

La creación de un himno para la nueva Hispania

EVA ESTEVE*

cuya verga solía superar el metro de largo, hacía necesario apoyarlas en un soporte o trípode, para no errar el disparo⁵¹. La división del ejército nazarí en ambos cuerpos militares y el uso de las mencionadas tipologías armamentísticas, aparece confirmada por las pinturas del palacio del Partal de la Alhambra. Parece evidente que el arma señalada debió derivar de esta tradición andalusí.

Para cerrar la relación de objetos taraceados en posesión de la reina Juana que menciona el inventario, hay que reseñar la presencia entre ellos de un *'ūd* o laúd⁵², instrumento musical de ascendencia manifiestamente andalusí, caracterizado por un mango semicilíndrico, relativamente corto, y un clavijero muy curvado hacia atrás⁵³. Introducido en Europa a través de la España islámica, procedente del Islam oriental, el laúd se singularizó en territorio peninsular por la incorporación de una quinta cuerda doble, una mejora introducida por iniciativa del músico iraquí Ziryad, que en el siglo IX se instaló en la Córdoba de Abd al-Rahman II⁵⁴.

Desafortunadamente no es posible ofrecer ejemplos medievales conservados de *'ūd*. Hay, sin embargo, con un amplio repertorio de imágenes en las que se representa este instrumento de cuerda. Dentro del ámbito cristiano, su presencia se constata por primera vez en los códices alfonsíes, tanto en las *Cantigas* como en el *Libro de ajedrez, dados e tablas*⁵⁵. Las manifestaciones plásticas circunscritas a territorio islámico son igualmente numerosas, destacando la reproducción de este cordófono en algunas piezas de marfil califales, como el frente de la arqueta de Leyre o en uno de los medallones del bote de al-Mugira⁵⁶, así como sobre objetos cerámicos, como el bello fragmento de jarra esgrafiado con una tañedora encontrado en la calle Cadenas de Murcia, actualmente en el museo de la ciudad, fechado en la primera mitad del siglo XIII⁵⁷.

Para profundizar en el origen de la industria de la taracea, examinar sus características formales y reflexionar sobre su valor como préstamo artístico de origen islámico, se ha rastreado su aplicación sobre diferentes tipologías de objetos suntuarios, recurriendo a la información documental proporcionada por los inventarios de la reina Juana de Castilla, sin olvidar el testimonio material de las piezas contemporáneas conservadas.

EL REINADO DE ISABEL Y FERNANDO es ejemplar en la utilización de los recursos de la iglesia católica para reforzar el poder de la corona, en su más amplio concepto. El famoso manual de Maquiavelo, sobre los modelos de conducta de los príncipes, ensalza a Fernando de Aragón como ejemplo de gobernante. Lo denomina "Primer Rey de la Cristiandad" porque, según sus palabras, se las ingenia para que sus acciones le proporcionen fama de hombre superior "sirviéndose siempre del factor religioso para acometer las más vastas empresas"¹. La historiografía actual está plagada de ejemplos que corroboran esta estrategia, sin dudar por ello de una devoción sincera. Y la concesión del título de Reyes Católicos, otorgado por Alejandro VI en 1496, es una demostración más, de esta hábil política. Dentro de este contexto se añade una nueva muestra, esta vez musical, que sirve como herramienta en la retórica del poder e ilustra la búsqueda de paralelismos entre los planos divinos y terrenales.

Se trata de la versión a cuatro voces del himno litúrgico *Pange lingua*, basada en una monodia específicamente hispana. Melodía cuyas copias más antiguas se documentan en la península desde la introducción de la fiesta del *Corpus Christi* a finales del siglo XIII². Aunque su entonación litúrgica se destina principalmente al Oficio de Vísperas de esta festividad y a Jueves Santo, su interpretación también se documenta en las tradicionales procesiones del "Día del Señor"³ y, a partir de mediados del siglo XVI, a cualquier ocasión relacionada con el Santísimo Sacramento⁴.

* Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

¹ MAQUIAVELO, N., *El Príncipe*. Madrid, 2004, p. 135 (Clásicos selección).

² *Breviarium Toletanum*, Biblioteca Capitular de Toledo, ms. 33.4, fol. 87r. (s. XIII) en GUTIÉRREZ, C. J., "Himno" en CASARES, E. (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, 1999-2002, vol. 6, p. 305.

³ En la procesión de Vic de 1413 se cita específicamente el *Pange lingua* al inicio del desfile (GÓMEZ, M. C. *La música medieval en España*. Kassel, 2001, pp. 96-98). En la capilla real se entonan dos versos finales durante su traslado (*Tantum ergo* y *Genitori Genitoque*) y el *sit et benedictio* cuando el sacerdote devuelve a su lugar el Santo Sacramento. NELSON, B., "Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559 - c. 1561", *Early Music History*, XIX (2000), p. 142.

⁴ En la visita del obispo de Córdoba a la catedral en 1546 tras alzar la Hostia Sagrada (actas capitulares del 16 de septiembre, tomo 13, f. XlV). Desde 1561 en la Capilla Real (NELSON, B., *ob. cit.*, p. 144). En Lerma ca. 1608 en el Corpus y su Octava, especialmente en la gran procesión después de la misa. Pero se utiliza, además, cuando el Sagrado Sacramento sale de su tabernáculo, así como en la consagración de una nueva oblea. KIRK, D., "Instrumental Music in Lerma", *Early Music*, XXIII (1995), p. 397.

⁵¹ VILCHEZ, 2006, p. 122.

⁵² FERRANDIS, 1953, p. 133: "Un laud por las espaldas negro de costillas de unas clauijas de hueso blanco e en el cuello labrado de atarças metido en una caja de madera".

⁵³ FERNÁNDEZ MANZANO, R., "Instrumentos musicales en al-Andalus" en P. CANO ÁVILA y I. GARIJO GALÁN (eds.), *El saber en al-Andalus. I, Textos y estudios*. Sevilla, 1997, pp. 101-102 y p. 110.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 102. Para una semblanza de Ziryad cfr. CORTÉS GARCÍA, M., "Ziryad, la música y la elegancia palatina" en *El esplendor de los Omeyyas cordobeses. La civilización musulmana...*, cat. exp. Granada, 2001, pp. 240-243.

⁵⁵ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I., "Los instrumentos de las Cantigas de Santa María" en *Alfonso X el sabio*, cat. exp. Murcia, 2009, p. 669.

⁵⁶ FERNÁNDEZ MANZANO, 1997, p. 107.

