

EL HIMNO *PANGE LINGUA* DE JUAN DE URREDE, UN EMBLEMA DEL PODER DE LAS ÉLITES HISPÁNICAS EN EL ANTIGUO RÉGIMEN (SIGLOS XVI-XVIII)

Manuel del Sol
Universidad de Valladolid
Institute of Musical Research - University of London

Resumen: La versión de Tarazona del himno *Pange lingua* atribuido al compositor flamenco Johannes Wreede (1451-ca.1482) —conocido en España y en el mundo hispánico como Juan de Urrede o Urreda— se encuentra entre las obras religiosas españolas más importantes de toda la historia. ¿Por qué se prolongó tanto el uso litúrgico de este himno? ¿Quién promovió su supervivencia? ¿A quién podría beneficiar o perjudicar su interpretación? ¿Por qué fue bien recibido, como parece, tanto por grupos sociales populares como por grupos de un estatus más elevado? ¿Qué elementos musicales y extramusicales explican la sorprendente pervivencia de esta composición en el canon histórico de la música española e hispanoamericana? Se espera que este enfoque aquí propuesto contribuya a ampliar y profundizar nuestra comprensión de la representación del poder de las élites hispanas en el Antiguo Régimen, y alentar el trabajo adicional en el campo de la musicología, conduciendo a nuevas interpretaciones de este popular himno eucarístico en la España de la Edad Moderna.

Palabras clave: Antiguo Régimen, Monarquía Hispánica, Corpus Christi, Capilla Real, Música, *Pange lingua*

Abstract: The Tarazona's version of the hymn *Pange lingua* attributed to the Flemish composer Johannes Wreede (1451-c.1482)—known in Spain and the Hispanic World as Juan de Urrede or Urreda—is among the most important Spanish sacred works of all history. Why was the liturgical use of this hymn so extensively prolonged? Who promoted its survival? Who could its performance benefit or harm? Why was it welcome, as it seems, by both popular social groups as well as by groups of more elevated status? What musical and extra-musical elements explain the composition's surprising survival in the historical canon of Spanish and Hispano-American music? It is hoped that this approach proposed here may contribute to broaden and deepen our understanding of the representation of the power of the Hispanic elites in the *Ancien Régime*, and to encourage further work in the field of musicology, leading to fresh interpretations of this popular Eucharistic hymn in Early Modern Spain.

Keywords: Ancien Régime, Spanish Monarchy, Corpus Christi, Royal Chapel, Music, *Pange lingua*

EL HIMNO *PANGE LINGUA* DE JUAN DE URREDE, UN EMBLEMA DEL PODER DE LAS ÉLITES HISPÁNICAS EN EL ANTIGUO RÉGIMEN (SIGLOS XVI-XVIII)¹

Manuel del Sol
Universidad de Valladolid
Institute of Musical Research - University of London

Los músicos más importantes de la Edad Moderna sirvieron, en algún momento de sus vidas, a la sombra del poder. Miembros de la corte, nobleza o Iglesia potenciaron la actividad musical como una importante manifestación material e inmaterial de su magnificencia, incluso también con el claro objetivo de competir y rivalizar entre ellos, también, por supuesto, lo hicieron reinos, ciudades, villas y pueblos del entorno rural. Parece claro que la representación del poder de las élites en el Antiguo Régimen, como agentes culturales y el gobierno, no sólo ha sido tejida sobre negociaciones, tratados, diplomacia, matrimonios de conveniencia, creando sociedades estratégicas leales (como la Orden del Toisón de Oro), instalando sedes de organismos públicos en lugares estratégicos o haciendo la guerra, sino que la autoridad política y religiosa desarrollada en los distintos reinos europeos durante los siglos XVI, XVII y XVIII se ha construido mostrando y exhibiendo una imagen gloriosa de las dinastías y la religión mediante edificios, símbolos, armas, arte y cultura. Es sabido que las grandes instituciones reales, cortesanas y eclesiásticas de este largo periodo histórico vieron en el fomento del mecenazgo artístico un medio cultural extraordinario para fortalecer su posición, influencia y estatus de privilegio político, social y religioso dentro del espacio público y privado y, por lo tanto, supieron rodearse de intelectuales, músicos, artísticas, en aras de irradiar una ostentosa imagen de esplendor al resto de la sociedad tanto en el ejercicio gubernamental del poder como también en su demostración colectiva.

Para entenderlo, debe ponerse en valor que el cultivo generalizado de la música, dentro de cualquier ceremonia o fiesta de carácter religioso, cívico o político, tuvo un protagonismo trascendental en la representación, expresión y comunicación del poder de las élites. Pero, sin duda, también fue un elemento central en la educación de la realeza y nobleza europea desde el mismo comienzo de la Edad Moderna; esto es, en la forma de ser rey o reina, príncipe, infanta o noble a quienes les pertenece ser “músico y [a]demás de entender el arte y cantar bien por el libro, a ser [también] diestro en tañer

Correo electrónico de contacto: manueldelsol@usal.es

Enviado: 12/10/2021. **Aceptado:** 22/12/2021.

¹ Esta investigación está enmarcada dentro de la actuación del Proyecto de Investigación I+D+i “La obra musical renacentista. Fundamentos, repertorios y prácticas” [HAR2015-70181-P] de la Universidad de Valladolid, concedido por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España. También dentro del Programa Anual *Conference Grants Series* del *Institute of Musical Research* (IMR) de la Universidad de Londres: International Conference “Making Musical Works in Early Modern Europe 1500-1700: Composition, Improvisation, Notation and Performance” (London: 27 June 2019).

diversos instrumentos”². Es precisamente dentro del contexto cultural del Humanismo renacentista, dominado por el estilo internacional de la polifonía neerlandesa, donde destaca la figura del músico flamenco Johannes Wreede, castellanizado en su época como Juan de Urrede o Urreda. Apenas hay unos pocos datos de su biografía y carrera profesional en España, aunque suficientes para situarle al servicio del I duque de Alba, García Álvarez de Toledo, y posteriormente como cantor y maestro de la Capilla Real aragonesa de Fernando El Católico (desde 1477 hasta 1482 cuando se le pierde la pista)³. Este compositor tiene el mérito de disfrutar hoy de una extraordinaria reputación dentro del canon histórico de la música hispana por haber sido autor de una de las obras religiosas más importantes de la historia de la música española: una versión polifónica del himno *Pange lingua* (a cuatro voces) para el uso litúrgico de la importante fiesta del Corpus Christi⁴, aunque pudo haberse interpretado igualmente en la solemne traslación del Santísimo Sacramento durante la procesión de la misa del Jueves Santo o bien en cualquier exposición pública o privada de la Hostia Santa. Lo significativo de esta obra musical renacentista es la sorprendente perdurabilidad histórica de su cultivo dentro del repertorio de las instituciones musicales más importantes de la España de comienzos del siglo XVI hasta el siglo XX, por lo que la pervivencia ininterrumpida de esta obra es un hito histórico paradigmático que aún esperaba una mayor comprensión y entendimiento de su longeva práctica musical en la historia de la música hispana (Anexo 1)⁵. En otras palabras: ¿Por qué se prolongó tanto el uso litúrgico de este himno? ¿Quién o quienes promovieron su pervivencia? ¿A quién pudo beneficiar o perjudicar su interpretación? ¿Qué elementos musicales y no musicales explican la perdurabilidad histórica de esta composición escrita a finales del siglo XV? ¿Qué es lo que tiene de especial esta pieza

² CASTIGLIONE, B., *Il libro del Cortegiano*, Venecia, Aldo Romano & Andrea D'Asola, 1528 [Traducción al castellano BOSCÁN, J., *Los quatro libros: del cortesano*, Barcelona, Pedro Monpezat, 1534, Lib. II, f. 25r].

