

FRANCISCO DE PEÑALOSA

ca. 1470–1528

Cristina Urchueguía

Catedrática de Musicología de la Universidad de Berna (Suiza)

«**P**ignalosa musicorum princeps», así se dirige en 1512 el humanista siciliano Lucio Marineo Siculo, cronista y tutor en la corte de los Reyes Católicos, a Francisco de Peñalosa, cantor y profesor de música de esa misma corte. Peñalosa había solicitado del literato que añadiera a los versos del *Ave María* glosas para usarlas en una composición. «Ningún añadido podría haber sido más apropiado y más dulce para nuestra composición» reza en un latín más que aceptable la carta de agradecimiento de un receptor satisfecho. Si bien es muy común la glosa musical –Diego Ortiz le concederá carta de nobleza con su *Trattado de Glosas* (1553)–, glosas textuales de carácter humanista para servir de base a una composición polifónica son a principios del siglo XVI una verdadera novedad que nos obliga a reconsiderar tanto el marco interpretativo al que iban destinadas, como el fundamento intelectual que las promovió. Al fin y al cabo se trata de la «contaminación» humanista de un texto litúrgico de uso diario que enriquecido de esta suerte resulta inservible en su lugar original. ¿Quién es el compositor que se atreve a coquetear con el movimiento filológico más avanzado de la época sin reparar en que el resultado será inútil o problemático?

Si bien estudiosos y amantes de la música antigua hispana coinciden en considerar a Peñalosa el compositor más relevante de su época. Su figura aparece y desaparece de la agenda de músicos y de musicólogos como el Guadiana, sin que hasta la fecha exista una línea de

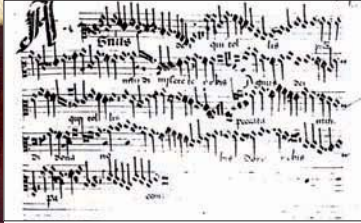
En «Semblanzas de compositores españoles» un especialista en musicología expone el perfil biográfico y artístico de un autor relevante en la historia de la música en España y analiza el contexto musical, social y cultural en el que desarrolló su obra. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es)

investigación monográfica. Hablando en términos historiográficos, Peñalosa se obstina en ser una esquina incómoda contra la que tropezamos aunque seamos conscientes de su existencia. Ello es debido a su conspicua singularidad y a una situación documental paradójica. Para empezar, es el único músico de la corte real que mantuvo relación epistolar con el humanista estrella de la corte, dando con ello fe de una preparación y desenvoltura intelectual sin parangón entre los músicos de su entorno.

A juzgar por las fuentes musicales, fue el autor español más prolífico de su generación. Su obra es además la más completa de las que se han conservado en el primer tercio del siglo XVI desde el punto de vista genérico y estilístico. No falta ninguno de los géneros relevantes de la música vocal litúrgica tanto para la misa como para la liturgia de horas. A ello se deben añadir once obras seculares en lengua castellana: villancicos, canciones y la ensalada *Por las sierras de Madrid*. Su obra religiosa consta de seis misas completas, una misa ferial, es decir, una misa carente de Gloria y Credo y varias partes sueltas de misa, una serie de siete magnificats, tres lamentaciones, cinco himnos y 25 motetes. Nunca sabremos cuántas obras se perdieron. Tanto del *Ave María* glosado que mencionamos arriba como de otras obras se han conservado únicamente referencias en inventarios y otros documentos.

El hecho de que se haya conservado un número relativamente elevado de obras de Peñalosa es sorprendente, dado que no tuvo la suerte de poder aprovechar la imprenta musical y sus obras sólo se han transmitido en unos pocos aunque prominentes manuscritos de proveniencia española. No se han conservado fuentes musicales que puedan relacionarse con su estancia en Roma. Si otros compositores, como Cristóbal de Morales o Tomás Luis de Victoria, pudieron aprovechar la pujanza de la industria editorial romana a partir de 1530, Peñalosa llegó a Roma en 1517 demasiado pronto para poder beneficiarse de este mercado. Lamentablemente, en España no se practicó la edición musical hasta 1535. A juzgar por los manuscritos en que se encuentra su obra, su entorno supo ver en él a un compositor excepcional. Su obra secular se encuentra en el *Cancionero de Palacio*, la suma de la composición secular hispana de finales del siglo XV. Un manuscrito procedente probablemente de Sevilla y conservado en Tarazona transmite casi la totalidad de su obra religiosa y puede ser considerado como compilación de su *opera omnia*, algo a todas luces insólito en su época.