⁵⁷ NAVARRO PALAZÓN, J., y JIMÉNEZ CASTILLO, P., "La tañedora de laúd" en *Alfonso X el sabio*, cat. exp. Murcia, 2009, p. 685.

Una de las copias polifónicas más tempranas basadas en este canto llano, se encuentra en el libro de corte conservado en la Catedral de Segovia, ligado tradicionalmente a Felipe de Habsburgo y Juana de Castilla⁵. Debido a sus reducidas dimensiones, la disposición de las voces y la naturaleza del repertorio, que mezcla música religiosa y profana, este volumen encaja perfectamente con la práctica musical de la vida cortesana. Su compilación se ha datado de 1495 a 1508 por los especialistas con diferentes hipótesis; pero, quizá, la más lógica es aquella que sitúa la elaboración del códice en el periodo en que Juan de Anchieta, al servicio de doña Juana convive con los músicos franco-flamencos, de 1504 a 1506⁶.

El autor de esta versión musical es Johannes Wreede, citado en fuentes hispánicas como Juan de Urreda. Aunque su origen es flamenco, los datos biográficos conocidos centran su carrera en la Península Ibérica. En 1476 aparece como miembro de la casa de García Álvarez de Toledo, primer duque de Alba y primo de Fernando el Católico y un año después en la capilla real aragonesa como cantor y *maestro de capilla* hasta, al menos, 1482. Tan sólo se conservan siete obras atribuidas a su nombre con escasa difusión más allá de los Pirineos, salvo su delicada versión del poema *Nunca fue pena mayor* con algunas impresiones realizadas en Venecia⁷.

Sin embargo su obra *Pange lingua*, a cuatro voces, es excepcional por tres motivos: por un lado el número de copias, que superan la treintena, convirtiéndose en su mayor éxito⁸. Por otro, la expansión geográfica de la obra que se circunscribe exclusivamente a la Península Ibérica y las colonias del Nuevo Mundo; y por último la cronología de las copias, que se extiende hasta el siglo XIX⁹. Es realmente sorprendente que su pieza más copiada no sobrepase el territorio perteneciente al reinado de los Reyes Católicos, mientras que otras más internacionales no superen tal cantidad de versiones, pero todavía es más extraordinario que su reproducción e interpretación se mantenga durante centurias¹⁰.

La expansión geográfica y cronológica de la pieza es especialmente llamativa por constituirse en una composición anterior al Concilio de Trento que, además, utiliza una monodía local hispana. Tras la exhortación a la unificación de textos y melodías realizada por la Contrarreforma, se editan libros litúrgicos con los modelos romanos para el canto y posteriores reformas refuerzan esta homogeneización. ¿Porqué esta monodía del *Pange lingua* no sólo no se sustituyó, sino que continuó copiándose y adaptándose polifónicamente durante siglos? Hasta el punto que podemos encontrarla, en varios libros litúrgicos pertenecientes al siglo XX, denominada como *cantus hispanus*¹¹.

⁵ PERALES, R. *Cancionero de la Catedral de Segovia*. Segovia, 1978, ff. 226v-227r.

⁶ Esta deducción es razonada por KNIGHTON, T., *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Zaragoza, 2001, pp. 114-5; LAMA, V., *Cancionero musical de la catedral de Segovia*, Salamanca, 1994, pp. 122-130 y TARUSKIN, R. (ed.), *Een vrolic wesen*. Miami, Florida, 1979, p. 5. Otras hipótesis en BAKER, N., "An Unnumbered Manuscript of Polyphony in the Archive of the Cathedral of Segovia: its Provenance and History", Tesis Doctoral, University of Maryland, 1978. Vol. I, pp.192-239; ROS-FABREGAS, E., "The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian Continental Manuscript Traditions", Tesis Doctoral, The City University of New York, 1992, vol. I, 208-23 y KREITNER, K., *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, London, 2004, pp. 101-103.

⁷ *Répertoire International des Sources Musicales (RISM)*: Petrucci 1504/3 y 1507/5. KNIGHTON, T., "Urrede, Juan de" en SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 2002, vol. 26, p. 158.

⁸ Le sigue su adaptación del poema del duque de Alba *Nunca fue pena mayor* con veintidós copias conocidas. LAMA, V., *ob. cit.*, pp. 326-7.

⁹ La versión vocal más reciente que conservamos está datada sobre 1801. KREITNER, K., *ob. cit.*, p. 78.

¹⁰ Algunas de sus características ya habían llamado la atención de los investigadores. ANGLÉS, H., "El "Pange lingua" de Johannes Urreda, maestro de capilla del Rey Fernando el Católico", *Anuario Musical*, VII (1952), pp. 193-200.

¹¹ *Antiphonarium Sacri Ordinis Prædicatorum*, Roma, 1933, p. 541. *Liber Usualis. Missæ et Officii*. Paris, Roma, Turnai, etc., 1957, p. 1.852. Agradezco a Bruno Turner los consejos bibliográficos y sus apuntes referentes a la importancia de esta melodía en los libros litúrgicos actuales de los Dominicos.

Tras un análisis estilístico de las diferentes versiones de Wreede alejadas en el tiempo, realizado en el simposium FIMTE 2007¹², se concluyó que aunque se mantiene cierto movimiento de las voces, funciones estructurales y alguna mención al *cantus firmus*, su transformación es considerable. Se utiliza un ámbito cada vez más amplio al adaptarse a la música instrumental, transportes, libertad progresiva en el tratamiento del canto llano, mayor ornamentación, ralentización del ritmo, cambios de compás, etc. Parece que el secreto de su éxito no se debe a su factura, nada excepcional para la época, y que sus transformaciones estilísticas tampoco respetan demasiado la composición original. Su identificación a nivel auditivo es más que improbable, por lo que se podría descartar una calidad musical extraordinaria, digna de perpetuarse en el tiempo.

Entonces ¿qué otras razones podrían existir para justificar la longevidad y expansión de este himno eucarístico? Urreda, no fue especialmente conocido para la posteridad. A pesar de algunos éxitos, jamás alcanzó la popularidad de Josquin, y aun así esta pieza permanece, muchas veces por encima de cualquier obra renacentista en algunos fondos documentales. Ya que, ni la fama del compositor, ni las características musicales parecen ser las causantes de su propagación, es necesaria la búsqueda de elementos extra-musicales para justificar su éxito. El contexto socio-político, cultural o religioso de algunas piezas es fundamental para comprender la importancia que adquieren y las connotaciones que rodean su interpretación. Parece que nos encontramos ante un caso claro de este fenómeno, que es necesario analizar.

