

INTRODUCCIÓN: EL PROYECTO CULTURAL Y MUSICAL DEL CARDENAL CISNEROS

Tess Knighton
ICREA / Universitat Autónoma de Barcelona

El 27 de junio de 1502, Antoine de Lalaing (*c.* 1480 – 1540), joven cortesano del séquito de Felipe el Hermoso, Duque de Borgoña, que acababa de jurar como heredero al trono castellano, le acompañó a visitar la catedral de Toledo.¹ Elogió la catedral como «una de las más bellas de España», y el arzobispado como «el mejor del país, en cuanto a sus beneficios temporales, pues proporciona al arzobispo 40.000 ducados de renta, y otros 40.000 a los canónigos, que son 80, a quienes se distribuyen según su grado y oficio».² La riqueza de la catedral superaba a la de cualquier otra catedral de la Península Ibérica,³ y en gran parte facilitaron las grandes empresas reformadoras, culturales y litúrgicas que destacaron en la figura del cardenal Francisco Ximénez de Cisneros, arzobispo de la sede primada entre 1495 y 1517.⁴ Entre sus empresas a gran escala más notables —la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares (1499), la toma de Orán (1509), y la edición de la Biblia Políglota (1514: Nuevo Testamento)— estaba su interés por el antiguo rito litúrgico de las parroquias mozárabes de Toledo.⁵ En esto seguía, como en otros aspectos de su arzobispado, los pasos de sus predecesores, notablemente

¹ La descripción de la visita se encuentra en el diario de Lalaing: ver Antoine de Lalaing, «*Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501*», en *Voyages des Souverains des Pays-Bas*, Louis-Prosper Gachard (ed.). (Bruselas: F. Hayez, 1876), I: 186-188.

² Lalaing, «*Voyage de Philippe le Beau*», 188: «Celle église est l'une des belles églises d'Espagne, et l'archevescié est le meilleur, toihcanc à profit temporel, du pays, car il vault à l'archevequesque de rente XLm ducats, et aux chanoines, qui sont en nombre LXX, aultres quarante mille ducats, qui se distribuient à chescun, seloncq son degré et son office.»

³ Sobre la riqueza respectiva de las catedrales de Toledo y Sevilla, ver el capítulo de Juan Ruiz Jiménez en este volumen.

⁴ Ver, especialmente, las aportaciones de Susan Boynton, Eduardo Carrero Santamaría y Elisa Ruiz García a este volumen.

⁵ La bibliografía sobre este aspecto de sus intervenciones culturales es extensa: ver los capítulos de Susan Boynton, Juan Carlos Asensio, Juan Pablo Rubio Sadia y Miguel López Fernández en este volumen.

el cardenal Pedro González de Mendoza (1482-1495) quien, en 1484 había promulgado cartas episcopales dando licencia para que los feligreses de las iglesias romanas de la ciudad de Toledo pudieran hacerse parroquianos de las iglesias mozárabes y pagaran sus diezmos allí, con el fin de dar apoyo económico a unas instituciones que estaban a punto de hundirse.⁶ Sin embargo, fue el Cardenal Cisneros quien llevó a cabo la impresión de dos libros litúrgicos con los que pretendía recuperar el viejo rito hispano-mozárabe —*Missale mixtum secundum regulam beati Isidori dictum mozarabe* (1500) y el *Breviarium secundum regulam beati Hysidori* (1502)— y quien hizo construir la Capilla Mozárabe para la celebración de este rito en la catedral de Toledo.

En 1502 —el año en que Felipe el Hermoso hizo su visita catedralicia— la capilla solamente existía en la forma de las trazas y primeras obras del arquitecto Enrique Egas, pero se había empezado a celebrar el rito en la catedral desde el 26 de marzo de aquel mismo año. La descripción atribuida a Lalaing parece ser la primera referencia al rito recuperado escrita por un extranjero. ¿Es posible que el Duque de Borgoña recibiera como regalo un ejemplar del *Missale mixtum*, que ya había salido en enero de 1500, en recuerdo de su visita y asistencia a la misa mozárabe celebrada aquella mañana en junio?⁷ Si fue así, parece que Lalaing no llegó a seguir el rito con su soporte impreso: su descripción es relativamente detallada pero a la vez genérica, indicando una experiencia más bien aural.