³ Véanse, por ejemplo, las aportaciones de GERBER, R. “Spanische Hymnensätze um 1500”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 10 (1953), pp. 165-184; ANGLÉS, H. “El *Pange lingua* de Johannes Urreda, maestro de capilla del Rey Fernando El Católico”, *Anuario Musical*, 7 (1952), pp. 193-200; LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1963, vol. II, pp. xiv-xxi; RUBIO, S. “Las glosas de Antonio de Cabezón y de otros autores sobre el *Pange lingua* de Juan de Urreda”, *Anuario Musical*, 21 (1966), pp. 45-59; CRAWFORD, D. “Two Choirbooks of Renaissance Polyphony at the Monasterio de Nuestra Señora of Guadalupe”, *Fontes Artes Musicae*, 24 (1977), pp. 154 y 165; KREITNER, K. “The Musical Warhorses of Juan de Urrede”, *Fontes Artis Musicae*, 51, nº 1 (2004), pp. 1-18; NELSON, B. “Morales’ Contribution to the *Pange lingua* Tradition”, en REES, O. y NELSON, B. (eds.), *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, Woodbridge, The Boydell Press, 2007, pp. 85-108; y NELSON, B. “Urrede’s Legacy and Hymns for Corpus Christi in Portuguese Sources”, en FERREIRA, M.P. (ed.): *Musical Exchanges, 1100-1650*, Kassel, Reichenberger, 2016, pp. 89-105.

⁴ Es importante recordar que a la figura de Juan de Urrede le atribuyen la composición de dos himnos polifónicos, a cuatro voces, sobre el texto del *Pange lingua*, sin embargo, la colación crítica de las cerca de setenta copias localizadas hasta ahora concluyen con el hecho de que la versión más difundida en la historia musical hispana corresponde con la polifonía escrita del manuscrito *E-TZ 2/3* de la catedral de Tarazona. Véase DEL SOL, M. “Beyond the Renaissance Musical Work: Johannes de Urrede’s *Pange lingua* in Early Modern Iberian World”, en SOTERRAÑA, A. y GRIFFITHS, J. (eds.), *Making Musical Works in Renaissance Spain*, Tournhout, Brepols [En prensa]. Respecto a los contextos litúrgicos de la interpretación de este himno véase también AZCÁRATE, A. (1951). *La Flor de la Liturgia*, Buenos Aires, Editorial Litúrgica Argentina, 1951, pp. 247-248.

⁵ ANGLÉS, H. “El *Pange lingua* de Johannes Urreda...”, *op. cit.*, pp. 193-200; RUBIO, S. “Las glosas de Antonio de Cabezón...”, *op. cit.*, pp. 45-59; KREITNER, K. “The Musical Warhorses...”, *op. cit.*, pp. 1-18; ESTEVE, E. “La creación de un himno para la nueva Hispania”, en ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A. (ed.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, pp. 395-406; NELSON, B. “Morales’ Contribution to the *Pange lingua*...”, *op. cit.*, pp. 85-108.

de Urrede, respecto a otras versiones polifónicas del *Pange lingua* del Renacimiento o el Barroco hispánico, para haberse convertido en una obra mítica de la historia de la música española? En realidad no existe una respuesta simple sobre la extraordinaria popularidad histórica de esta composición dentro del mundo hispánico. Sin embargo, la localización de algunos testimonios documentales y musicales permiten rastrear las emblemáticas raíces hispanas de esta obra incluso más allá del Antiguo Régimen.

Música e imagen de la eucaristía en la Real Capilla de los siglos XVII y XVIII

De entrada no está de más comenzar recordando el ejemplo muy ilustrativo del cuadro *La adoración de la Sagrada Forma* del pintor neoclásico Vicente López Portaña (1772-1850) que, curiosamente, es una copia del original barroco que el artista madrileño Claudio Coello pintó para el retablo de la sacristía del Real Monasterio de El Escorial (Ilustración 1), y representa el momento de la adoración de la Sagrada Forma por la corte de Carlos II durante la procesión celebrada en el interior de la iglesia del templo escurialense en el año de 1684. En el centro de la escena aparece un órgano realejo de pequeñas dimensiones, aunque de gran potencia sonora. Es sabido que este instrumento perteneció a Felipe II que, siendo príncipe, lo había recibido en 1551 como regalo de su tío el emperador Fernando I de Habsburgo y que, más tarde, Felipe II donó a los monjes del Real Monasterio de El Escorial hacia 1567⁶. Lo significativo es la curiosa coincidencia encontrada entre la escena de *La adoración de la Sagrada Forma* y un legajo musical escurialense formado por una colección de siete himnos copiados hacia finales del siglo XVII, junto a una octava composición de José de Torres añadida posteriormente a comienzos del XVIII para su uso en la celebración del Corpus. La música de cada pieza está copiada en cinco cuadernos pequeños independientes de folios sueltos, uno por cada parte: Cantus-Altus-Tenor-Bassus-Órgano. Entre ellos, la música renacentista de Urrede está adaptada a los versos del *Pange lingua* y *Tantum ergo*, que permanecen anónimos en el manuscrito *E-E* Legajo 88/2 de la biblioteca musical del Real Monasterio de El Escorial:

HIMNOS DEL CORPUS A 4 (Y ACOMPAÑAMIENTO)

1. Anónimo *Pange lingua*; 2. Anónimo *Tantum ergo*; 3. Anónimo *Sacris solemniis*; 4. Anónimo *Panis angelicus*; 5. Anónimo *Verbum supernum*; 6. Anónimo *O salutaris hostia*; 7. Tafalla *O inefable sacramento*; 8. José de Torres *O admirable sacramento*. Cinco cuadernos de formato vertical, copiados por una mano los 7 primeros números en el siglo XVII, el 8º en época posterior. Estaban destinados a las procesiones del Corpus. Los acompañamientos son siempre bajos sin cifrar; el número siete está especificado o destinado al arpa⁷.

⁶ BORDAS, C. “*E cosas de música. Instrumentos musicales en la corte de Felipe II*”, en ROBLEDO, L., KNIGHTON, T., BORDAS, C. y CARRERAS, J. J. (eds.), *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, Madrid, Patrimonio Musical Español, 2000, pp. 255-258; CHECA, F. *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, pp. 88-97 y 475; NOONE, M. *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs*, Rochester, University of Rochester Press, 1998. SIERRA, J. “Lectura musicológica del cuadro *La Sagrada Forma* (1685-1690) de Claudio Coello, *Simposium “Literatura e Imagen en El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial, 1996, pp. 147-224.

⁷ Es muy interesante el contenido del manuscrito *E-E* 88.2 del Real Monasterio de El Escorial por su relación con la obra de José de Torres, véase, RUBIO, S. *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1976, p. 113.