Para ello, primero hemos de remontarnos a la simbología intrínseca de la fiesta del *Corpus Christi*, y la exposición del Sagrado Sacramento, un evento profundamente ligado a la interpretación del himno. Desde sus orígenes, la fiesta se ha presentado como un triunfo de Cristo sobre la muerte, encarnado en el pan y el vino consagrados. Un triunfo que se extiende más allá del propio Oficio litúrgico dentro del templo, y sale a la calle para exhibir la alegría de una victoria eterna. A los cortejos, exponiendo la Sagrada Forma como símbolo divino, se unen progresivamente otros elementos opuestos, que representan el mal, sobre los que Jesús triunfará simbólicamente. Desde el *Trecento* el desfile religioso conlleva varios tipos de disfraces incluyendo ángeles y diablos, además de enormes dragones, águilas y diferentes animales fantásticos que se presentan como manifestaciones maléficas¹³. El orden de los elementos no preocupa mientras vayan al inicio de la procesión, marcando un contraste entre el desorden pagano inicial y la precisa organización cristiana posterior. En conexión directa con estas representaciones, en 1551 el Concilio de Trento emite un decreto denominando a la fiesta del Corpus como "un triunfo sobre la herejía"¹⁴.

La interpretación polifónica del *Pange lingua* en España, en estas procesiones, está ampliamente documentada. Como ejemplo, podemos citar una consuetudine de la Catedral de Granada, escrita sobre 1520 en la que se especifica: "En la procesión de el *Corpus Christi* van los órganos en ella, y tañen los himnos de la fiesta a versos, y otros motetes"¹⁵. En Toledo, en la segunda mitad del siglo XVI, se interpretan los himnos de la fiesta en *alternatim*, por veintitrés cantores distribuidos en cuatro coros, órgano y ministriles¹⁶. Además conocemos su interpretación a varias

¹² VIII Symposium Internacional de Música de Tecla Española "Diego Fernández" (Almería 11-13 de octubre 2007).

¹³ Estas representaciones, realizadas de cartón pintado, danzan y, a veces, expulsan fuego por la boca. LADERO, M. *Las fiestas en la cultura medieval*. Barcelona, 2004, p. 51.

¹⁴ Sesión 13, del 11 de octubre. DEAN, C., *Inka Bodies and Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*, Durham & London, 1999, p. 8.

¹⁵ RAMOS, P., *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII*, Granada, 1994, vol. 1, p. 323. En Sevilla (1545) dos órganos portátiles acompañan a la procesión. BROOKS, L., *The dances of the processions of Seville in Spain's Golden Age*, Kassel, 1988, p. 55.

¹⁶ MARTÍNEZ, C., "Los sonidos de la fiesta: Música y ceremonial en el *Corpus Christi*" en FERNÁNDEZ, G. y MARTÍNEZ-GIL, F., *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, 2002, p. 221.

voces en la capilla real a partir de 1559, mientras se devuelve el ostensorio a su lugar¹⁷. Las versiones de esta pieza para órgano que se publican en 1557 y 1578 dan testimonio de su evolución, a la vez que se transforma también el carácter de la fiesta¹⁸.

Pero en la Península Ibérica, debido a la Reconquista y a la específica situación social y política, el desfile por las calles se reviste de algunas particularidades, con referencias concretas de triunfos militares sobre pueblos no cristianos¹⁹. Por ejemplo, en 1492 la celebración del *Corpus* en Murcia imprime una especial atención a la reciente ocupación de Granada con la interpretación de dos misterios específicos²⁰. Además, los seres maléficos en abstracto, se transforman en judíos o musulmanes, ya sean reales o disfrazados. Así encontramos que, mientras que en el siglo XIV los judíos generalmente quedan excluidos de las procesiones religiosas²¹, en fechas cercanas a su expulsión se insta a los moros a que saquen “sus juegos e danzas, e los judíos su danza”²². De esta forma el elemento pagano se materializa en ejemplos concretos y cercanos, fácilmente identificables, y los no cristianos son “demonizados” y situados en oposición directa a los cristianos. Es más, en fechas posteriores a la expulsión “del infiel” en la península el mensaje es más directo: encontramos figuras disfrazadas de herejes, danzando a veces, de forma ridícula y grotesca²³. Otras vistiendo y actuando como árabes o turcos que intentan impedir la celebración y por supuesto, como adversarios de la fe católica, siempre fracasan²⁴. La festividad mantiene latente el recuerdo de la Reconquista durante siglos²⁵ y durante esos mismos siglos, continúa sonando inseparablemente la melodía hispana del *Pange lingua*, asociada a la fiesta.

En la muestra de la custodia como símbolo victorioso tras la lucha, encontramos una imagen significativa en la serie para tapices que Paul Rubens pintó para el convento de Las Descalzas Reales de Madrid en 1627. Podemos observar cómo la Iglesia, representada por una figura femenina que sostiene el ostensorio, aplasta con las ruedas de su carro a los enemigos de la fe²⁶ en una composición con ciertos paralelismos a la iconografía tradicional de Santiago Matamoros²⁷.

¹⁷ NELSON, B., *ob. cit.*, pp. 141-145.

¹⁸ RUBIO, S., “Las glosas de Antonio de Cabezón y de otros autores sobre el “Pange lingua” de Juan de Urreda, *Anuario Musical XXI*, (1966), pp. 45-59.

¹⁹ “Los reyes se encargaban de mantener ese clima heroico a través de la Iglesia”. FERNÁNDEZ, M., *Isabel la Católica*, Madrid, 2003, p. 235.

²⁰ DEAN, C., *ob. cit.*, p. 13.

²¹ En Barcelona, Gerona y Valencia. RAMOS, P., “Música y autorrepresentación en las procesiones del Corpus de la España Moderna” en BOMBI, A. et al. (eds.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, 2005, p. 245.

²² Madrid en 1481. CASTELLANOS, J., *El Madrid de los Reyes Católicos*, Madrid, 1988, p. 149. Conservamos documentación de su participación también en Murcia (1471) y Ávila (1481). FERNÁNDEZ, G. y MARTÍNEZ-GIL, F., *ob. cit.*, p. 440

²³ Algunas danzas judías son tan humillantes que los conversos, ofendidos denuncian su carácter degradante, como sucede en 1550. CONSUEGRA, B., “la danza de la judiada del Corpus de Camuñas (Toledo)” en FERNÁNDEZ, G. y MARTÍNEZ-GIL, F., *ob. cit.*, pp. 458-9

²⁴ DEAN, *ob. cit.*, pp. 12-13. Cita, además, un carro que rememora la conquista de Valencia, realizada en 1238, con una danza de infieles en el siglo XVII.