El lunes, 27 de junio, Monseñor oyó misa en la catedral de Nuestra Señora, fundada por San Isidoro, antes arzobispo de Toledo. Esta misa, que se canta diariamente a las seis de la madrugada, es muy larga y llena de ceremonias y oraciones fuera de nuestro uso: [officium] no hay *Kirie eleison*, sino el sacerdote, sin volverse, proclama al altar: «*Per omnia secula seculorum*», y luego «*Dominus vobiscum*»; los clérigos responden «*Et cum spiritu tuo*». [Gloria] Luego empieza el sacerdote: «*Gloria in excelsis Deo!*» [psallendo] Hecho esto, uno de los cantores canta la epístola; después, el sacerdote canta tres o cuatro oraciones, a modo de prefacio, y, después, más responsos; y el gradual cantado, se canta otra epístola. E inmediatamente después, se canta el evangelio, y luego [lauda] la *alleluia* y un tracto largo; y luego el sacerdote baja la paz, la cual se lleva por la iglesia mientras que los cantores cantan: «*Pacem meam do vobis,*

⁶ Otro de sus predecesores, Alfonso Carrillo de Acuña (1446-1482), había insistido en que los beneficios de las parroquias mozárabes se dieran exclusivamente a clérigos que conocieran la liturgia.

⁷ Sobre el regalo de ejemplares —algunos del lujo adecuado— del *Missale mixtum* en contextos políticos y diplomáticos, ver la contribución de Susan Boynton a este volumen. No se acabó a imprimir el *Breviarium* hasta octubre de 1502. Se imprimieron ejemplares en pergamino y papel: ver el capítulo de Elisa Ruiz García en este volumen.

pacem relinquo vobis». Después el sacerdote canta varias oraciones, que duran un buen cuarto de hora, y [con] muchos responsos cantados; el sacerdote se lava las manos, y, sin volverse, canta el prefacio en un tono muy extraño, el cual es muy largo. Y, hecha la elevación, el sacerdote inmediatamente canta [*Pater noster*] «Pater noster», y los cantores responden a cada frase. Después, divide la hostia en nueve partes, y canta «Per omnia secula seculorum», y los cantores responden «Amen». Luego el sacerdote dice «Dominus sit semper vobiscum», e inmediatamente empieza [*Credo*]: «Credo in unum Deum», en sustitución del Agnus dei. Después unas oraciones y responsos duran cuarto de hora, y luego se lleva el libro al sitio acostumbrado, y, sin volverse, el sacerdote canta tres o cuatro oraciones. Finalmente el diácono canta, sin volverse: «*Gratias Dei omnipotens*». Así acaba la misa.⁸

Lalaing destaca que la celebración de la misa era «muy larga y llena de ceremonias y oraciones fuera de nuestro uso», y comenta que faltó el Kyrie y que se cantó el Prefacio en «un tono muy extraño y muy largo». Cita frases cortas en latín que reconoce, e indica otros elementos que le parecían distintos: el celebrante cumplía la mayoría de sus acciones de espaldas a los asistentes, y bajó para llevar el portapaz por la catedral mientras que los cantores cantaban «*Pacem meam do vobis, pacem relinquo vobis*».⁹ Lalaing no aclara si el cardenal estuvo presente durante la celebración de la Misa, pero parece probable: el domingo 22 de mayo, Cisneros había celebrado la misa en la catedral en la cual Felipe el Hermoso juró