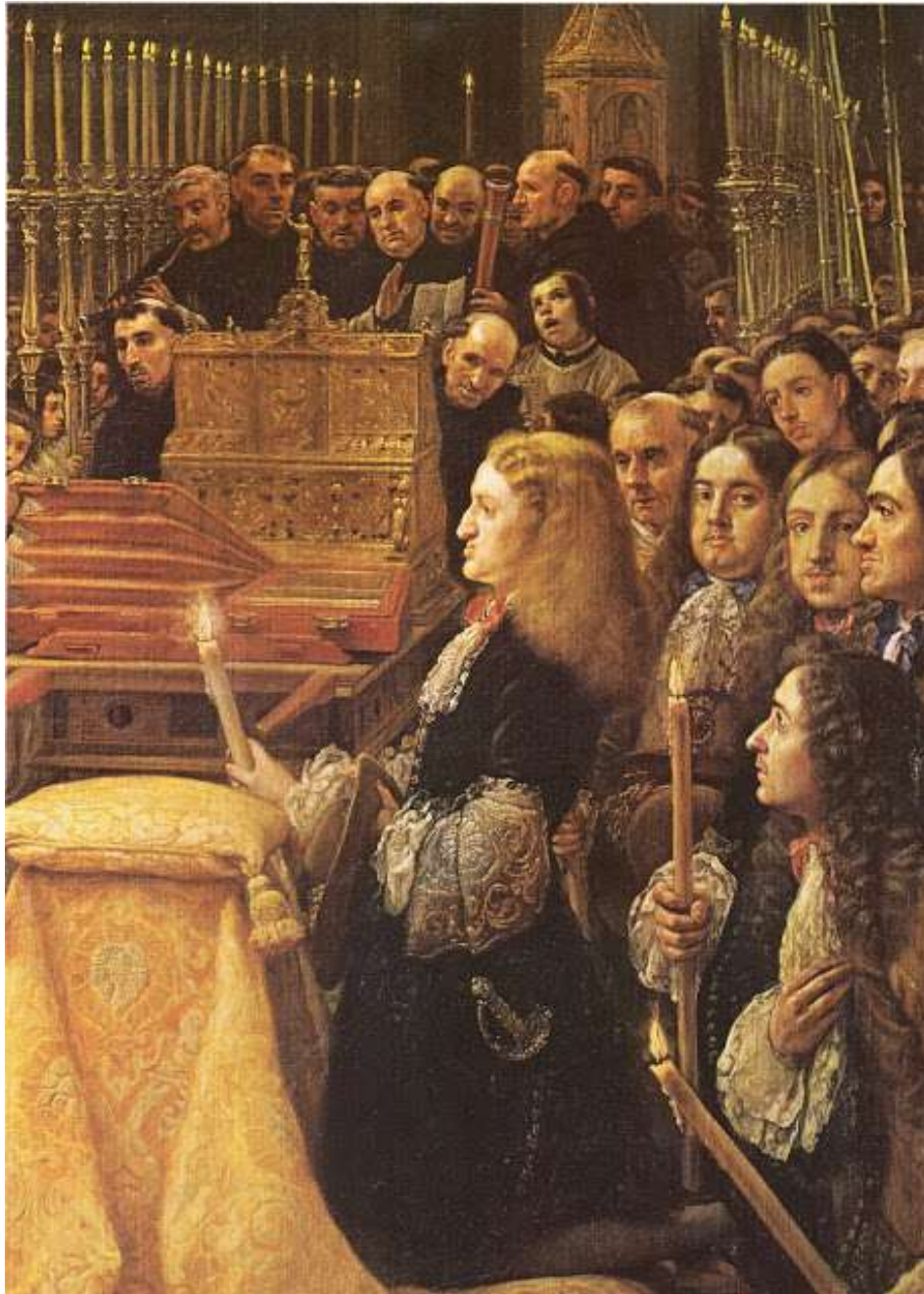


Ilustración 1. Vicente López Portaña: *La adoración de la Sagrada Forma* (1792)
Selección de los músicos y el Rey Carlos II arrodillado

También resulta paradigmático que este ejemplar sea la única copia, en todo el archivo musical de la Biblioteca de El Escorial, con música de los versos *Pange lingua / Tantum ergo* escritos para cuatro voces y una quinta parte de órgano, y más inquietante es ver que uno de los monjes del coro, en primera fila justo detrás del organista, sujeta una partitura en las manos que no se distingue apenas. El original de Claudio Coello es aún más detallado y la partitura parece un folio apaisado plegado por la mitad, o un cuadernillo de pocas hojas, similar en su formato al legajo manuscrito citado. Lo sujeta el primer cantor, que marca el compás con la mano derecha levantada. Todavía no ha sido posible identificar una prueba documental definitiva que pudiera confirmar esta hipótesis. Sin embargo, todo apunta a que una parte destacada de la banda sonora de este cuadro debió de ser muy probablemente la música del *Pange lingua* de Urrede.

Hay que subrayar el hecho de que, entre el extenso corpus musical localizado de esta obra, sólo otras tres fuentes concordantes con la versión de El Escorial adjuntan un acompañamiento instrumental para órgano y son, además, copias manuscritas realizadas en los siglos XVIII-XIX-XX: el *Libro 1 Encarnados* No. 135 y el *Libro 6 Secuencias* No. 232 (de 1780) de la catedral de Granada (*E-GRc*) y una transcripción duplicada en los libros de facistol *E-CA 1* (siglo XVIII) y *E-CA 2* (del siglo XIX-XX) de la catedral de Calahorra. A todo esto hay que añadir la constatación de una prueba incuestionable que documenta la pervivencia y circulación de este himno de Urrede en la práctica de la Real Capilla española durante la transición del siglo XVII al XVIII (Ilustración 2): el tratado *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa* (Madrid: 1702) del organista y maestro José de Torres, quien trabajó al servicio de la corona española bajo los reinados de Carlos II de Habsburgo y Felipe V de la Casa de Borbón.

CAPÍTULO XXII

EN DONDE SE DESCRIBE LAS CLAUSULAS, con que se acompaña el admirable, y el baxo del *Tantum ergo*.

Para que no quede ninguna cosa que sea de la obligación del acompañante, por advertir, digo que las Clausulas con que se acompaña el *Admirable*, y el baxo por donde se canta el *Tantum ergo*, son las siguientes:

Ilustración 2. José de Torres: *Reglas generales de acompañar* (Madrid: 1702)

Esta publicación recoge la melodía renacentista de la voz del *bassus* compuesto por Juan de Urrede con la adición de algunas breves ornamentaciones puntuales y la aplicación de un *basso seguente* al inicio de la obra para evitar los silencios originales de la versión vocal precedente en la actualización de su acompañamiento instrumental barroco⁸. El hecho de que José de Torres tuviera la deferencia de publicar esta melodía de acompañamiento desde la autoridad ejercida de su imprenta musical —que tenía

⁸ DEL SOL, M. "Beyond the Renaissance Musical Work...", *op. cit.* [En prensa]

privilegio real⁹— pone de relieve el interés deliberado de este autor en establecer un modelo de referencia común para los organistas y arpistas de su tiempo que desearan acompañar el canto monódico y/o polifónico del texto litúrgico del *Tantum ergo* (quinto verso del *Pange lingua*) en cualquier institución hispánica en la Edad Moderna.

El vínculo directo entre la Sagrada Forma y Carlos II arrodillado tampoco es una imagen casual. Esta visión de la Fe también está presente en el grabado *Carlos II cede su carroza al viático* (Ilustración 3), que es la Hostia consagrada que era administrada a los enfermos en peligro de muerte. Esta representación de la eucaristía en época de Carlos II es un testimonio más de una larga tradición simbólica de la Casa de Austria que adquirió categoría de ritual ceremonial y dinástico a lo largo de los siglos y tuvo su origen en un episodio medieval mítico relacionado con el origen de la Casa de Habsburgo poco antes de que su primer Austria —Rodolfo I— fuera coronado Rey de Romanos del Sacro Imperio Romano, en aras de convertirse en defensor del cristianismo durante el último tercio del siglo XIII y sobre el que, posteriormente, se construyó la iconografía hispánica de los reyes de España arrodillados.



Ilustración 3. Romeyn de Hooghe: *Carlos II cede su carroza al viático* (1685)

⁹ Mi agradecimiento a Isaac Alonso de Molina por haberme informado de la existencia de esta importante cita musical de la música de Urrede en el tratado impreso de José de Torres, y también a Raúl Angulo por compartir su conocimiento sobre el entorno musical madrileño y la práctica de la Real Capilla española en la transición del siglo XVII al XVIII. Véanse la obra original de TORRES, J. *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*, Madrid, Imprenta de Música, 1702, pp. 138-139; y los estudios sobre la imprenta musical de José de Torres publicados por LOLO, B. “La imprenta de música de José de Torres: un modelo de desarrollo político y cultural en el siglo XVIII” en LOLO, B. y GOSÁLVEZ, J. C. (coords.), *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 65-110; y CARRERAS, J. J. “José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)”, *Eighteenth Century Music*, 10, n° 1 (2013), pp. 7-40.

Cuenta la leyenda que siendo Rodolfo I conde de Habsburgo salió de caza y tras escuchar la campanilla anunciadora del viático, acudió al encuentro del sacerdote que portaba la Sagrada Hostia; viendo que el religioso se disponía a cruzar un río, Rodolfo adoró de rodillas el Cuerpo de Cristo y cedió su caballo al sacerdote, acompañándole hasta la casa del enfermo a quien se le iba a administrar el viático. De regreso a la Iglesia, el sacerdote impresionado por la acción del conde profetizó la grandeza de la dinastía Habsburgo en la historia universal. Este episodio pone de relieve la idea de que Dios recompensaba la piedad de los príncipes, y su historia fue ampliamente divulgada, y con mucha frecuencia, en la propaganda política española de los siglos XVII y XVIII, siendo las centurias donde están concentradas el mayor número de copias del *Pange lingua* de Urrede desde la España peninsular hasta el Nuevo Mundo. No hay ninguna duda de que en el periodo de las guerras confesionales, la imagen que mejor representó la política internacional de la monarquía católica de la Casa de Austria sería la representación del rey protegiendo la eucaristía¹⁰, porque el Cristo Sacramentado fue el dogma católico central de la contrarreforma en oposición a la religión protestante, que no aceptaba la doctrina de la Transubstanciación y con la que la dinastía Habsburgo estuvo tan fuertemente arraigada desde el mismo origen medieval de su linaje.