²⁵ Por ejemplo, en Berga (Cataluña), actualmente, la fiesta del *Corpus* incluye un combate fingido entre “Turcs i Cavallers”. GONZÁLEZ, J., *Moros y cristianos: representaciones del otro en las fiestas del Mediterráneo occidental*, Granada, 2003, p. 18. En Granada en los festejos celebrados en 1858-9 se construye un arco, con un cuadro que simboliza la victoria de la Cruz sobre la Media Luna, y la imagen de los Reyes Católicos, junto al escudo de la ciudad. FERNÁNDEZ, G. y MARTÍNEZ-GIL, F., *ob. cit.*, p. 211.

²⁶ Citados como furia, discordia y maldad en <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/1175.htm> (última visita el 20-XI-2009).

²⁷ En ambos el representante de la iglesia católica (ya sea el santo o la mujer con la custodia) se sitúa en un nivel elevado de la composición, acompañado de un caballo blanco, símbolo de fuerza y pureza. En los dos también, el enemigo es literalmente aplastado bajo su peso y se arrastra por el suelo. Sin embargo la utilización de un carro en la representación de Rubens conecta esta imagen con los carros o rocas procesionales.



TRIUNFO DE LA IGLESIA. Pieter Paul Rubens, 1627. Museo Nacional del Prado, Madrid.

La exposición de la custodia se relaciona, una vez más, con la ofensiva física y la ostentación triunfal. Pero si nos fijamos en el aspecto de los vencidos bajo el peso de la iglesia, encontramos dos figuras principales: a la izquierda el aspecto de la discordia recuerda a la Medusa clásica; a su derecha, la maldad tiene rasgos árabes: color de piel y pelo oscuro, nariz prominente, bigote y barba sin rasurar. El contraste entre el color de la piel de los sometidos es llamativo y nos recuerda la cercanía de las últimas expulsiones de los moriscos, decretadas por Felipe III (1609-1616) y sus acusaciones de complicidad con el enemigo turco²⁸.

Al igual que este diseño alegórico se extiende ampliamente por el Nuevo Mundo²⁹, su mensaje, y la música que rodea la exaltación del *Corpus Domini*, también traspasa el océano hasta llegar a tierras de ultramar. Durante las procesiones en las Indias, además de las representaciones de moros y cristianos³⁰, la herejía se concreta con la presencia nativa. En los Andes los incas se representan a sí mismos con sus bailes y prácticas festivas, dando lugar a un ritual semi-pagano durante la procesión. La exhibición de este ritual prehispánico, en un principio alentado, se

²⁸ DELGADO, G., *El Mundo Moderno y Contemporáneo*, México D.F., 2005, p. 187.

²⁹ CALVO, A., “Las alegorías eucarísticas de Domingo Chavarito, una interesante evocación de los diseños de Rubens” en OROZCO, A. et al., *Estudios sobre literatura y arte*. Granada, 1979, p. 232 y HALCÓN, F., “Marcial de Santaella y la influencia de Rubens en la pintura Oaxaqueña”, *Laboratorio de Arte*, 10 (1997), pp. 445-450.

³⁰ ARES, B., “Moros y cristianos en el *Corpus Christi* colonial”, *Antropología: revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, VII (1994), pp. 101-114.



FINAL PROCESIONAL, Serie Corpus Christi. Anónimo, 1674-1680. Museo del Arzobispo, Cuzco.

extiende de tal forma que sufrirá restricciones por parte de las autoridades a principios del siglo XVII³¹. El mal vuelve a tener cuerpo y cara determinados. Y paralelamente, estos territorios coloniales se constituyen como las únicas zonas donde encontramos versiones del himno de Urreda fuera de la Península Ibérica³².

Por supuesto las connotaciones bélicas de la fiesta propiciaron otras incorporaciones de referencias no católicas, como ocurrió en otros acontecimientos: los arcos triunfales, heredados de la Roma Imperial; el dosel o baldaquín que cubría el sacramento como símbolo de poder, y el propio cortejo de la procesión que incluía además de la comunidad religiosa, organizaciones cívicas, cuyo orden marcaba el status de las diversas autoridades. Estos elementos tradicionales, se acompañaban, cada vez más a menudo, de batallones armados militarmente, que reforzaban la noción de que el triunfo no se restringía sólo al ámbito espiritual³³.

De esta forma podemos señalar diversos niveles de concreción en esta alegoría religiosa: en el más elevado, el triunfo de Cristo sobre la muerte y la salvación de todos los hombres; le sigue la supremacía de la iglesia sobre la herejía como portadora del verdadero mensaje divino; en un nivel más preciso encontramos la victoria del Estado sobre los pueblos paganos y, por último la del hombre bautizado sobre el hereje. Consecuentemente el pueblo entiende, y retiene, mejor el mensaje que debe seguir. Recordemos la conversión de judíos y musulmanes, y las medidas disuasorias para promoverlas, en estas fechas de cambios e Inquisición³⁴. Un mensaje elaborado

³¹ DEAN, *ob. cit.*, pp. 15-16.

³² Las fuentes americanas concordantes provienen de Méjico (Puebla C19 y GuadM1) y Guatemala (Juan Ixcui: BloomL 8 y San Mateo Ixtatan: BloomL 9). ROS-FABREGAS, E., *ob. cit.*, Vol. I, pp. 157-158.

³³ DEAN, C., *ob. cit.*, p. 12.

³⁴ En Zaragoza en 1573 encontramos una descripción del efecto que conseguía transmitir el evento: "tuvo principio su conversión el día del Corpus Cristi, que viendo la procesión del Santísimo Sacramento salir de la Seo con tanta majestad, le movió Dios y comenzó a llorar diciendo que quería ser cristiano". CALAHORRA, P., *La Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII*, Zaragoza, 1978, p. 231.

que se muestra fundamentalmente visual, pero del que los otros sentidos también participan: el olfato mezcla el olor de incienso y pólvora y el oído la música religiosa y profana, los himnos de la fiesta se alternan con villancicos y chanzonetas.