⁸ Lalaing, *Voyage de Philippe le Beau*, 186-187: «Le lundi, xxvii^e de juillet [1502], Monseigneur ouya messe à l'église de Nostre-Dame fondée par sanct Isidore, jadis archevesque de Toulette. Celle messe, qui journellement est chantée à six heures du matin, est moult longue et plaine de cérémonies et d'oroisons oultre nostre usage: [*officium*] ne kirie eleyon, mais le prebstre, sans se torner, dit a l'autel: Per omnia secula seculorum, et puis: Dominus vobiscum; les clercs respondent: Et cum spiritu tuo. [*Gloria*] Lors commence le prebstre: Gloria in excelsis Deo! [*psallendo*] Lequel achevé, ung des chantres chante une epistle; puis chante le prebstre trois ou quatre oroisons, à manière de preface, et, après plusieurs responses, et le gré chanté, on chante une aultre epistle. Et incontinent après chante-on l'évangile, [*lauda*] et puis alleluia, et ung long traict; et lors basse le prebstre la paix, laquelle on porte par l'église durant que les chantres chantent: *Pacem meam do vobis, pacem relinquo vobis*. Après, chante le prebstre plusieurs oroisons, qui durent bien ung quart d'heure, et beaucoup de responses chantées; le prebstre lave ses mains, et, sans soy retourner, chant la préface de moult estrange ton, laquelle est fort longue. Et, l'élévation faict, le prebstre incontinent chante: [*Pater noster*] *Pater noster*, et a chacune clause les chantres respondent. Puis partit l'hostie en noef pièces, et lors chante: *Per omnia secula seculorum*, et les chantres respondent *Amen*. Puis dit le prebstre *Dominus sit semper vobiscum*, et incontinent commence: [*Credo*] *Credo in unum Deum*, en lieu de agnus Dei. Après les oroisons et responses durent ung quart d'heure, et puis on porte au lieu acoustumé le livre, et, sans soy retourner, chante le prebstre trois ou iiiii oroisons. Enfin le dyacre chante, sans soy retourner *Gratias Dei omnipotentis*. Ainsi fine la messe.»

⁹ Esta frase aparece en el *Missale Mixtum* a la inversa: «*Pacem meam relinquo vobis; pacem meam do vobis*»: ver, por ejemplo, f. 26or para la Misa en la fiesta de Pentecostés.

como heredero de la corona de Castilla («laquèle chanta l'archevesque de Toulette»).¹⁰ Después de la ceremonia, se almorzó en el palacio arzobispal, y el cardenal juró obediencia al heredero; tal vez fue en aquella ocasión que Cisneros invitó al nuevo príncipe de Castilla a asistir a la misa mozárabe en la catedral y le regaló un ejemplar del *Missale mixtum*. La historia, desgraciadamente, no nos cuenta estos detalles.

La portada del *Missale mixtum* lleva la insignia del cardenal, y el libro le fue dedicado por el canónigo Alfonso Ortiz responsable del gran esfuerzo para recuperar algo del rito mozárabe que había casi desaparecido.¹¹ Sin duda, la impresión de éstos y otros libros litúrgicos formó parte intrínseca del gran proyecto de reforma que sustentaba y fomentaba la mayoría de sus empresas culturales. ¿Se le puede considerar, por eso, mecenas de la música? En las últimas décadas, el debate sobre lo que constituía el mecenazgo musical en los siglos xv y xvi ha problematizado —y enriquecido— este concepto:¹² la relación entre príncipe, noble o alto clero y el contexto de la producción y consumo de la música en cierto momento histórico es compleja y exige una aproximación matizada. Johannes Tinctoris, en el Prólogo a su *Proportionale musices* (c. 1476) describe un tipo de patrocinio musical principesco de quienes querían financiar capillas de música para emular al rey David, así que «con enormes gastos fueron asentados cantores para que cantaran adecuadamente alabanzas a Dios Nuestro Señor».¹³ Según Tinctoris, los cantores, colmados de riquezas y honores, respondían con «un muy grande celo» y «como consecuencia de este aumento, las habilidades musicales de nuestra época se han desarrollado tanto que parece un arte nuevo». Este balance entre la inversión en la música y su evolución estilística, constituye un aspecto central del patrocinio musical en época de Cisneros. También debiéramos tener en cuenta dos aspectos más: la motivación de los príncipes no era primariamente su interés musical per se, sino el prestigio que se derivaba de una gran capilla

¹⁰ Lalaing, «Voyage de Philippe le Beau», 178: «Unos días antes (12-14 de mayo de 1502), el cardenal y el duque habían asistido a las exequias por Arturo, príncipe de Gales, en el monasterio franciscano de San Juan de los Reyes (177)».