Hay que resaltar el hecho de que la representación penitencial de un monarca de la corona española arrodillado frente a la Hostia Santa tuvo una notable popularidad y va a repetirse muy frecuentemente en pinturas, grabados y emblemas de la España del Antiguo Régimen¹¹. Este tópico artístico, amplificado aún más por la literatura política hispánica, también ensalzó con intensidad a lo largo del siglo XVII el pensamiento ideológico y religioso de que si Dios había bendecido en vida a Rodolfo I de Habsburgo con un vasto imperio por haber asistido una sola vez el Santísimo Sacramento, qué no hará el mismo Jesucristo a favor del destino del Felipe IV, quien acompañaba las procesiones del Corpus Christi cada año en la ciudad de Madrid y escoltaba el viático siempre que tenía oportunidad¹². Las demostraciones públicas y privadas para el culto y honra de la eucaristía ilustran la postura firme de la Iglesia católica pre- y postridentina

¹⁰ MARTÍNEZ MILLÁN, J. y JIMÉNEZ PABLO, E., “La devoción de la eucaristía”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y HORTAL MUÑOZ, J. E. (eds.), *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2015, Tomo I, vol. I, pp. 701-717; MARTÍNEZ MILLÁN, J. “La monarquía católica como entidad política”, en MARTÍNEZ MILLÁN, J. y RIVERO RODRÍGUEZ, M. (eds.), *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2017, Tomo III, vol. I, pp. 267-317; PAREDES GONZÁLEZ, J. “Los Austrias y su devoción a la eucaristía”, en CAMPOS, F. J. (ed.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2003, pp. 653-666; CRUZ DE CARLOS VARONA, M., CIVIL, P., PEREDA, F. y VINCENT-CASSY, C. (eds.), *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa Velázquez, 2008; y MÍNGUEZ, V. *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

¹¹ Véase, por ejemplo, las aportaciones de MÍNGUEZ, V. *La invención de Carlos II...*, *op. cit.*, pp. 217-236. Los temas propagandísticos de la Casa de Austria, plasmados en la pintura y en el grabado, llegaron a su apogeo en el reinado de Carlos II, ya que la debilidad del individuo se compensó con la exaltación de la persona real.

¹² RÍO BARREDO, M. J. del, *Fiestas públicas en Madrid (1561-1808)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1993, p. 52. Respecto al uso litúrgico y musical del *Pange lingua* en las exequias reales madrileñas de Felipe IV, véanse *Relación de la enfermedad, testamento, muerte, y entierro de el Rey don Felipe Quarto N.S. (que esta en el cielo) sucedida iueves diez y siete de setiembre, año de 1665*, Granada, Baltasar de Bolibar, 1665, en *Revista de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 4 (1914); y DEL SOL, M. “Música y ceremonial en las exequias reales madrileñas de Felipe IV (†1665)”, en EZQUERRO ESTEBAN, A. y GONZÁLEZ MARÍN, L. A. (coords.): *Estudios sobre Recuperación de Patrimonio Musical Histórico. «Scripta musicológica» en torno a la figura del Dr. José V. González Valle*, Valencia, Tirant Humanidades, Colección Euterpe Música, 2021, vol. 1, pp. 471-486.

sobre el dogma del Cristo Sacramentado, ya que es posible rastrear la firma de muchos decretos que se ocuparon de fomentar la necesidad de llevar la eucaristía con honor a los enfermos, pero de potenciar igualmente las procesiones del Corpus¹³. De hecho, la festividad de la Solemnidad del Cuerpo y la Sangre de Cristo tuvo un protagonismo realmente destacado en la nación española con respecto a otros reinos europeos desde sus inicios del bajomedieval hasta su exorbitante eclosión en la Edad Moderna.

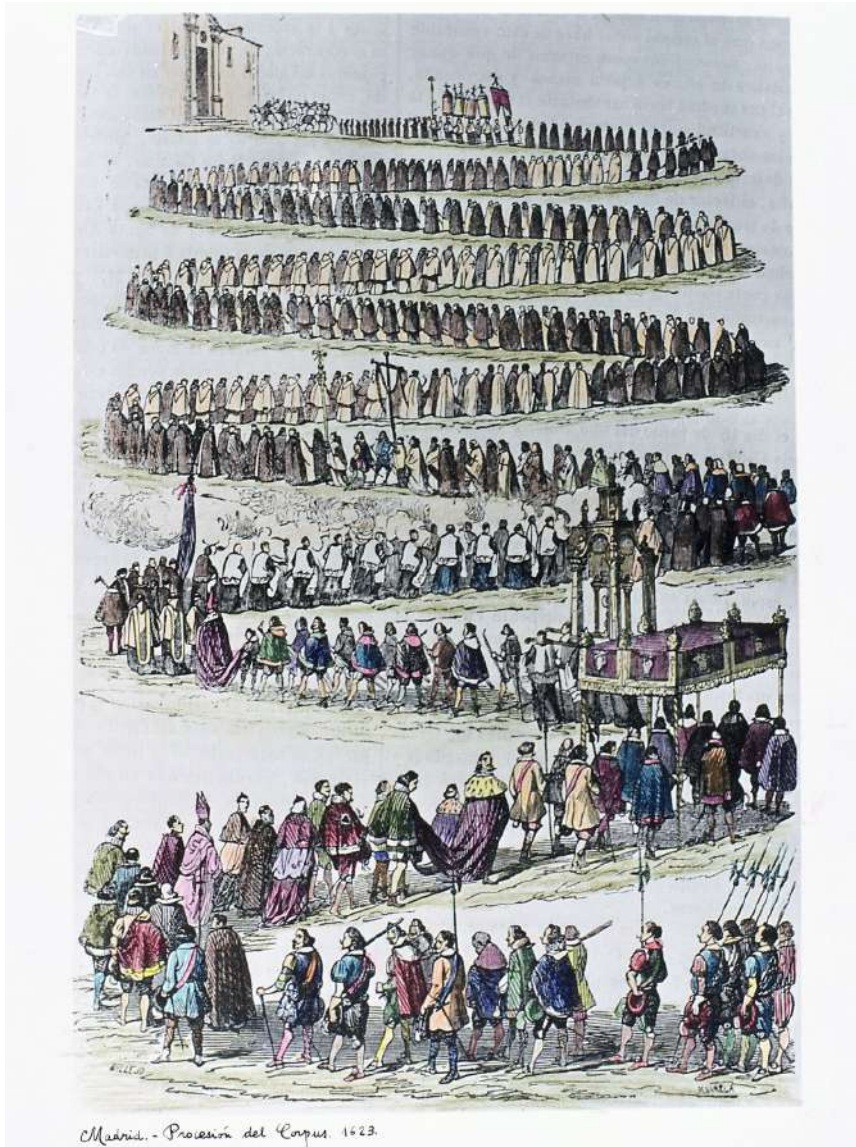


Ilustración 4. Jesús Evaristo Casariego: *Procesión del Corpus. Madrid (1623)*

Un capítulo central de la historia de España fueron las celebraciones madrileñas del Corpus Christi de 1623 en las que participó Felipe IV (Ilustración 4). En palabras de María José del Río, esta fiesta destaca por ser una de las “más grandiosas y llamativas

¹³ FERNÁNDEZ JUÁREZ, G. y MARTÍNEZ GIL, C. (eds.), *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, 2002; CAMPOS, F. J. (ed.), *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, 2 vols., El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2003; y RAMOS LÓPEZ, P. “Música y autorrepresentación en las procesiones del Corpus de la España moderna” en BOMBI, A. CARRERAS, J. J. y MARÍN, M. A. (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universitat de València, 2005, pp. 243-254.

de toda la Edad Moderna” por la presencia en la ciudad del príncipe de Gales, a quien se le quería dar muestra del poderío simbólico y ritual de la “Fe verdadera” con la intención de que el príncipe de Gales abrazase el catolicismo a través del enlace matrimonial con la infanta María Ana de Austria¹⁴. Aunque es sabido que el intento de forjar una alianza política entre las coronas de España e Inglaterra fue fallido, las crónicas históricas de aquella celebración sacra del Corpus señalan con mucho detalle la alteración premeditada del protocolo tradicional con la finalidad de aumentar la suntuosidad pública de la ceremonia con la mayor magnificencia posible.