Pero analicemos con mayor detenimiento los elementos que hacen referencia a la victoria del Estado sobre los pueblos paganos, y más específicamente a las victorias militares de los Reyes Católicos. Unos éxitos que ellos mismos se esfuerzan en conectar a esta festividad y directa, o indirectamente, para imprimir un carácter de guerra santa. Para ello utilizarán diferentes estrategias, entre ellas la interpretación del *Pange lingua more hispano*.

Hace tiempo que se conocían los textos escritos por Hernando de Talavera para recordar la toma de Granada con un Oficio específico. Se encuentra detallado en una carta enviada a la reina en 1493³⁵. Pero la música monódica se ha descubierto hace pocos años, en una copia de 1507 para ser utilizada en la iglesia Colegial de Santa Fe³⁶. El Oficio incluye tres himnos, para Vísperas Maitines y Laudes y los tres toman como modelo sus análogos para la festividad del *Corpus Christi*. Los primeros (*Pange lingua* y *Sacris solemnis* para Vísperas y Maitines respectivamente) utilizan como base tanto la melodía como los textos litúrgicos, modificados para la ocasión, y el último *Verbum Supernum*, parece estar cimentado en una monodia de nueva factura. Un aspecto notable, en este trío himnódico, es la exclusiva utilización del modo quinto en todos ellos. Un modo que los teóricos musicales contemporáneos atribuirán las connotaciones de alegría y victoria³⁷.

<p>Ferrer, P., <i>Inventario General para todas las iglesias de España</i>, Zaragoza 1548, f. XLVII.</p> <p><i>Incipit musical:</i></p> <p><i>Incipit textual:</i></p> <p><i>Pange, dignus, gloriosus corporis ascensionis sempiternus presertim, quoniam in mundi preteritis factus nostris generosis rex effudit gentium.</i></p>		<p>1 - Archivo Parroquial de Santa Fe, Granada, Cantoral 20 2 - Archivo General de Simancas, Patronato Real, sig. 25-41</p> <p><i>1 - Incipit musical:</i></p> <p><i>2 - Incipit textual:</i></p> <p><i>Pange, Anglos, voce alta Trianguli processionis, Laudate, Deo semper curte, Conditor omnium Qui, subasta Gossuta, bella dedit scelerum.</i></p>	
<p>Nihil datus, vobis natus et datus Filioque, et de mundo conversacione, quanto verbi ceteris, nisi moris incantatione, non elaxat oculos.</p>	<p>Caris, lingua, el ministerio del cuerpo glorioso y la preciosa sangre que como precio del mundo, fruto del vinteno generoso, el Rey, derramó.</p>	<p><i>Digni quippe parente glorioso Populo Anglorum: Digni casus multos curant Adhuc non evasit: Qui illos straxerunt Gossuta et Arabum</i></p>	<p>Ha datus, puer, una paz completa a los pueblos de España; y también un golpe terrible a los locos de Mahoma, que engañó al pueblo saraceno y a Arabia</p>

En esta ilustración podemos ver que el texto se ha variado, manteniendo el *incipit* textual y algunos finales rimados. Sin embargo utiliza la misma monodia hispánica en la que se basa el *Pange lingua* de Urreda, con escasas variaciones. Su contenido expone la victoria como una intervención

³⁵ AGS, PR, sig. 25-41. ALCÁNTARA, P. *Vida del venerable don Fray Hernando de Talavera*. Madrid, 1866, p. 139.

³⁶ Archivo Parroquial de Santa Fe, Granada, Cantoral 20. MARTÍNEZ, F. et al., *Fray Hernando de Talavera. Oficio de la toma de Granada*, Granada, 2003 y VEGA, M. J., *Isabel la Católica y Granada. La misa y el Oficio de Fray Hernando de Talavera*, Granada, 2004.

³⁷ MARTÍNEZ, F. et al., *ob. cit.*, pp. 60-61

divina contra la herejía y el infiel. Temática que se repite constantemente en todo el Oficio, donde se equipara Granada con una nueva Jerusalén y su conquista con el retorno del pueblo elegido a la tierra prometida. El ceremonial completo de Fray Hernando de Talavera despliega una amplia gama de recursos retóricos para la exaltación de esta victoria política, religiosa y militar cuyo objetivo es definido con precisión por Pilar Ramos:

“Es una victoria de Dios, en el sentido de ser para Dios y con la ayuda de Dios. Pero también es una victoria militar, una victoria personal de ambos Reyes, que se muestran como modelo de monarcas cristianos. Es una victoria sobre infieles. [...] Es, por último, una victoria para *Hispania*. Jamás se alude a Castilla o a Aragón, ni siquiera en los elogios separados a cada uno de los Reyes”³⁸.

Además de la intervención directa de la reina en el encargo de este Oficio a su confesor, sabemos que ella misma custodiaba un ejemplar que contenía la música. Por último es Fernando de Aragón el que se encarga de instituir la fiesta de la conmemoración de Granada en su testamento³⁹. La inclusión de los tres himnos pertenecientes a la festividad del *Corpus*, es significativa como selección de símbolos triunfales en la construcción planificada de un acto de exaltación militar y religiosa de la victoria. Unos himnos que tendrán cada vez más una dualidad política y religiosa. Pero además las dos melodías litúrgicas himnódicas seleccionadas, tienen una ventaja añadida, son específicas del territorio ibérico y no compartirán su línea melódica con el resto de Europa. Por lo tanto son perfectas para representar la esencia de la nueva *Hispania* y el carácter triunfal de un imperio incipiente.

Pero todavía hay un evento más determinante, en el que este himno eucarístico vuelve a sonar en procesión por las calles, esta vez relacionado de forma directa con la presencia real. En algunas ocasiones el desfile religioso del *Corpus* se pospone para hacerlo coincidir con las visitas reales, como Kreitner plantea que sucedió en las entradas de Fernando en Barcelona, realizada en 1479, y la de Isabel dos años más tarde⁴⁰. El también llamado *Corpus Domini* parece relacionarse con la figura de los monarcas en muchos aspectos, fundiendo cuidadosamente la imagen de Cristo y la realeza en un mismo ceremonial. Una estrategia que conecta con la mentalidad medieval de monarquía, en la que el rey es el emisario del Todopoderoso en la tierra. De esta forma los monarcas construyen un paralelismo en el que, tanto el Sacramento como ellos mismos, son los representantes físicos de la Divinidad.

