

El Cancionero de Montecassino.

Texto del CD *Alfons el Magnànim*, publicado por Aliavox en 1999.

Alfonso V tiene veinte años cuando, en 1416, sube al trono de Aragón. Veinte años y muchas ilusiones, para un reino en plena crisis económica, política y social, que su propio padre, Fernando de Antequera, había conseguido tan sólo cuatro años antes, tras la muerte del último descendiente de la dinastía catalana, Martín el Humano, y en medio de los ásperos conflictos sucesorios que culminaron con el Compromiso de Caspe.

Bastaron pocos meses para percibir el peculiar talante de Fernando y de su hijo Alfonso. Ambos volcaron todas sus energías en fortalecer la presencia catalano-aragonesa en el Mediterráneo, y en los años inmediatamente sucesivos, tras dispendiosas campañas que minaron las frágiles arcas de la corona, los Reyes de Aragón se garantizaron un control que parecía duradero sobre Córcega, Cerdeña y Sicilia. Sin embargo, los deseos del joven Alfonso V, al que pronto se le conocería como “el Magnánimo”, iban mucho más allá de una presencia orientada a favorecer intercambios comerciales. Haciendo caso omiso de la debilidad económica y de la fragilidad política de sus dominios peninsulares, sus planes empezaron a orientarse hacia la creación de un auténtico “imperio” mediterráneo, un reino que diera a la corona de Aragón una nueva e inesperada presencia en el marco político europeo.

Fue precisamente esta propensión hacia el Mediterráneo lo que impulsó a Alfonso a intentar una empresa que parecía alejada de cualquier lógica: la conquista de Nápoles. Tras diez años de campaña militar, Alfonso V entró en la ciudad el 6 de junio de 1442, y evidenció desde el primer momento que sus veleidades no eran las de un “colonizador”, sino las de un soberano determinado a convertir su corte en un centro político y cultural de escala europea. Alfonso nombró Nápoles capital de todos sus dominios, consciente de que la estratégica localización geográfica de esta ciudad habría garantizado un control inmejorable sobre todo el mediterráneo occidental, y se preparó para ofrecer a la ciudad una grandeza y una proyección internacional que nunca había conocido, durante toda su larga historia.

Las principales iniciativas del nuevo rey, ahora saludado como Alfonso I de Nápoles, demuestran que la cultura desempeñaba una función fundamental en este proyecto. Fundó una imponente Biblioteca, alentó la constitución de la célebre *Accademia Pontiniana* y se rodeó de algunos de los intelectuales más importantes de su tiempo: un empuje cultural que

no se apagaría ni siquiera tras su muerte y la subida al trono, en 1458, de su hijo Fernando I, de talante más pragmático y más volcado hacia la jurisprudencia y las empresas militares.

La gloria de la corte catalano-aragonesa de Nápoles fue breve. Tanto Alfonso como su hijo no supieron comprender ni resolver los crónicos problemas económicos de una zona marcada por la pobreza y por unos impresionantes desequilibrios sociales. En los tres años posteriores a la muerte de Fernando, en 1494, otros tantos reyes se sucedieron en el trono de Nápoles, en una rápida aceleración de acontecimientos que resultaría pronto fatal para los intereses de la dinastía. En 1502, tras una confusa serie de pactos y traiciones entre el último rey de Nápoles, Federico I, su hijo Ferdinando, el rey de Francia Luis XII y el propio Fernando el Católico de España, el conflicto sucesorio desembocó en una guerra abierta. El 28 de diciembre de 1503, con la batalla del río Garigliano, las tropas españolas, a la orden del *Gran Capitán* Gonzalo Fernández de Córdoba, garantizaron a la corona de España un control duradero sobre aquellos territorios, un control que se prolongaría durante más de dos siglos.

No obstante, esos sesenta años escasos de dominio aragonés no habían representado un hecho episódico, sino un auténtico acontecimiento cultural. En su sentido estrictamente político el sueño de Alfonso de constituir un “reino mediterráneo” terminó antes de empezar (en el momento de su muerte el “imperio aragonés” acabó dividido entre su hermano Juan II, quien heredó los dominios ibéricos, y el citado Fernando I, que sólo pudo valerse del título de “Rey de Nápoles”), pero su utopía consiguió convertirle en uno de los grandes protagonistas de una época en la que, especialmente en Italia, las transformaciones artísticas y sociales se vivían como un auténtico “renacimiento” cultural.