El primer documento en que se cita a Peñalosa, datado en 1498, nos presenta al músico ro-



Retrato de León X con sus primos Giulio de Medici y Luigi de Rossi, por Raffael, Florencia Galleria degli Uffizi. Comienzo del «Agnus Dei» de la Misa *Ave María Peregrina*, Manuscrito 2/3, Fol. 103v, catedral de Tarazona.

zando ya la treintena como capellán y cantor de la corte de los Reyes Católicos. La alta consideración de la que fue objeto en este ámbito queda demostrada por el hecho de que los Reyes le nombraran maestro de capilla y profesor de música de su nieto, el Infante Fernando, hermano de Carlos I y futuro emperador del Imperio germano-romano. Las particularidades del mercado de trabajo para músicos religiosos en la época motivaron, en el caso de Peñalosa, una serie de disputas no exentas de interés. La iglesia cubría sus necesidades de personal musical por el sistema de autoabastecimiento. Maestros de capilla, organistas y cantores eran religiosos de la propia iglesia a los que en lugar de pagar un sueldo se les concedía un beneficio, es decir, el usufructo de los diezmos de un determinado lugar. La concesión de una canonjía implicaba la adjudicación automática de un beneficio. El Rey Católico Fernando de Aragón medió en 1505 para que se le concediese a Peñalosa una canonjía en Sevilla que le debía ser abonada en ausencia, intromisión contra la que protestó judicialmente el cardenal sevillano Raffaele Riario poniendo en marcha una serie casi interminable de pleitos que sólo amainaron cuando Peñalosa accedió, en 1518, a dejar la canonjía por un archidiaconato en Carmona.

Pero este puesto, destinado en primer término a asegurar su «pensión de vejez», no fue ni mucho menos su primer destino tras abandonar la corte. En 1517, al morir su valedor el rey Fernando, Peñalosa ascendió al puesto más prestigioso del escalafón musical cristiano: la Capilla Papal. Allí permaneció hasta poco antes de la muerte del Papa León X en 1521 como su cantor predilecto coincidiendo con Antonio de Ribera y Juan Escribano, por mencionar solo a dos de sus paisanos activos en Roma. Volvió a Sevilla probablemente en 1520 y en los años que le quedaron de vida llegó a integrarse plenamente en el funcionamiento de la catedral, si bien como canónigo y no como miembro de la capilla musical. Incluso fue nombrado teso-

I.



AL-VE, re-gi- na misericor-di- ae: vi- ta, dul-
 ce- do et spes nostra, sal- ve. Ad te clama- mus exules fil-i-i E- vae.
 Ad te suspira- mus gementes et flentes in hoc lacrima- rum val- le. Ei-

Comienzo de la Antífona "Salve Regina. Antiphonale monasticum.

ro en 1525. Su última etapa sevillana se solapa con la fase de formación de Cristóbal de Morales en la catedral. Que Morales gozase del magisterio de Peñalosa es una hipótesis probable.

El desempeño de funciones en las más altas esferas del poder político y eclesiástico se refleja en la documentación relativamente profusa sobre su vida. Sin embargo, ésta se refiere casi sin excepción a asuntos meramente administrativos. Todo intento de datación de sus obras ha resultado hasta el momento infructuoso. Uno de los más destacables logros de Peñalosa supone el haber cultivado la disciplina reina de la composición de su época, la misa polifónica cíclica, cuyo formulario compositivo fue desarrollado desde aproximadamente 1430 por Guillaume Dufay. Cuando Peñalosa abandona España no existía en la Península un repertorio propio de misas, conservándose sólo partes sueltas que en ocasiones se montaban como un puzzle posteriormente. Partiendo prácticamente de cero, Peñalosa logra con sus seis misas ofrecer una suerte de panóptico de los estilos y técnicas que había inventado la generación de compositores franco-flamencos anterior a él. Con ello hace gala de conocimientos profundos de las obras de Josquin des Prez, Jacob Obrecht y Johannes Ockeghem a quienes abiertamente rinde pleitesía. En sus misas *L'homme armé*, *Adieu mes amours* y *Ave María Peregrina* utiliza explícitamente material preexistente –hablamos aquí de un «cantus prius factus»– proveniente de obras seculares franco-flamencas, siendo la misa *L'homme armé* una especie de prueba de fuego para cualquier compositor de su época.

Una primera transformación de esta técnica supuso utilizar un modelo español para el mismo fin, como en la misa *Nunca fue pena mayor* sobre un villancico de Juan de Urrede. Una comparación exhaustiva de esta misa con la del flamenco Pierre de la Rue sobre el mismo tema no nos permite dilucidar quién tuvo primero la idea. La coincidencia, empero, es demasiado específica para ser casual. De la Rue, uno de los cantores de la Grande Chapelle fla-

[Nota biográfica]

Nacido hacia 1470, es mencionado por primera vez en 1498 en la lista de músicos de la Capilla de los Reyes Católicos. En 1505 se le concede una canonjía en la catedral sevillana, aunque su constante ausencia por razones musicales es motivo de constantes pleitos con el Cabildo. A la muerte del Rey Fernando en 1517 es nombrado cantor de la Capilla Papal de León X. En 1520 vuelve a Sevilla como canónigo. Muere allí en 1528 y es enterrado en la nave del templo. Peñalosa cultivó el estilo contrapuntístico más internacional y avanzado, representando el eslabón que vincula las generaciones de Josquin y Morales, el contrapunto franco-flamenco y la racionalidad del estilo romano.

menca, visitó España en 1501 y en 1506 con la comitiva de Felipe el Hermoso, y permaneció aquí hasta 1508 en contacto directo con la Capilla Real. Que Peñalosa se midiese o fuese imitado por un capellán del príncipe flamenco no puede ser considerado un hecho baladí.