A principios del siglo XV, ya se documenta, en algunas localidades, el mismo recorrido para la exhibición del *Corpus Christi* que para las entradas reales y generalmente la estructura básica es la misma, con ejemplos de influencia mutua muy significativos⁴¹. Encontramos la presencia de la Cucafera o Tarasca, monstruos típicos del *Corpus*, en las recepciones de nobles y reyes durante el *Cinquecento*⁴²; y en Madrid se reservan para los desfiles del *Corpus*, las varas que se utilizaron

³⁸ MARTÍNEZ, F., et al., ob. cit., p. 57.

³⁹ Según una biografía del arzobispo Tavera escrita sobre 1530, afirma que este Oficio se interpreta el dos de enero. MARTÍNEZ, F., et al., ob. cit., pp. 48, 50 y 53.

⁴⁰ KREITNER, K., “Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth-Century Barcelona”, *Early Music History*, XIV (1995), p. 164.

⁴¹ BOMBI, A. et al., ob. cit., p. 244. La cita del enojo de la reina Isabel porque no se siente acogida con todos los honores en Valencia en 1488, es reveladora. El príncipe Juan dos días después, si los recibe por ser su primera visita a la ciudad y el propio texto cita la procesión del *Corpus* como modelo en la comitiva del heredero al trono. FERRER, T., “La fiesta cívica en Valencia en el siglo XV” en E. RODRÍGUEZ, E. *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, 1994, p. 151.

⁴² LADERO, M., ob. cit., p. 187 y CARRERAS, J.J., “La música en las entradas reales” en BORDAS, C. et al., *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid, 2000, p. 281.

para dar la bienvenida al príncipe Carlos en 1499⁴³. El *Pange lingua* es, con certeza, otro elemento compartido, esta vez sonoro; y parece razonable pensar que la composición de Urreda pudo haber ambientado alguna de estas recepciones reales. La música polifónica a finales del siglo XV, era una herramienta más de ostentación social, a menudo asociada a la corona⁴⁴ y la exigencia de solemnidad y magnificencia en estos eventos requerían las más altas demostraciones de suntuosidad y refinamiento musical.

Pero aunque la interpretación del himno se hubiera circunscrito a las ocasiones relacionadas directamente con la exhibición de la Sagrada Forma, las correspondencias entre estas ocasiones y el poder real son muy abundantes. Los Reyes Católicos apoyan de una forma decidida y firme la festividad del *Corpus Domini*, que a finales *Quattrocento* ya es la conmemoración religiosa anual más importante y lucida, en la mayor parte del territorio perteneciente a la nueva *Hispania*⁴⁵. Aunque la organización económica de la fiesta solía recaer sobre el ayuntamiento (y a veces el cabildo eclesiástico)⁴⁶ en ocasiones, la corona establece una dotación especial para ayudar a sufragar los gastos de esta celebración en la ciudad, como es el caso de Granada, tras su conquista⁴⁷. Una ciudad a la que, más tarde, la reina Isabel donó una lujosa cruz para ser utilizada específicamente en estas procesiones⁴⁸. De forma que el recuerdo de la monarquía permaneciera durante todo el ceremonial, a través de su magnífico presente.

Continúan los puntos de conexión entre la festividad ambientada por este himno y la realeza. Los monarcas participan activamente en la marcha, no sólo como público o formando parte del cortejo, sino que en 1498 Isabel y Fernando sostienen cada uno un extremo de la vara del dosel que resguarda la custodia⁴⁹. La proximidad física del Santo Sacramento y la realeza, simboliza la fusión entre lo humano y divino, entre el cielo y la tierra. Y es una clara demostración del esfuerzo de los monarcas por integrarse en la simbología del *Corpus Domini*. Aunque es más frecuente la asistencia de los soberanos a la procesión, no lo es tanto su participación en contacto con el dosel, que sólo se repetirá con Carlos V⁵⁰. La procesión conceptualmente adquiere una doble vertiente: en un plano el cuerpo de Cristo se exhibe como héroe supremo y victorioso, seguido de imágenes o símbolos de santos, como sus subordinados supernaturales; en el otro se encuentra la realeza, custodiada por un cortejo de vasallos, en directo paralelismo con el universo divino.

La riqueza proveniente del Nuevo Mundo forma parte de la ceremonia, presentada como “el primer oro llegado a España desde las Indias” y se muestra en procesión refundido en diversos símbolos de culto como cruces o custodias⁵¹. La propia Isabel de Castilla guarda en sus últimos años de reinado, el ostensorio que se utilizaba en los desfiles del *Corpus* en Toledo confeccionado con

⁴³ “librar a Rodrigo, pintor, mil e seiscientos maravedis porque pintó las varas del recibimiento del Príncipe, e que queden en mi las varas para quando sacaren el Corpus [...] de cada año”. CASTELLANOS, J., ob. cit., p. 155.

⁴⁴ KNIGHTON, T. y MORTE, C., “Ferdinand of Aragon’s entry into Valladolid in 1513: The Triumph of a Cristian king”. *Early Music History* (1999) Volume 18. pp. 154-156.

⁴⁵ Ver CASTELLANOS, J., ob. cit., p. 148; KREITNER, K., “Music” ob. cit., pp. 153-204 y BOMBI, A. ob. cit., pp. 243-254.

⁴⁶ BOMBI, A., ob. cit., p. 244.

⁴⁷ DEAN, C., ob. cit., p. 13.

⁴⁸ RODRÍGUEZ, A. y MÁRTIN, J., ob. cit., Madrid, 2004, p. 519.

⁴⁹ En Zaragoza, 1498: “Celébróse la festividad del Corpus Christi con la mayor pompa y aparato que antes se hubiese hecho, y llevaron las varas del palio los Reyes” CALAHORRA, P., ob. cit., p. 232.

⁵⁰ La primera y única noticia anterior, de un monarca español participando de este modo en la procesión nos sitúa en 1424 con Alfonso V de Aragón. Carlos V repetirá el gesto en 1518 y 1535. DEAN, C., ob. cit., p. 11 y CALAHORRA, P., ob. cit., pp. 232-233. Más tarde conservamos documentación de la participación de varias figuras reales formando parte del cortejo, pero no de este protagonismo tan marcado.

⁵¹ DEAN, C., ob. cit., p. 14.

estepreciado material. La unión explícita de victorias militares del Estado con los triunfos religiosos potencian un sentimiento providencialista: las conquistas bélicas y los descubrimientos de nuevas tierras se interpretan como un regalo divino que se otorga en recompensa por la defensa de la fe. Un mensaje expuesto con claridad dentro de la alegoría del triunfo que constituye la fiesta y otro elemento más para perpetuar el recuerdo de su reinado dentro del evento.