Resumiendo, el príncipe de Gales presenció la procesión desde uno de los balcones del Real Alcázar de Madrid, acompañado del marqués de Buckingham y demás caballeros de su séquito. Llevaba el siguiente orden: la encabezaron “seis grupos de atabales y clarines, la tarasca, los gigantes, seis danzas y doce trompetas con las armas de Su Majestad”, entre el cortejo urbano “cuarenta niños de la doctrina, del mismo modo y con el mismo hábito azul de los desamparados, iban cantando el *Pange lingua*”, y casi al final, junto a la custodia, iban “veinte ministriles, un realejo y treinta músicos”¹⁵. Se hace difícil imaginar que el canto llano tradicional hispano del *Pange lingua* y la versión polifónica de Urrede, siendo el más difundido de la historia de España, no fuera interpretado en aquel día. Incluso, más aún, nunca se había planteado hasta ahora la posibilidad de que la música de este himno de Urrede debió de formar parte del repertorio vivo de la Capilla Real de Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II.

El ceremonial, *Leyes y constituciones regias* de la Real Capilla de Felipe II normalizó la interpretación del “*Pange lingua* a canto de órgano con órgano”¹⁶, por lo que esta tradicional práctica vocal con acompañamiento de órgano puede conectarse ininterrumpidamente hasta la época de Carlos II, al menos, a través de la localización de varios ejemplares del siglo XVII con la música de Urrede (*E-E* 88/2). Todavía es una aproximación incompleta, siquiera preliminar y provisional, sin embargo, resulta realmente sorprendente haber identificado en el entorno seiscentista madrileño de la Capilla Real, la pervivencia del cultivo de misas parodia¹⁷, a uno o varios coros, compuestas precisamente sobre la música polifónica del himno eucarístico de Urrede. Por ello debería considerarse la cita polifónica de secciones extraídas del *Pange lingua* de Urrede un hecho musical muy relevante dentro de la formación del repertorio barroco hispano porque da muestras de cierta continuidad de prácticas tradicionales de la composición renacentista en pleno siglo XVII y también porque subraya la enorme fama y reputación que debió de disfrutar esta obra dentro del canon histórico de la música hispana de la Edad Moderna. Por citar algunos ejemplares de extraordinario valor histórico, hay que destacar la composición de una misa policoral perdida “a 8

¹⁴ RÍO BARREDO, M. J. del, *Urbs Regia. La capital de la Monarquía Católica*, Madrid, Marcial Pons, 2000, p. 221. Véase también ANÓNIMO, *Fiestas del Corpus de Madrid a las cuales asistió la Católica Magestad del Rey don Felipe III, nuestro señor, y los señores Infantes, y el Príncipe Carlos de Inglaterra. Dase cuenta de las grandiosas colgaduras, costosas danzas, y curiosas invenciones, ornato de calles, y grandiosidad de Procession*, [Sevilla], Francisco de Lyra, 1623. BNE, sig. VE/59/33.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ ROBLEDO, L. “La música en la casa del Rey”, en ROBLEDO, L., KNIGHTON, T., BORDAS, C. y CARRERAS, J. J. (eds.), *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, Madrid, Patrimonio Musical Español, 2000, pp. 166-167 y 327-332.

¹⁷ Se entiende por misa parodia, la composición musical de una misa polifónica, escrita sobre una pieza religiosa o profana preexistente, en la que se parafrasean secciones completas de la polifonía original de un motete, himno, chanson o madrigal previamente ya compuesto, con la intención de reinterpretar su contenido musical dentro de los textos de las cinco partes del ordinario de la misa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei). La técnica de la parodia fue uno de los principios constructivos más novedosos en la composición de misas polifónicas renacentistas y tuvo una posición privilegiada dentro del repertorio musical europeo desde de la década de 1530.

sobre el *Pange lingua* de Vrrea” escrita por Carlos Patiño (1600-1675), quien ocupó el magisterio de la Real Capilla desde 1634 hasta su muerte¹⁸; la localización de otra *Missa sobre la Pange lingua de Urea*, a ocho voces, anónima, con acompañamiento de continuo conservada en la biblioteca del departamento de musicología del CSIC (Antiguo Instituto Español de Musicología), y la copia manuscrita de un par de misas parodia de facistol¹⁹, que fueron escritas por dos maestros de capilla vinculados con la vida musical cortesana del Madrid de mediados del siglo XVII. Por un lado, está la aportación de Juan Pérez Roldán (1604-1672), quien trabajó al servicio de las capillas musicales del Real Convento de la Encarnación y las Descalzas Reales al comienzo de su carrera profesional²⁰. La figura de este autor resulta especialmente interesante porque compuso una misa a cuatro voces basada sobre la polifonía de Urrede, conservada hoy completa dentro de una antología de sus misas para uso en la catedral de Segovia (*E-SE* 5). El propio compositor mandó copiar esta compilación manuscrita de sus misas al ministril sacabuche Isidro Sánchez Buxia, en 1671, con la finalidad de expresar su más sincera gratitud hacia el cabildo de la catedral de Segovia por haber trabajado a su servicio durante algún tiempo (Ilustración 5).



Ilustración 5. Juan Pérez Roldan: *Missa Pange lingua*. Catedral de Segovia, *E-SE* 5

¹⁸ FUENTE CHARFOLE, J. L. de la, “*Inventarium librorum musicae: nueva aportación documental sobre el archivo musical de la catedral de cuenca (siglos XVII–XVIII)*”, *Anuario Musical*, 62 (2007), p. 202. Sobre los aspectos biográficos de este compositor véanse BECKER, D. *Las obras humanas de Carlos Patiño*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1987, pp. 11-41; RODRÍGUEZ, P. L. *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003; y SIEMENS HERNÁNDEZ, L. “Patiño, Carlos”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. VIII, pp. 514-515.

¹⁹ Respecto a las primeras referencias centradas en el contenido de estas misas parodia *Pange lingua* véanse las publicaciones de ANGLÉS, H. “El *Pange lingua* de Johannes Urreda...”, *op. cit.*, pp. 197-198; y RUBIO, S. “Las glosas de Antonio de Cabezón...”, *op. cit.*, pp. 58-59.

²⁰ GONZÁLEZ MARÍN, L. A. “Pérez Roldán, Juan”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. VIII, pp. 672-673.

Por otro lado, hay otra misa anónima “in tono Pange linguae quator vocibus cum fit renobatio” copiada dentro del libro de coro *E-CU 5* de la catedral de Cuenca, que está basada igualmente sobre la polifonía del himno eucarístico del compositor flamenco. En un primer momento, Higinio Anglés vinculó erróneamente la autoría de esta misa con que se atribuyera a la mano de Tomás Luis de Victoria, sin embargo, las investigaciones de Samuel Rubio rechazaron con posterioridad esta posibilidad porque su estilo de composición pertenecía sin duda ninguna a “la paternidad de un autor del siglo XVII muy avanzado”²¹. Es muy posible —incluso probable— que la música de esta misa parodia anónima sobre el himno eucarístico de Urrede esconda la autoría del maestro Alonso Xuárez (1640-1696), especialmente después de haber descubierto que, los inventarios dieciochescos de la catedral de Cuenca le atribuyan la composición de una *Missa Pange lingua* a cuatro voces (Ilustración 6)²².



Ilustración 6. Anónimo: *Missa de Pange lingua*. Catedral de Cuenca, *E-CU 5*

Estos son unos pocos ejemplares, aunque muy significativos, de la importancia musical que debió de tener esta obra renacentista de Urrede dentro del cultivo litúrgico barroco de las misas policorales y polifónicas de facistol. Esta primera aproximación apunta a la identificación de una más que probable tradición española de misas postridentinas compuestas sobre la melodía cantollanística del *Pange lingua* «more hispano» (a la manera española), y en la que la parodia de la polifonía de Juan de Urrede pudo haber tenido una posición hegemónica dentro del catálogo musical hispano de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, a pesar del amplio catálogo de copias manuscritas e impresas de esta obra renacentista de Urrede en el mundo hispánico, muy por encima del resto de compositores de cualquier periodo, así como de su diversidad geográfica y temporal desde el siglo XVI al XX, llama la atención que sean escasas las

²¹ RUBIO, S. “Las glosas de Antonio de Cabezón...”, *op. cit.*, p. 58.