Alfonso quiso imprimir una huella personal e inconfundible a esa inolvidable fase extraordinaria de la historia europea y, en muchos sentidos, lo consiguió. La corte napolitana, a pesar de su proximidad geográfica con ciudades como Venecia, Florencia o la propia Roma papal, mostró siempre un carácter propio, directo reflejo de su personalidad, y la música desempeñó un papel fundamental en este sentido.

Desde su juventud, Alfonso V había fomentado la práctica musical en su corte. Cantores y organistas le acompañaron sistemáticamente en sus numerosos desplazamientos, incluso cuando se trataba de misiones estrictamente militares, y su Capilla Real llegó a alcanzar dimensiones auténticamente notables. Pero, tras la conquista de Nápoles, el nuevo marco político y geográfico imponía nuevos retos para aquella misma Capilla, que tradicionalmente agrupaba cantantes y organistas provenientes de las más diversas regiones de Europa. En lugar de buscar una homogeneidad, Alfonso el Magnánimo persiguió el objetivo opuesto, siguiendo la línea inaugurada por su propio padre: gascones, borgoñones, franco-flamencos, alemanes, castellanos, catalanes e italianos de muy distinto origen

acabaron por convivir en ella, convirtiendo la Capilla en el reflejo de los propios ideales políticos del monarca.

La primera consecuencia de este proceso fue una completa pluralidad lingüística, algo perfectamente concorde con una corte en la que el propio rey no llegó nunca a dominar el idioma de sus súbditos, cuyos dialectos, a su vez, se parecían muy poco al italiano utilizado por los hombres de letras. De hecho, el propio Alfonso –nacido en Medina del Campo, en el corazón de Castilla– tampoco había sido criado en la que era a todos los efectos la lengua “oficial” del reino, es decir, el idioma catalán, que se empleaba para los documentos de cancillería y tesorería. De este modo, en su entorno, acabaron por entremezclarse, con total naturalidad, el catalán, el castellano, el francés y el italiano en sus muchas variantes, sin contar, por supuesto, el latín.

La segunda consecuencia –complementaria a la primera– fue la interpretación de un repertorio musical sorprendentemente heterogéneo. Cada lengua estaba vinculada a ritmos, formas, géneros poéticos y recursos retóricos profundamente arraigados a las tradiciones de las diferentes regiones europeas. En lugar de aplanar estas diferencias, la corte de Alfonso el Magnánimo pareció potenciarlas, y la Capilla Real se convirtió en un crisol de experiencias musicales diversas.

A menudo el azar nos regala documentos capaces de convertirse en símbolos de toda una etapa de la historia de la cultura. El *Cancionero de Montecassino*, objeto de esta grabación, es uno de esos casos: un fundamental documento histórico que es casi una metáfora de la que fue la utopía de Alfonso el Magnánimo. Todas sus veleidades, sus logros y hasta el posterior destino de sus aspiraciones parece condensarse en un manuscrito llegado hasta nosotros de un modo que roza lo milagroso.

Actualmente, este Cancionero se conserva en los archivos de la Abadía de Montecassino, situada a mitad de camino entre Roma y Nápoles y casa madre de la orden benedictina. Se compone de unos cien folios, que ocupan la parte conclusiva de un tomo de 436 páginas, de mediana dimensión (20,6 x 27,6 cm), cuya encuadernación, relativamente reciente, presenta como “Manuscrito N 871”. Basta una rápida hojeada para percatarnos de las vicisitudes que sufrió este documento, objeto de sucesivas mutilaciones e integraciones, y cuya larga historia empezó en el monasterio de San Miguel Arcángel de Gaeta. Es probable que fuera un monje de este centro quien lo redactara, y fue allí donde se conservó el manuscrito hasta su traslado a Montecassino. A finales del siglo XVIII el volumen ya se encontraba en estos archivos, donde consiguió sobrevivir casi milagrosamente al tremendo bombardeo que arrasó la

Abadía en febrero de 1944. Pero este accidentado historial no explica, por sí solo, la impresión de extrema heterogeneidad (incluso gráfica) que ofrece este texto y que es precisamente uno de sus aspectos distintivos. Esta variedad, subrayada por los diversos tipos de tinta y estilos de escritura, nace precisamente de su contenido, y cobra toda su trascendencia si pensamos que el manuscrito fue obra de un único copista.