También se ha señalado un cambio social en la fiesta, respecto a la representación de la mujer. Mientras que en los siglos XIV y XV parece centrarse fundamentalmente en el papel de danzante, a finales del XV y durante el XVI aparece con frecuencia la imagen de la virgen María en carros y castillos⁵². Este refuerzo positivo de la figura femenina, que equilibra sus anteriores connotaciones negativas, es potenciada fundamentalmente por Isabel “La Católica”⁵³. El consenso entre los historiadores es general, su tortuoso viaje hasta el trono ante las sombras de una sucesión ilícita y su protagonismo en política de gobierno sin subordinarse a su marido, le obliga a iniciar una campaña que refuerza el protagonismo de la virgen María, y de la divinidad femenina en general, para consolidarse definitivamente en el trono⁵⁴.

No hay duda del empeño personal de Isabel y Fernando en exhibir triunfalmente sus logros como triunfos divinos. De esta forma legitiman su dinastía, se consolidan en el trono y fortalecen su autoridad. Con este fin utilizan una amplia gama de estrategias aprovechando la solemnidad del ceremonial del *Corpus Christi* por la ciudad: la inclusión de imágenes del enemigo, arcos triunfales, participación militar, exposición del oro de las Indias, protagonismo directo (con participación personal) o indirecto (con símbolos que se identifiquen con su figura). Todo se encamina a un mismo objetivo: que el pueblo conecte la figura real con la celestial, mostrando obediencia ciega al poder que lo engrandece y sintiéndose parte integrante de un imperio emergente por la gracia divina.

El sonido que ambientará este gran ceremonial de la victoria será, sin duda, la música. La melodía del *Pange lingua* estará presente en la iglesia y se deslizará por las calles durante la fiesta. Pero además, será un punto de conexión con el Oficio de la conmemoración de la toma de Granada y algunas entradas reales. No parece casualidad que sea en este momento cuando comienza a ponerse de moda su ornamentación a varias voces, con una sorprendente cantidad de adaptaciones posteriores⁵⁵. Además no será sustituida tras del Concilio de Trento, y se le denominará “more hispano” desde 1581⁵⁶. Es un hecho indiscutible que el sonido es una herramienta retórica más, dentro de la reconstrucción alegórica del poder y el triunfo. Pero, además, sabemos que la reina Isabel le daba gran importancia a este aspecto, cuidando los detalles acústicos con detenimiento⁵⁷. De esta forma el “día del Señor”, el día en que “Su Divina Majestad” aparece en todo su esplendor se adornará de una melodía especial, una melodía que no se escucha en ningún otro

⁵² BOMBI, A., *ob. cit.*, p. 247.

⁵³ Según P. Ramos el simbolismo femenino se polariza entre el pecado (la tarasca, gigantonas y cabezudas) y la divinidad (vírgenes y santas). BOMBI, A., *ob. cit.*, p. 247.

⁵⁴ FERNÁNDEZ, M., *ob. cit.*, pp. 175, 533 y EDWARDS, J., *La España de los Reyes Católicos (1474-1520)*, Barcelona, 2001, pp. 29 y 50.

⁵⁵ JAMBOU, L., “Le Cantus firmus Pange lingua more hispano: Affirmation et oubli d’une identité” en WEBER, É., *Itinéraires du Cantus Firmus. III. De la Théorie à la Pratique*, Paris, 1999, pp. 21-32

⁵⁶ Tomás Luis de Victoria la bautizará en 1581 como “pange lingua more hispano”. LLORENS, J., *Francisco Guerrero. Opera Omnia. Vol. XII. Himnos de Vísperas*, Barcelona, 2002, p. 55.

⁵⁷ Escucha atenta en cada parada, frente a los arcos triunfales (BORDAS, C., *ob. cit.*, p. 286), se molesta por no escuchar el repique de las campanas en su entrada en Valencia (RODRÍGUEZ, E., ed., *ob. cit.*, p. 151) y se fija y corrige la pronunciación de los cantores (KNIGHTON, T. “Francisco de Peñalosa: New Works Lost and Found” en CRAWFORD, D., ed., *Encomiun Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, New York, 2002, p. 249).

lugar, más que en los territorios bajo el dominio de los Reyes Católicos, una melodía que terminará por unirse a la exaltación de la figura real hispana, presentada como “Rey de Reyes” hasta el siglo XIX⁵⁸.

La versión polifónica del himno realizado por Juan de Urreda, todavía sirve como base de algunas misas parodia hasta el siglo XVII⁵⁹. El nombre de Urreda como músico ligado estrechamente a la Capilla Real es indiscutible: Ramos de Pareja, profesor en la universidad de Bolonia lo describe como *carissimus noster regis Hispaniae capellae magister*. Pero la última documentación que conservamos sobre el compositor data de 1482⁶⁰, fecha en que se inicia la ofensiva contra Granada, celebrando cada pequeña victoria con procesiones y música organizada por las autoridades⁶¹. Quizá en ese momento el himno inicia su andadura como ambientación sonora de las celebraciones religiosas, militares y políticas de la nueva *Hispania*. Desconocemos la fecha exacta de su composición, pero está probado, que la pieza se copia e interpreta desde finales del siglo XV hasta el XIX y es a partir de su éxito, cuando se inicia la costumbre de componer polifonía sobre esta melodía hispana, ya sea en arreglos vocales o instrumentales.

Las citas específicas de la interpretación del *Pange lingua* de Urreda en crónicas y ceremoniales son escasas, a pesar del número de fuentes prácticas conservadas con indicios de uso, que prueba su utilización. Cabe destacar su mención en 1613 en la catedral de Sevilla, respecto a una demanda de variación en el repertorio que se interpretaba durante la Octava del *Corpus*. Entre chanzonetas, motetes y piezas instrumentales tan solo aparecen dos elementos fijos durante los seis días que dura la Octava: la entrada en la capilla con el primer verso del himno *Pange lingua* y el final, que cito literalmente:

Y últimamente se ha de rematar la fiesta cada tarde con el *Tantum ergo*⁶² muy solemne que dicen de Ureda e irán dos cantores a los órganos del choro y llevando el maestro de Capilla el compás en la puerta del pavimento cantarán las dos capillas de cantores y ministriles sonando los tres órganos y haciendo señal en la torre para las campanas⁶³.

Parece significativa la cita del himno a la entrada del oratorio, como sabemos que se interpretaba en la capilla real de Felipe II, y de su detallada descripción final. No hay duda de la gravedad del momento, no sólo por la denominación de “muy solemne” sino también por las características de la interpretación: se unen las dos capillas, los ministriles, los tres órganos, las campanas... sin duda es el punto culminante del acto y su ejecución encaja perfectamente con una exaltación gloriosa de la fiesta.