²² FUENTE CHARFOLE, J. L. de la, “*Inventarium librorum musicae...*”, *op. cit.*, pp. 195, 199 y 202-203.

citas documentales directas a la interpretación específica de este himno *Pange lingua* de Urrede²³, si bien su ejecución tuvo la constante de hacerse con toda la solemnidad posible, al utilizar el mayor número de recursos musicales disponibles según la práctica tradicional *alternatim* —entre el coro de canto llano, ministriles, órgano(s), y la capilla de música polifónica (de seises y cantores adultos asalariados)— y, más adelante, en la interpretación del repertorio sacro durante los siglos XVIII, XIX y XX, a través de la sustitución de los grupos de ministriles por la orquesta dieciochesca o instrumentos decimonónicos.

***Pange lingua* de Urrede: identidad, uso, repertorios y pervivencia**

La presencia de la Monarquía Hispánica en la procesión del Corpus Christi fue una constante en la época de los Reyes Católicos, pero también en el ceremonial de la Casa de Austria durante los reinados del emperador Carlos V, Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II²⁴. En este punto debe insistirse en el hecho de que la proximidad física entre los Reyes de España y el Cuerpo Sacramentado de Cristo —siempre bajo palio, protegiendo la eucaristía, junto a la custodia— es una imagen trascendental cargada de simbolismo político y religioso entre el mundo divino y terrenal, entre el cielo y la tierra, un mensaje contundente de la trasmisión del poder divino de Dios encarnado en el poder político de la realeza²⁵. Pero el lenguaje visual de la sacralización y legitimación pública de los Reyes Católicos y la dinastía Habsburgo a lo largo de la Edad Moderna, también se vio intensamente reforzado por otro tipo de implicaciones identitarias muy claras relacionadas con la cultura y es, precisamente aquí, donde la música desempeñó un papel protagonista dentro de la representación pública del poder de las élites dentro del ceremonial hispánico.

Hay que recordar que el *Pange lingua* polifónico de Urrede no está basado sobre el canto llano de la melodía romana —dominante en el contexto musical europeo desde la Edad Media— sino que tiene como base estructural una melodía distinta a la gregoriana, que pertenece a la tradición monódica hispana, además de ser un canto llano cuya divulgación fue exclusiva de los límites territoriales de la España peninsular, el Nuevo Mundo e igualmente, de manera puntual, en el entorno musical del reino de Portugal²⁶. La utilización de melodías del canto llano como *cantus firmus* sobre la que componer una versión polifónica ha sido, desde el mismo origen de la historia de la

²³ Véanse, por ejemplo, RUIZ JIMÉNEZ, J. *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada, Junta de Andalucía, 2007, p. 304: Catedral Sevilla (1613) “Y últimamente se ha de rematar la fiesta cada tarde [durante los seis días que dura la octava del Santísimo Sacramento] con el *Tantum ergo* 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”. KIRK, D. *Churching the Shawms in Renaissance Spain: Lerma, Archivo de San Pedro, Ms. Mus. 1.2* vols., Tesis doctoral, Montreal, McGill University, 1993, vol. I, p. 178.

²⁴ Es muy abundante la bibliografía que documenta la participación pública de los Reyes de España en las fiestas del Corpus Christi en la Edad Moderna. Véanse, por ejemplo, CALAHORRA, P. *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. Polifonistas y ministriles*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1978, pp. 232-233; FONTÁN A. y AXER, J. (eds.), *Espanoles y polacos en la corte de Carlos V*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 203; RÍO BARREDO, M. J. del, *Urbs Regia...*, *op. cit.*, p. 221; PÉREZ SAMPER, M. A. “Barcelona corte: las fiestas reales en la época de los Austrias”, en LOBATO, M. L. y GARCÍA GARCÍA, B. J. (eds.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Burgos, Junta de Castilla y León, 2003, p. 169; RODRÍGUEZ-SALGADO, M. J. “Challenging images: Charles V’s relationship with art, artists and festivities”, en GARCÍA PÉREZ, Noelia, (ed.): *Mary of Hungary, Renaissance Patron and Collector: Gender, Art and Culture*, Tournhout, Brepols, pp. 23-41.

²⁵ ESTEVE, E. “La creación de un himno...”, *op. cit.*, pp. 402-403.

²⁶ NELSON, B. “Urrede’s Legacy and Hymns for Corpus Christi...”, *op. cit.*, pp. 89-105.

música religiosa occidental, la técnica de composición más empleada en la época de la polifonía medieval y renacentista. Ahora bien, es aquí donde surge una dificultad específica que debe tenerse en consideración al explicar la utilización de melodías del canto llano en la polifonía: la naturaleza sagrada del canto litúrgico y la diversidad identitaria del repertorio como fenómeno cultural.

Respecto al pensamiento especulativo de la música práctica durante el Antiguo Régimen no hay que olvidar que al canto llano le correspondía por su naturaleza litúrgica ser una melodía sacra, divina e inmutable que, por ser propia del culto a Dios, no debe modificarse. Este fue un tema ontológico tratado con bastante intensidad en la extravagante eclesiástica *Docta Sanctorum Patrum de vita et honestate clericorum* (ca.1324) del Papa Juan XXII por la que la Iglesia quiso limitar el uso de las nuevas innovaciones de la polifonía medida del Ars Nova sobre el tradicional canto llano eclesiástico en la celebración del culto de la misa y Oficio Divino por la supuesta trasgresión y oscurecimiento que la nueva polifonía medida del siglo XIV hacía sobre las melodías del canto llano sagrado²⁷. Es, por tanto, el primer intento de control de la música sacra en la historia del cristianismo. Lo interesante es que a lo largo de los siglos venideros este controvertido debate de la música práctica religiosa, con sus detractores y partidarios, parece haberse mantenido latente desde el periodo bajomedieval hasta los albores del periodo renacentista incluso tras el Concilio de Trento en el que, en definitiva, a pesar de ser un tema tratado con cierta polémica, finalmente concluyó con la aplicación de una normativa laxa en el culto católico postridentino que no prohibió el uso de la polifonía e instrumentos en la liturgia, y tampoco implantó un uso obligatorio del canto gregoriano en la celebración de la misa o en las horas canónicas del oficio divino²⁸. En relación a esta discusión medieval centrada en la defensa de la naturaleza sagrada del canto llano en la música litúrgica hay que advertir la localización de una réplica culta escrita en pleno Renacimiento español, que tuvo precisamente como protagonista la melodía utilizada como *cantus firmus* en la versión polifónica del *Pange lingua* compuesto por Juan de Urrede.

El compositor y teórico musical Bartolomé de Quevedo (1510-1569) —desde su posición privilegiada de maestro de capilla del Primado de España en Toledo— redactó un breve discurso teórico respondiendo al texto previo *De vita et honestate clericorum* del Papa Juan XXII. La lectura de su contenido confirma que la intención rectora de su discurso está centrada en la defensa de la legitimación divina del uso del canto llano, y lo hace precisamente debatiendo públicamente una de las obras polifónicas más populares de su tiempo: el himno *Pange lingua* de Juan de Urrede²⁹. Esta referencia se presenta como un modelo ejemplarizante, aprovechando la reputación del compositor y su obra, buscando conscientemente la mayor amplificación posible de sus ideas, y

²⁷ HAYBURN, R. *Papal Legislation on Sacred Music, 95 A.D. to 1977 A.D.*, Collegeville, The Liturgical Press, 1979, pp. 17-24.

²⁸ *Ibidem*, pp. 25-67. Véanse también CARRERAS, J. J. “Música y diplomacia: la reforma postridentina del canto litúrgico y la corona española”, *Italica*, 17, 1984, pp. 219-230; HAAR, J. (ed.): *European Music, 1520-1640*, Woodbridge, Rochester, Boydell Press, 2006; JAMBOU, L. “Trois niveaux de lecture musicale de dispositions ecclésiastiques du XVI^e siècle et leur rapport au Concile de Trente”, *Analyse Musicale*, 58, n° 4, 2008, pp. 80-86; DIEGO PACHECO, C. “L’impact de la Contre-Réforme sur la musique espagnole de la fin du XVI^e siècle: du changement de texte au changement d’esprit”, *Analyse Musicale*, 58, n° 4, 2008, pp. 87-96; DEL SOL, M. *Lágrimas del Renacimiento en España. El canto llano de las lamentaciones de Jeremías en polifonía*, Kassel, Editions Reichenberger, 2021.