No era un hecho insólito, en los siglos XV y XVI, que se recopilara el repertorio de las diferentes capillas musicales en “Cancioneros” compuestos por obras de distintos autores y, a veces, de estilo muy diverso. Estas antologías son el reflejo de las múltiples actividades de estos conjuntos, que normalmente debían hacer frente tanto a los servicios religiosos como a las exigencias privadas de los nobles de quien dependían. De ahí que en estos volúmenes las obras religiosas y las profanas convivan a menudo con igual dignidad. Éste es el caso del *Cancionero de Montecassino*, del que se conservan 141 composiciones —64 religiosas y 77 profanas— entremezcladas sin un orden aparente: una reunión de lo sacro con lo terrenal que es un primer y fundamental elemento de variedad.

Pero tras este primer nivel se esconden otros, no menos significativos. El más relevante es, por supuesto, la pluralidad lingüística de las obras profanas: el francés, el italiano, el castellano, el catalán se reparten estos textos poéticos, sin contar las variantes lingüísticas, como los catalanismos que caracterizan numerosos textos castellanos y el generoso empleo de los diferentes dialectos italianos. Y, finalmente, la diversidad estilística. El *Cancionero de Montecassino* incluye obras compuestas entre 1430 y 1480, en una época de transición particularmente delicada para la historia de la música europea. Formas tradicionales, como la de la *chanson* de corte, estaban transformándose paulatinamente, y numerosas formas populares iban incorporándose paulatinamente al repertorio culto. Este manuscrito permite seguir con atención esta evolución, pero desde una perspectiva que, una vez más, no persigue tanto la “fusión” de los géneros, sino su yuxtaposición. Las refinadísimas canciones cortesanas de inspiración francesa se codean con inocentes melodías populares; simétricas danzas campesinas se alternan con densas estructuras polifónicas. Tanto si se trata de obras de conocidos compositores, como en el caso de composiciones de estilo popular, el anónimo recopilador parece perseguir con insólita metodicidad esta peculiar “convivencia” de estilos.

Las obras incluidas en este doble álbum son un perfecto reflejo de esta variedad de opciones. Incluso en el ámbito del repertorio religioso, el *Cancionero de Montecassino* nos ofrece un fascinante muestrario de la que fue la práctica musical a mediados del siglo XV. Las obras están vinculadas principalmente a los Oficios de las Horas, según la más pura tradición benedictina. Aunque la mayoría de ellas nos han sido transmitidas de forma anónima no faltan nombres propios, empezando por los principales compositores al servicio de la corte napolitana (Gaffurio, Oriola, Cornago) y culminando con los grandes polifonistas franco-

flamencos Ockeghem y Dufay. A éste último se debe, por ejemplo, un refinadísimo *Magnificat* a 4 voces que constituye un ejemplo inmejorable de la perfección alcanzada hacia 1460 por el contrapunto nórdico. Las dos distintas versiones del himno *Ave Maris Stella* que le preceden demuestran, por otra parte, hasta qué punto la devoción hacia la Virgen podía adquirir formas muy distintas entre sí: la primera, a 3 voces, es con toda probabilidad un producto ajeno a la corte napolitana, cargado de claras resonancias medievales, mientras que la otra, a 4 voces (presentada aquí en una versión instrumental, según una práctica habitual durante todo el Renacimiento), es obra de un compositor local, animado por la voluntad de compaginar una sensibilidad claramente armónica con un sutil entramado polifónico.

Un clima muy distinto, próximo a la devoción popular, se respira en la escritura casi homofónica de la antifona anónima *Adoramus te*, reservada a la ceremonia de la Adoración de la Cruz del Viernes Santo, y en el himno *Patres nostri peccaverunt* de Johannes Cornago, seguramente escrito en ocasión de las celebraciones de la Semana Santa. Las ceremonias más significativas de entre las numerosas que organizaba la corte napolitana (en ese Castel Nuovo que precisamente Alfonso el Magnánimo hizo reconstruir en las formas que, a partir de entonces, marcarían de forma indeleble el perfil de la ciudad) estaban relacionadas con la Pasión. También por ese tipo de manifestaciones nacieron, con toda probabilidad, los himnos procesionales *Cum autem venissem*, relacionado con la ceremonia de la deposición, y *Vexilla regis prodeunt*, que el *Cancionero de Montecassino* presenta precedido por una interesante elaboración polifónica de la invocación *Miserere nostri Domine*. En ambos casos el estilo acordal y la elección de líneas melódicas claras y simétricas responde a la voluntad de no alejarse de un estilo popular en las antípodas de las refinadas complejidades de Ockeghem y Dufay.