El pasaje que ilustra de forma más concentrada el estilo de Peñalosa y su ambición compositiva es quizá el «Agnus Dei» de su misa a cuatro voces *Ave María Peregrina*. En esta sección hace gala de un dominio a la par virtuosístico y elegante de las técnicas de contrapunto más sofisticadas. Cada una de las partes de la misa –Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei– está compuesta sobre una melodía preexistente distinta tomada del repertorio gregoriano. La obra culmina en el «Agnus Dei» a cinco voces que opera con dos modelos simultáneamente: la antifona mariana *Salve Regina* en la voz más aguda y el tenor del rondeaux *De tous biens plaine* de Hayne von Ghizeghem, cantado de forma retrógrada en la voz intermedia. A estas melodías se superponen tres voces con marcado carácter imitativo. Este «quod libet» secular-religioso no es simplemente una demostración de dotes intelectuales. Se trata de una condensación de mensajes que se relacionan, comentan y amplían los unos a los otros. *De tous biens plaine* constituye una versión secularizada del canto de loor mariano que incorpora una nota picante y casi herética, pues ensalza a una mujer «Autant que jamais fut deesse», aunque no fue nunca diosa. Cantarlo al revés podría ser un modo de suavizar el contenido sin prescindir de una melodía muy popular en el momento. El gusto por la especulación, por el juego contrapuntístico e intelectual es una característica del estilo de finales del siglo XV que Peñalosa supo cultivar a la perfección, él es el eslabón que vincula la generación de Josquin con la generación de Morales.

Quien durante décadas estuviera pleiteándose con el Cabildo sevillano acabó sus días como hijo predilecto del templo. Tras su muerte el 1 de abril de 1528 fue enterrado en la nave de la Catedral, un privilegio concedido a pocos. Cristóbal de Villalón se hizo eco de su muerte en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* publicada en 1539: «Muy poco há que murió aquel famoso varón don Francisco de Peñalosa, Maestro de capilla del cathólico Rey don Fernando, el qual en la Música en arte y boz escedió á Apolo su inuentor». Aunque la comparación con Apolo sea tan manida como retórica, el mensaje es el medio: el hecho de que Peñalosa sea nombrado demuestra que fue un personaje conocido más allá de los círculos musicales y eclesiásticos, siendo el primero músico que ascendió al panteón de hombre ilustres del renacimiento español. ♦

[Biblio-discografía]



La colección más completa de documentos ha sido publicada, junto con una detallada nota biográfica y analítica, en una de las monografías clásicas, aunque ya algo añeja, de **Robert Stevenson**, *Spanish music in the age of Columbus* (La Haya 1960, pp. 145-164). Sus motetes fueron objeto de estudio en la tesis doctoral de **Jane Morlet Hardie**, *The Motets of Francisco Peñalosa and their manuscript sources* (Michigan, 1983). **Tess Knighton** narra de forma ficcional un día en la vida de Peñalosa en «A day in the life of Francisco de Peñalosa», en *Companion to Medieval and Renaissance Music* (New York, 1992, pp. 79-84), mientras que **Juan Ruiz Jiménez** ha contribuido decisivamente a nuestro conocimiento de la fase sevillana de Peñalosa en su «Infunde amorem cordibus: An early 16th-century polyphonic Hymn cycle from Seville», *Early Music*, 33 (2005), pp. 619-638. Sus obras han sido editadas varias veces; su *opera omnia* fue editada por **Dionisio Preciado** entre 1986 y 1991 (Madrid, Sociedad Española de Musicología).

Quien se interese por el repertorio de motetes de Peñalosa encontrará en la grabación de **Bruno Turner** (Hyperion, 1992/ reeditado 2009) una compilación casi completa. Las misas han sido grabadas por separado, siempre en conjunto con otras obras. Excelente es la grabación de la *Misa el Ojo* del **Peñalosa Ensemble** (Organum, 2009), en la misma línea la grabación de la *Misa Ave María Peregrina* y *Misa Nunca fue pena mayor* del **Westminster Cathedral Choir** (Hyperion, 1993), y quien se interese por la obra secular puede acudir a una grabación ya clásica del **Taller Ziryab** (Dial Discos, 1990).