¹¹ Sobre las portadas del *Missale* de 1499, y el misal y breviario de 1500 y 1502, véanse las contribuciones de Susan Boynton y Elisa Ruiz García a este volumen.

¹² Una aportación importante es: Claudio Annibaldi, «Towards a Theory of Musical Patronage in the Renaissance and Baroque: the Perspective from Anthropology and Semiotics», *Recercare* 10 (1998): 173-182.

¹³ «Denique principes christianissimi quorum omnium ... cultum ampliare divinum cupientes more davidico capellas instituerint, in quibus diversos cantores ... Deo nostro jocunda decoraque esse laudatio, ingentibus expensis asumpserunt»; citado en Tess Knighton, «*La viuda de Mateo Flecha: perspectivas sobre el mecenazgo musical en el siglo xvi*», *Resonancias*, 33 (2013): 71-87 [76].

musical («[los] señores son dotados de la liberalidad que se destacan los hombres ilustres»); y Tinctoris —como la gran mayoría de historiadores de la música de cinco siglos después— estaba pensando en el contexto de las cortes principescas o aristocráticas. El papel de los «príncipes de la iglesia» —del alto clero— de la época ha atraído generalmente menos interés, si bien sus actividades —como en el caso de Cisneros— eran de gran envergadura.¹⁴

Se puede decir que el patrocinio musical de los arzobispos y obispos españoles en época de los Reyes Católicos asumía distintas modalidades según su contacto con o presencia en la corte y las ambiciones personales e intereses políticos de cada uno. Por ejemplo, el consejero y embajador real, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524) —obispo sucesivamente de Badajoz, Córdoba, Palencia y Burgos— se benefició de una estrecha relación con la corte real, y como embajador real viajó a Flandes. Con la finalidad de dar realce a su estatus elevado, dotó en la catedral de Palencia una devoción de la Salve, cantada en polifonía los sábados delante de una imagen de Nuestra Señora de la Compasión del artista neerlandés Jan Joest van Clacar (1505) en un espacio performativo del trascoro, conformado por una serie de tapices flamencos.¹⁵ La combinación de devoción a la Piedad y el gusto por la magnificencia de la cultura material del norte de Europa emulaba muy claramente las inclinaciones personales de la reina Isabel y las tendencias espirituales de la corte real en general.¹⁶ Otro ejemplo de la modalidad de patrocinio musical vinculada con la ostentación principesca se encuentra en la figura del predecesor de Cisneros como arzobispo de Toledo: Pedro González de Mendoza. Vástago de una de las dinastías más importantes del reino, y acompañante constante de los Reyes Católicos en la vida peripatética de la corte, el cardenal Mendoza fue considerado «el tercer rey de España».¹⁷ Conforme con el modelo principesco de

¹⁴ Sobre el patrocinio musical del alto clero sevillano, y de otras sedes de la Península, ver las aportaciones de Juan Ruiz Jiménez y Santiago Galán Gómez a este volumen.

¹⁵ Julián Hoyos Alonso, «Juan Rodríguez de Fonseca y el trascoro de la catedral de Palencia: un espacio simbólico», en *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto*, II, Concha Lomba, Juan Carlos Lozano (eds.), y Ernesto Arce y Alberto Castán (coords.). (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014), 223-233; Tess Knighton, «Marian Devotions in Early Sixteenth-Century Spain: The Case of the Bishop of Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524)», en «*Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie Blackburn*», Mary Jennifer Bloxam & Gioia Filocamo (eds.). (Turnhout: Brepols – Centre d’Études Supérieures de la Renaissance, 2009), 137-146.

¹⁶ Cynthia Robinson, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile* (University Park, PEN: The Pennsylvania University Press, 2013).

¹⁷ Alfonso Franco Silva, «La cámara del Cardenal Mendoza. Lujo, riqueza y poder de un príncipe de la iglesia hispana del siglo xv», *Historia. Instituciones. Documentos* 39, (2012): 65-127.