²⁹ Mi agradecimiento a Michael Noone por haberme informado de la existencia de esta cita documental del *Pange lingua* de Urrede en la obra teórica de Bartolomé de Quevedo. La transcripción completa del texto original en latín está publicada en el artículo de GÜMPEL, K-W. “Der Toledaner Kapellmeister Bartolomé de Quevedo und sein Kommentar zu der Extravagante *Docta sanctorum Johannes’ XXII*”, *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, 21 (1963), pp. 294-308.

Bartolomé de Quevedo lo hace poniendo en tela de juicio el por qué “Joanne Vrede” había modificado sutilmente, aunque de manera muy puntual, la melodía tradicional del canto llano dentro del entramado polifónico de la composición de su *Pange lingua*:

“Pero nuevamente me dispongo a recoger aquellas [obras de polifonía] que se encuentran compuestas sobre el canto llano por los más afamados autores, de modo que de allí elijan sus cantores, las cuales deben ser cantadas con el permiso de este canon. En efecto algunas misas y motetes de Jusquini, el primero de todos los músicos. Algunas obras también de Joannis Mouton, Febini, Noelis Valduini, Loysethi u otros de la misma categoría. Pero, ¿por qué debería revisar los salmos mismos, que llaman fabordones y los himnos? En la medida en que tengan gravedad y sobriedad, sea el juicio de los demás. A mi ninguna música me parece mejor ni más agradable. Porque si cantas, en el lenguaje de un himno, el *Pange lingua* compuesto por Joanne Vrede, luego después imitado por muchos de los neotéricos e incluso con mayor artificio, quien esté dispuesto a correr el riesgo y no herejía, podrá negarme que este mismo y todos los otros mencionados anteriormente y otros semejantes, “no tienen ni idea” como digo [yo] con [San] Jerónimo “de la energía latente de la voz viva”. Habrá, por tanto, en lo venidero un canto eclesiástico, por depravado, corrompido y profanado, o mal versado desde un monocordio a un pentacordio, como hemos dicho en otra parte, que no debe ser ignorado precipitadamente, sino que debe observarse, a fin de que, sin embargo, la integridad del canto llano permanezca intacta, y nada cambie con respecto a esta música bien regulada.

Con estas palabras parece que Platón está de acuerdo con las oraciones. “Considera” sobre todo “tener cuidado”, como afirma Boecio, “no sea que algo cambie la música bien regulada. Pues niega que haya tal podredumbre de costumbres en la República cuando algo paulatinamente se corrompió desde la pudorosa y modesta música”. Y esto muy claramente lo había afirmado Boecio en el mismo prólogo, aunque el propio Boecio lo abraza uniéndolo incluso a la música mensurable de nuestro tiempo con la razón universal de aquella. “En efecto”, dice, “hubo una música pudorosa y modesta, mientras se hacía con instrumentos más simples; pero cuando fue tratada de manera variada e indiscriminadamente, ha perdido su medida de seriedad y virtud, y, habiendo casi caído en desgracia, conserva en grado mínimo una parte de su antigua apariencia”. Estas cosas Boecio, cuya institución ha seguido el Pontífice Romano Juan [XXII], ordena que los cantantes manejen el canto llano y que se observe el modo de las consonancias, especialmente cuando alivian los oídos de este tipo y provocan la devoción de Dios”³⁰.

Aunque Bartolomé de Quevedo también discute la aportación polifónica de otros célebres compositores franco-flamencos de las primeras décadas del siglo XVI (Josquin Desprez, Antoine de Févin, Noel Bauldeweyn y Loyset Compère) resulta muy interesante la defensa final que hace sobre la integridad e inmutabilidad melódica que debiera tener el canto llano dentro de la polifonía. Es una crítica concreta que no debe por qué reflejar una mentalidad dominante, pero, muy valiosa, porque expone un debate abierto acerca de la concepción musical de la música de su tiempo y las distintas

³⁰ *Ibidem*, pp. 306-307 [Traducción latín-español: Carlos Hernández y Manuel del Sol].

aproximaciones en el uso litúrgico del canto sagrado, esto es, poniendo en valor la defensa dogmática del canto llano y discutiendo la modificación deliberada de las melodías monódicas sacras en las versiones polifónicas contrapuntísticas de una obra musical renacentista religiosa. Además lo hace apoyándose desde el pensamiento musical medieval de autoridades ampliamente acreditadas tales como San Jerónimo o Boecio, por lo que estamos hablando de un texto erudito que pretende incorporarse al tradicional debate histórico desarrollado sobre este tema tan importante de la música religiosa.



Ilustración 7. Johannes de Urrede: *Pange lingua* (4vv). Catedral de Tarazona, E-TZ 2/3

En conclusión, una de las posibles aportaciones que se desprenden de la lectura de este texto latino pueda quizá resolver un debate historiográfico abierto que ha estado centrado, muy posiblemente, en la búsqueda de un imposible: identificar dentro del extenso catálogo de la tradición monódica hispana la concordancia melódica estricta del *cantus firmus* utilizado por Urrede en la voz del tenor de su célebre himno polifónico (Ilustración 7). Es posible que las palabras de Quevedo escondan una respuesta sencilla: la hipótesis de que este compositor simplemente recurrió a su memoria o que decidiese modificar muy levemente el tradicional canto llano hispano de este himno, en aras de introducir una ornamentación propia. En cualquier caso, sea cierta o no esta hipótesis, las últimas investigaciones han demostrado convincentemente el vínculo irrefutable que tiene el canto llano utilizado por Urrede con la tradición monódica hispana o, de manera más precisa, con el tradicional canto llano de uso toledano que recoge la publicación del *Intonarum Toletanum* (Toledo: 1515) bajo la autoridad del cardenal Cisneros³¹.

³¹ KREITNER, K. *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, Woodbridge, The Boydell Press, 2004, pp. 72-78; TURNER, B. *Toledo Hymns. The melodies of the Office of the Intonarum Toletanum of 1515. A Commentary and Edition*, Lochs, Isle of Lewis, Scotland, Vanderbeek & Imrie, 2011.

Desde otro ángulo histórico complementario hay que advertir que este tratado de Bartolomé de Quevedo no solamente es la referencia documental más temprana que se tiene de la fama que disfrutó esta composición de Urrede en la España de mediados del siglo XVI, sino que trasmite en paralelo un testimonio crítico muy desconocido que había pasado desapercibido. Tampoco está de más recordar que este teórico y músico castellano fue maestro de la infanta Juana de Austria entre los años de 1549 y 1552³², lo que supone que él debió de tener un buen conocimiento y comprensión de la práctica litúrgica y musical de la Corte del emperador de Carlos V; es decir, del posible cultivo de este himno de Urrede en la Capilla Flamenca. Es también en el siglo XVI donde esta composición puede relacionarse con el entorno musical de la nobleza española a través de las copias conservadas dentro de los Cancioneros de Barcelona *E-Bbc* 454 (atribuido a los Duques de Cardona) y el Cancionero de Medinaceli *E-PAmb* 6832 (de la Casa Ducal de Medinaceli). Estos dos ejemplares pudieran reflejar la confirmación histórica de una práctica nobiliaria de esta composición mucho mayor de lo que hablan las fuentes musicales conservadas hasta nuestros días.