Esta diversidad estilística adquiere una evidencia todavía mayor ante la música profana. Pensemos en el caso de las tres *chansons* aquí presentes, tres ejemplos muy distintos de cómo tratar a un género prestigioso, que había alcanzado cotas de imponente refinamiento entre los siglos XIV y XV. Una, *De tous biens plaine*, es una *chanson courtoise*, una canción cortesana “pura”, presente aquí en una versión instrumental, ya que este manuscrito no incluye la letra. *Puisque vos me lasses seulette*, en cambio, es una canción “doble”, resultado de la superposición de dos poemas distintos, uno tratado polifónicamente y reservado a las voces agudas, y otro presentado de forma monódica y destinado a las voces graves. El caso más ingenioso, sin embargo, es el tercero, obra del citado Dufay: en *Je vos prie mon tres doulx ami* los textos poéticos que se superponen son tres, cada uno con su específica personalidad, en un despliegue de refinamiento compositivo que en ningún momento pretende eclipsar el carácter eminentemente popular de una parte del material melódico empleado.

La tendencia hacia la simplicidad predomina en la mayoría de obras menos directamente relacionadas con el género de la *chanson*, como la brillante *La fille Guillemin*. Pero ello no impide que el anónimo copista de este Cancionero nos haya dejado también obras tan elaboradas y complejas como la *motet-chanson* fúnebre *Mort tu as navré* que Johannes Ockeghem compuso en ocasión de la muerte del gran compositor Gilles Binchois. La declamación del texto poético en francés se superpone aquí a una elaboración contrapuntística de otro texto latín, *Miserere Pie Jhesu*, originando un densa polifonía a 4 voces.

También las obras sobre textos italianos se caracterizan por esta misma diversidad de formas. Procedemos así desde las refinadas sutilezas de *Piangendo chiamo* hasta la atmósfera popular de *Corrino multi cani*, pasando por las desenfadadas asimetrías de *O tempo bono*, con una propensión hacia lo rural que sobresale incluso en los títulos de las piezas instrumentales, como en ese inolvidable *Zappay lo campo* (cuya traducción literal es “Labré el campo”). El estilo casi improvisado de *Merce te chiamo*, los refinados efectos imitativos de *Chiave, Chiave*, el clima alegremente goliardesco de *Alle stamenge* son diferentes caras de una fase muy poco documentada de la historia de la música, para la cual el Cancionero de Montecassino representa una fuente de trascendental importancia. Entre todas estas formas breves, no se pase por alto la curiosa complejidad de *Amor tu non me gabasti*, con sus elaborada escritura imitativa a 4 voces y sus elegantes recursos retóricos, todo ello al servicio de un texto especialmente ligero. Se trata de una *barzelle* (es decir, “chiste”), una forma poético-musical muy frecuentada en la Italia del siglo XV y que aquí adquiere el tono desenfadado de que quien resta trascendencia a la propia tradición polifónica “cultura”.

Finalmente, las piezas de origen ibérico. Son éstas las que, indudablemente, consiguen ilustrar con más precisión la importancia de este documento como testimonio histórico y cultural. Entre las composiciones incluidas en esta selección, la más compleja es la canción *Qu'es mi vida preguntais* de Cornago, una obra nacida a 3 voces y aquí presente en la versión que Ockeghem realizó (probablemente durante su estancia en España, en 1469) acatando la escritura originaria y limitándose a añadir una cuarta voz al bajo. La humildad con la que Ockeghem –sin duda el mayor compositor de su época– se aproxima a la obra de Cornago, entonces muy apreciado en la corte catalano-aragonesa de Nápoles, genera un resultado que integra elementos hispánicos y franco-flamencos en una obra de insólita sutileza estilística.