Tinctoris, Mendoza tenía, a la hora de su muerte, una nutrida capilla propia de cantores, algunos de los cuales pasaron a las capillas castellana y aragonesa.¹⁸ Como en el caso del obispo Rodríguez de Fonseca, su legado incluyó la dotación de Misa y aniversarios, sobre todo en el Hospital de Santa Cruz en Toledo. En el aniversario de su muerte, los canónigos y prebendados de la catedral se trasladaban al Hospital, llevando la parafernalia de ornamentos, paños y velas para celebrar allí la liturgia: las vísperas a las tres de la tarde el día 12 de enero, y la misa matinal a las nueve y media de la mañana el día siguiente, 13 de enero.¹⁹ Según el ceremonial de Juan Chaves Arcayos, de principios del siglo XVII, los cantores de la catedral asistían cada año a las vísperas para cantar al facistol la primera lección y el responso *Ne recorderis* en «canto de órgano», y la Misa de Requiem de la mañana siguiente también se cantaba en polifonía, con el responso *Libera me*.²⁰

Si la modalidad principesca de patrocinio musical descrita por Tinctoris correspondía a los «príncipes» de la iglesia, como Rodríguez de Fonseca, el cardenal Mendoza y otros, la contribución del Cardenal Cisneros a la actividad musical permanece en la penumbra, y su actitud hacia la música en el contexto de su celo reformador más ambigua. No hay duda de que promovió la copia e imprenta de libros litúrgicos, no solamente del rito Hispano-Mozárabe, sino también del rito toledano: el *Misal Rico*, manuscrito profusamente iluminado destinado al uso en el altar mayor de la catedral (1503-1518), y los cuatro volúmenes impresos —el salterio e intonario de 1515, el *passionarium* de 1516 y el *officiorum* de 1517, que se completó (como en el caso del *Misal rico*) tras su muerte.²¹ En su apoyo a la producción de libros litúrgicos, Cisneros no fue excepcional: otros ejemplos abundan, como en el caso de Rodríguez de Fonseca y la copia de cantoriales iluminados para la catedral de Córdoba,²² y la promoción de libros musicos-

¹⁸ Véase el capítulo de Juan Ruiz Jiménez en este volumen; el autor presenta ejemplos destacados del alto clero sevillano. Mendoza también empleaba al menos a cinco trompetas: Franco Silva, «La cámara del Cardenal Mendoza», 126.

¹⁹ François Reynaud, *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600* (París: CNRS Éditions & Turnhout: Brepols, 1996), 38, 282.

²⁰ Juan Chaves Arcayos, Ceremonial, Archivo Capitular de la Catedral de Toledo, ms. 42-29, ff. 176v-177; citado en Reynaud, *La polyphonie tolédane*, 282. Doy las gracias a Michael Noone por haberme enviado una reproducción de esta parte del texto

²¹ Véanse las contribuciones de Elisa Ruiz García y Michael Noone a este volumen.

²² María Dolores Teijeira Pablos, «De Badajoz a Burgos: Juan Rodríguez de Fonseca en sus catedrales», *Laboratorio de Arte* 29 (2017): 53-82; Francisco Javier Lara Lara, *El canto llano en la catedral de Córdoba. Los libros corales de la misa* (Granada: Universidad de Granada, 2004).

litúrgicos impresos por Hernando de Aragón, Arzobispo de Zaragoza.²³ Parece que Cisneros estuvo solo tangencialmente involucrado en la proliferación de los tratados musicales y breves *artes de canto llano* impresos durante sus años como arzobispo de Toledo;²⁴ la mayoría fueron patrocinados por obispos en su empeño por implementar la reforma de la celebración de la misa y otros oficios por un clero, en muchos casos, iletrado y musicalmente incompetente. Sin embargo, si el proyecto de Cisneros se centraba en empresas más ambiciosas —realmente visionarias— financiadas en gran parte por la renta de la archidiócesis de Toledo, también se ocupó de la reforma de la misma.

