LU 733]	“Después de cerrado el Sepulcro”
In pace factus est	1v	clérigos (2) / Coro	antífona [LU 729]	
Respice, quaesumus, Domine	—	sacerdote	oración	

DOMINGO DE PASCUA				
Dum transisset sabbatum	1v	clérigos / [Coro]	responsorio	“Al salir de la Colegial para Santa Clara, cantan”
Quem quaeritis in Sepulchro, christicolae	2v	Ángeles (2)		“Los infantillos que representan ángeles cantan”
Jesum Nazarenum, o coelicole	4v	Coro		“responde”
Jesum Nazarenum, o coelicole	4v	Coro		“otro coro más breve”
Non est hic, surrexit ...	2v	Ángeles (2)		“prosiguen los dos infantillos”
Venite et videte	2v	Ángeles (2)	antífona	
Quis revolvat nobis lapidem	3v	Marías	antífona	“Mientras el ángel descubre el Sepulcro cantan”
Surrexit Christus.	1v	Ángel	versículo	“El ángel que ha descubierto el Sepulcro ... canta”
Deo gratias	1v	Coro		“responde”
Surrexit Christus.	1v	Ángel		“Bajan tres gradas y el ángel repite en voz más alta”
Deo gratias	1v	Coro		“responde”
Surrexit Christus.	1v	Ángel		“Bajan otras tres gradas y el ángel repite más alto”
Deo gratias	1v	Coro		“responde”
Alleluia	3 / 4v	Coros I, II		“En esto se descubre el St. Sacramento mientras los coros reunidos cantan”
Victimae paschali laudes	1 / 4v	Coro / [Solistas]	secuencia [LU 780]	“Mientras se celebra la procesión [en la calle] cantan”

Tabla I: Drama litúrgico atribuido a san Francisco de Borja: fragmentos musicales.