⁵⁸ Como prueba la obra de Miguel Armandas. *Genitori: sobre la marcha real española y la melodía del “Pange Lingua” para tres voces y orquesta*. Dedicada “A Su Majestad Católica el Rey D. Alfonso XIII en expresión de adhesión inquebrantable” y firmada en Salamanca en 1894 (Madrid, Palacio Real, MUS/MSS/888). La obra mezcla el actual himno español y la melodía hispana del *Pange Lingua*.

⁵⁹ Conservamos dos misas parodia pertenecientes a los inicios del Barroco pleno, una anónima y la otra realizada por Juan Pérez Roldán (ca. 1610- d. 1671). ANGLÉS, H., *ob. cit.*, p. 198.

⁶⁰ KNIGHTON, T., *Música, ob. cit.*, pp. 158.

⁶¹ Por ejemplo, el 8 de mayo de 1485 ante la caída de Coin y Cártama “la noticia llegaba a Burgos, donde era recibida con grandes alegrías, toque general de campanas, una manifestación por las calles, con trompetas, tambores y atabales y una solemnidad religiosa”. FERNÁNDEZ, M., *ob. cit.*, p. 235.

⁶² Quinta estrofa del himno, que junto a la primera y segunda, son las más repetidas en las versiones polifónicas interpretadas en *alternatim* con la monodía y el órgano. SPEER, K. “The Organ “Verso” in Iberian Music to 1700”, *Journal of the American Musicological Society*, XI - 2/3 (1958), pp. 189-199. El texto resume el contenido fundamental de la pieza: *Tantum ergo Sacramentum veneremur cernui* (Veneremos, pues, inclinados, tan alto Sacramento).

⁶³ RUIZ, J., *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada, 2007, p. 304.

La visita a Inglaterra de Juana I (enero-abril de 1506)

GILLIAN BEATRICE FLEMING*

La disgregación de la pieza original para adaptarse a los nuevos estilos prueba un significado más allá de su calidad musical. Su indudable ubicación dentro de la celebración del *Corpus Christi* como parte de una alegoría triunfal de la fe católica, y las connotaciones específicas que la fiesta adquiere en territorio hispano, consiguen perpetuar la obra a través de los siglos como un vestigio del clima heroico y celestial que los Reyes Católicos imprimen a sus victorias. No hay duda de que los actos que celebran la unión religiosa y política están dirigidos a perpetuarse en la memoria, utilizando todos los recursos disponibles, y la música jugó un papel definido para ayudar a promover esta unión.

No sabemos si la interpretación posterior de esta obra conservó todo, o parte, del significado que alcanzó la celebración triunfal a la que acompañó. Si evocaba un pasado glorioso, los triunfos reales en general, o si tan solo se mantuvo como costumbre y, más tarde se convirtió en tradición. Pero lo que es obvio es que el empeño de Isabel y Fernando en fundir los éxitos de la corona y la iglesia, utilizando el ceremonial del que forma parte esta pieza, tuvieron el suficiente éxito como para perpetuar una obra musical durante más de trescientos años en el panorama sonoro de la alegoría del triunfo católico.

EN ENERO DE 1506, WILLIAM MAKEFYRR FUE TESTIGO DE UN ENCUENTRO EXTRAORDINARIO cerca del castillo de Windsor: una reunión de reyes. En una carta dirigida a ciertos mercaderes londinenses les contó que el rey inglés, Enrique VII, había llegado montado en un caballo bayo, ataviado con un manto y capucha de terciopelo de color púrpura, reluciendo una cadena de diamantes. Le acompañaba un séquito brillante de nobles ingleses tan lujosamente vestidos que deslumbraban tanto ellos como sus caballos por el mucho oro y las costosas joyas que ostentaban. Entre ellos destacaban Henry, Earl de Stafford. Su gorra era un modelo “del arte del orfebre, cuajada de piedras preciosas, diamantes y rubíes”. Iba montado en un corcel cubierto con paño de oro decorado de rosas y dragones rojos. Thomas Grey, el marques de Dorset, llevaba una capa de paño de oro con mangas de terciopelo carmesí bordada con letras de oro. La grupa de su montura lucía una pluma blanca. El paño de oro y terciopelo carmesí que vestía George Grey, Earl de Kent, estaba cubierto de perlas. También le impresionó a Makefyrr el caballo de Edward Nevill por estar cubierto con terciopelo negro cuajado de campanillas. Nevill lucía un ropaje de terciopelo verde y blanco y de paño de oro.

No podía ser mayor el contraste entre el bando inglés y sus invitados. “El Rey de Castilla iba montado en un caballo alazán que le había regalado el Rey [inglés]. Iba vestido todo de negro. Llevaba un traje de terciopelo negro, con capucha negra, sombrero negro y guarniciones de terciopelo negro”. Mientras que todo el séquito inglés deslumbraba, faltándole palabras para describir su vestuario a todo color y el sinfín de joyas y de oro, Makefyrr describió el traje de Felipe con una palabra: “triste”. No era menos triste o sobrio la impresión del resto de su séquito, con sus mantos de negro leonado, algunos, es cierto, bordados con terciopelo y otros con una seda fina. Además no iban más de una docena de nobles acompañándole.

Ahora bien, Makefyrr quedó boquiabierto al ver “la sala del rey de Castilla. En mi vida no he visto mejores tapices. Tenía siete habitaciones cubiertas de paños de Arras, bordados con tanto oro que no cabía más. ¿Cómo describir las tres camas? No puede haber rey bautizado que pueda tener tres camas así”. Por eso, pese a la decepción que había sufrido viendo a Felipe el Hermoso y su compañía, tenía ciertas expectativas de lo que podía quedar por ver, a sabiendas “que quedaron muchos más detrás que vienen con la Reyna de Castilla y llegaron el martes”.¹

* The London School of Economics and Political Science.

¹ GAIRDNER, J., ed., “William Makefyrr to Darcy and Alyngton: To the rhyt worschypful Master Roger Darsy and Master Gyls Alyngton, being at the Jeorge, in Lumberd Strett, be thys delyveryd in hast”, sábado, a los cinco horas, 17 enero de 1506, Windsor, *The Paston Letters, A.D. 1422-1509*, VI, 1078 (1904), pp. 172-174. La fecha no coincide con la de otras fuentes.