De tono muy distinto, aunque no menos significativas, son las otras dos composiciones sobre textos españoles. Una, *Viva viva Rey Ferrando*, fue escrita para celebrar la gloria de Fernando I, quizás en ocasión de su coronación o, más probablemente, tras su victoria contra la insurrección de los *barones* en 1461. En ella, se alaban conjuntamente los éxitos militares y amorosos del hijo de Alfonso el Magnánimo, en medio de un clima solemnemente festivo.

La otra, *Dindirindin*, está escrita sobre un texto marcado por la onomatopeya que da el título a la obra, y es el máximo emblema de un repertorio que parecía moverse por el Mediterráneo ignorando las distancias geográficas y las barreras lingüísticas. La pieza se ha conservado en tres distintas versiones, cronológicamente muy próximas entre sí: una a 3 voces, presente en el Cancionero de Montecassino; otra, a 4 voces, incluida en el Cancionero de Palacio; y una tercera, monódica, conservada en un manuscrito francés de finales del siglo XV. En los tres casos, el texto mezcla con toda naturalidad idiomas distintos, con la presencia constante de la lengua catalano-provenzal ejerciendo de nexo de unión.

Se trata, sin duda, de una digna conclusión para una antología que nos traslada durante más de dos horas a ese peculiar “renacimiento” que Alfonso el Magnánimo quiso construir a partir de su corte napolitana. Una conclusión que nos recuerda las inmensas diferencias que separaban estos utópicos proyectos de aquel otro Renacimiento que se estaba fraguando, en esos mismos años, en las cercanas cortes romana y florentina. La Florencia de Lorenzo el Magnífico persiguió el ideal de la perfección estética y la elevación intelectual, mirando al ejemplo de la Antigüedad griego-romana; la Nápoles de Alfonso y Fernando encontró sus señas de identidad en la yuxtaposición de aportaciones geográfica y culturalmente diversas. La Península Ibérica había sido desde siempre un cruce de culturas, y es perfectamente lógico que, en el momento de asomarse a una Italia marcada por un pasado histórico tan diferente, los reyes catalano-aragoneses intentaran reafirmar el que había sido, desde siempre, el carácter distintivo de su cultura.

En este sentido, el legado de la corte catalano-aragonesa de Nápoles acabó por ser rápidamente absorbido (tanto en lo cultural como en lo político) por otros poderes. Sin embargo, un pequeño detalle, evidentísimo a lo largo de todo el *Cancionero de Montecassino*, nos permite suponer que algo permaneció, probablemente alimentado precisamente por el contacto entre ambas culturas. Se trata de un fenómeno aparentemente irrelevante, pero capaz de presentarse como una señal inconfundible de la sensibilidad que permitió la creación de un repertorio tan heterogéneo: la presencia constante de la “cláusula a la tercera inferior”, es decir, ese peculiar giro melódico que se empleaba habitualmente, durante la primera mitad del siglo XV, para la conclusión de los versos con giros del tipo Do-Si-Si-La-Do. Desde el recogimiento del *Adoramus te* inicial hasta las brillantes versiones incluidas en *Amor tu non me gabasti* y *Viva Viva Rey Ferrando*, esta peculiar cadencia recorre de arriba a abajo esta grabación, ignorando cualquier distinción estilística o lingüística.

Seguir vinculados, hacia 1480, a esa fórmula tan tradicional no suponía sólo una constante atención a la tradición franco-flamenca y al repertorio de hombres como Dufay. Significaba también otra cosa: la voluntad de resolver los problemas compositivos en clave estrictamente melódica, buscando –incluso en las piezas más elaboradas– soluciones

Luca

Chiantore

formales ajenas a la que más tarde se definiría como “sensibilidad armónica”. Y en ello es imposible no reconocer el influjo de aquella tradición monódica en la cual napolitanos y catalanes siempre destacaron hasta el punto de convertir sus respectivos cancioneros populares en uno de los tesoros más preciados de ambas culturas. El gusto por la expresión melódica y por la anónima expresión de un sentimiento colectivo podía ser un punto de encuentro capaz de trascender las barreras sociales, geográficas y culturales, y el *Cancionero de Montecassino*, en muchos sentidos, así lo demuestra.

© Luca Chiantore, 1999