Otros testimonios destacados de la dimensión popular de esta composición son las copias manuscritas españolas, portuguesas e hispanoamericanas de los siglos XVI, XVII y XVIII vinculadas con el repertorio de ministriles, también con los impresos e intabulaciones manuscritas de la música instrumental más importantes de la historia de la tecla hispana del Renacimiento y el Barroco hispano, así como el extenso patrimonio conservado que hay de esta obra en toda la red eclesiástica de catedrales, colegiatas, iglesias, conventos y monasterios (véase el contenido del Anexo 1). Más allá de esta panorámica institucional generalizada, resulta igualmente interesante desentrañar la información ceremonial puntual de las fuentes históricas de los siglos XVI al XX que transmiten la música del *Pange lingua* de Urrede y conocer los repertorios polifónicos junto a los que circuló esta composición tan popular. Por un lado, la mayoría de los testimonios manuscritos conservados no aportan datos específicos al uso litúrgico del himno; sin embargo, aquellas fuentes que sí lo hacen, coinciden de manera unánime en determinar la intervención litúrgica de esta composición dentro de la celebración “in festo Corporis Christi”. No obstante conviene señalar que el uso litúrgico de los himnos más importantes de la fiesta del Corpus y su octava —*Pange lingua* y *Sacris solemnis*— tuvieron una presencia dominante en cualquier ceremonia o procesión relacionada con la exposición pública o privada del Santísimo, de ahí que fueran dos de los himnos más versátiles del calendario sacro, sin olvidar su posible interpretación en la administración del viático a enfermos en peligro de muerte. Por otro lado, la presencia del *Pange lingua* de Urrede en libros de polifónica tiene una naturaleza variada ya que, salvo unas pocas antologías monográficas de himnos, la inmensa mayoría de copias circularon a lo largo de los siglos junto a colecciones misceláneas de piezas del oficio divino (motetes, antífonas, magníficats, salmos, secuencias y lamentaciones) y, en menor medida, con el repertorio de misas y algunas composiciones del oficio de difuntos.

Conclusiones

Aceptando, pues, la fama que tuvo esta composición en el mundo hispánico y la importancia de que su entramado polifónico está basado sobre un canto llano autóctono de la tradición monódica hispana, hay que reconocer que esta obra de Urrede incorpora una lectura histórica que puede ser interpretada en clave cultural, por lo que su práctica dentro del culto religioso pudiera haber satisfecho el objetivo de proyectar, en paralelo,

³² MARTÍN GALÁN, J. “Quevedo, Bartolomé de”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. VIII, p. 1042.

una identidad nacional de las élites regias y eclesiásticas desde la época de los Reyes Católicos hasta más allá de la dinastía de la Casa de Austria. En definitiva, los músicos europeos activos antes de la caída del Antiguo Régimen eran trabajadores asalariados que sirvieron a la sombra de las capillas reales, nobiliarias y eclesiásticas y, por lo tanto, servidores de sus tradiciones y prácticas institucionales particulares: especialmente en lo relativo al uso del canto llano. Respecto al repertorio himnódico hispano, es especialmente urgente profundizar en la colación crítica de las melodías de canto llano incluidas en las fuentes manuscritas o impresas españolas de la Edad Moderna. De hecho, algunas investigaciones previas apuntan a que, a pesar de la introducción de la reforma medieval gregoriana y la abolición del antiguo rito hispano en el siglo XI³³, un alto porcentaje del repertorio himnístico que definió la práctica monódica y polifónica de las capillas de música del mundo ibérico no procede del corpus cantollanístico gregoriano, sino de la tradición monódica hispana, de acuerdo a las particularidades de los distintos usos diocesanos de la amplia geografía imperial de la corona hispánica.

La práctica musical a lo largo de este largo periodo de los siglos XVI, XVII y XVIII tuvo una función privilegiada como signo de distinción, pero no únicamente como adorno de las clases altas. Generó, además, consecuencias relevantes en el tejido altamente jerarquizado de este largo periodo del Antiguo Régimen ya que, en momentos públicos definidos, el arte de los sonidos fue capaz de solemnizar un espacio común de encuentro con un enorme interés social en el que la música (más allá del valor artístico que tuvo como objeto estético) también fue reflejo de implicaciones políticas, religiosas e identitarias muy claras. Esta estrecha conexión entre los planos político y religioso fundamentó la popularidad que tuvo este himno eucarístico de Urrede a lo largo de algo más de cuatro siglos, mientras que desde una dimensión puramente artística debe ponerse en valor la extraordinaria capacidad histórica que tuvo esta obra renacentista de adaptarse de una manera camaleónica a los distintos contextos estéticos posteriores de la música sacra española desde el siglo XVII hasta el siglo XX³⁴. Lo interesante, por tanto, es que el *Pange lingua* «more hispano» de Urrede otorgaba un carácter único y diferenciado a las representaciones religiosas que exaltaban la Monarquía Hispánica, especialmente después del Concilio de Trento, como centro irradiador de un catolicismo contrarreformista propio. La dinastía de la Casa de Austria, y luego la Borbón, abrazaron esta composición como señal de una identidad nacional de naturaleza confesional, fundiendo en ella política y religión³⁵.

³³ GUTIÉRREZ, C. J. *La himnodia medieval en España*, 2 vols., Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 1995; TURNER, B. "Spanish Liturgical Hymns: A Matter of Time", *Early Music* 23, n° 3 (1995), pp. 472-482; GUTIÉRREZ, C. J. "Himno", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. VI, pp. 300-308; BERNADÓ, M. "Impresos litúrgicos: algunas consideraciones sobre su producción y difusión", en GÓMEZ MUNTANÉ M. y BERNADÓ, M. (eds.): *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550): Actas del Coloquio Internacional, Lleida 1-3 abril 1996*, Lleida, Universitat de Lleida-Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 253-269; RUIZ JIMÉNEZ, J. "Infunde amorem cordibus: an Early 16th-Century Polyphonic Hymn Cycle from Seville", *Early Music*, 33, n° 4 (2005), pp. 619-638; ASENSIO, J. C. "More hispano / More toledano. La elección del cantus firmus no romano en las tradiciones polifónicas locales hispanas hasta ca.1600", *Revista de Musicología*, 37, n° 1, 2014, pp. 36-40.

³⁴ DEL SOL, M. "Beyond the Renaissance Musical Work...", *op. cit.* [En prensa]

³⁵ Véanse, por ejemplo, aquellas monografías dedicadas a la historia global de la política, religión e identidad de la Monarquía Hispánica durante la Edad Moderna en HSIA, Po-C. *The World of Catholic Renewal, 1540-1770*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005; BALLESTER RODRÍGUEZ, M. *La identidad española en la Edad Moderna (1556- 1665). Discursos, símbolos, mitos*, Madrid, Tecnos, 2010; FEROS, A. *Antes de España. Nación y raza en el mundo hispánico, 1450-1820*, Madrid, Marcial Pons, 2019; y también la obra colectiva de BOUZA, F., CARDIM, P., y FEROS, A. (coords.): *The Iberian World, 1450-1820*, London, Routledge, 2019; y las numerosas publicaciones del *Instituto Universitario "La Corte en Europa"* (IULCE) de la Universidad Autónoma de Madrid.

Al insistir en su ejecución litúrgica en multitud de actos públicos, como indica el elevado número de copias conservadas de esta composición en fuentes musicales del mundo ibérico, las élites políticas y eclesiásticas hispánicas trataron, como mínimo, no solo de hacer partícipe al pueblo de un mismo objetivo litúrgico, sino de involucrarlo en él a través de la escucha de la música y, por lo tanto, puede concluirse afirmando que esta obra polifónica de Urrede (sobre los textos del himno central de la imagen pública de la eucaristía) tuvo el mérito de convertirse en un emblema musical hispánico incluso más allá de la caída del Antiguo Régimen.

Aunque fuera dirigido por las élites, esta composición de Urrede debió de tener también una dimensión popular, en aras de fomentar una mayor cohesión social a través de la creación de espacios públicos colectivos sacros donde las élites del poder pudieron mostrarse con la más alta magnificencia y ostentación posible a la sociedad de su época. Es decir, el *Pange lingua* de Urrede pasó de ser una mera composición funcional en la liturgia de los Reyes Católicos a convertirse con la dinastía Habsburgo en un vector de ideología y, por lo tanto, de difusión del poder político y religioso. Explicado en otros términos, la alta cultura de las clases privilegiadas junto al pueblo llano participaron, en momentos puntuales, pero extraordinariamente importantes de la vida de una ciudad, villa o pueblo, de una experiencia musical común cuando lo habitual fue precisamente lo contrario. La exposición del Cristo Sacramentado es un ejemplo muy ilustrativo de la representación pública del poder de las élites en la España del Antiguo Régimen, al ser razón de Estado y de la religión, donde la música del *Pange lingua* del compositor Juan de Urrede disfrutó muy notoriamente —mucho más allá del resto de compositores de cualquier época— de una posición privilegiada dentro del canon histórico de la música sacra hispana de todos los tiempos.