Por ejemplo, las *Constituciones del Arzobispado de Toledo* que fueron impresas en 1498 después de haberse celebrado el sínodo de Talavera de la Reina, incluyeron al final un breve catequismo dirigido a los párrocos encargados con la enseñanza de la doctrina cristiana a sus feligreses.²⁵ *La Tabla de lo que han de enseñar a los niños* no hace referencia directa a la música,²⁶ pero las *Constituciones* indican que el tema fue debatido en el sínodo, por ejemplo, en la sección intitulada «Del tañer de la salve e doctrina de niños»:

... que todos los domingos despues de visperas e completas luego incontinente los curas y sus tenientes fagan tañer a la Salve e se cante deuotamente por sus parrochias: e exorten e amonesten a sus parrochianos que vengan a ella: e tambien sus hijos: especialmente los menores de edad de doze años a la oyr. La qual cantada luego los dichos curas e tenientes ... enseñen publicamente a los niños todo lo suso dicho: diciendolo ellos: e respondiendo los niños segund que esta en las tablas que para ello le embiamos e lo continuen sin dejar ningun domingo...²⁷

²³ Màrius Bernadó, «Las ediciones zaragozanas del *Intonario* de Pedro Ferrer: contexto y nota bibliográfica», en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, DeMusica II, Iain Fenlon & Tess Knighton (eds.). (Kassel: Edition Reichenberger 2006), 23-94.

²⁴ Véanse las contribuciones de Santiago Galán Gómez y Luis Robledo a este volumen.

²⁵ Ángel Fernández Collado, «Carrillo, Mendoza y Cisneros: tres personalidades al frente de la silla Arzobispal de Toledo», en *Cisneros 1517-2017. Arquetipo de virtudes Espejo de prelados*, catálogo de la exposición (Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017), 35-53 [48].

²⁶ Alfonso de Vicente ha demostrado cómo la música —especialmente las melodías populares— tenía un papel clave con función mnemotécnica en la enseñanza de la doctrina: ver Alfonso de Vicente Delgado, «Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para “la gente del vulgo” (1520-1620)», *Studia Aurea* 1 (2007); url: <http://www.studiaurea.com/articulo.php?id=47>.

²⁷ *Constituciones del Arzobispado de Toledo y la Tabla de lo que han de enseñar a los niños* (Salamanca: Tip. De Nebrija, 22 de diciembre de 1498; a gastos de Francisco Gorriño [?]), f. 5r (consultado en Biblioteca Virtual Miguel Cervantes).

Este estatuto demuestra que los niños menores de doce años aprendían tanto por asistir al canto cotidiano de la *Salve*, como por la enseñanza de la doctrina. Este modelo se extendía por toda España como parte intrínseca del espíritu de reforma fomentado durante el reinado de los Reyes Católicos y las primeras décadas del siglo xvi —es decir, antes del Concilio de Trento.²⁸ El impacto de este tipo de reforma religiosa, promovida por Cisneros, en la vida musical cotidiana, desde las grandes ciudades hasta pueblos pequeños, no solamente en la Península Ibérica sino también en el Nuevo Mundo, está aún por ser analizado en su amplitud.

Otros aspectos de la relación del Cardenal Cisneros y el mundo musical, envueltos en ambigüedad o la oscuridad de la falta de estudio, permanecen a la espera de ser estudiados. Se le reconoce como gran humanista —imagen difundida en su propia iconografía, la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares, sus relaciones estrechas con humanistas de la categoría de Antonio de Nebrija y Pedro Sánchez Ciruelo, y la empresa editorial de la Biblia Políglota—²⁹ pero se sabe poco de su conocimiento musical allende el hecho incontrovertible de su papel fundamental en la liturgia. Aun su relación con la vida musical de la catedral de Toledo está todavía por ser investigada con más detalle.³⁰ El inventario de los libros músico-litúrgicos de la catedral, que se empezó a redactar en 1503,³¹ nos proporciona una instantánea del material que se guardaba en el sagrario en aquel momento: la mayoría eran libros para la liturgia, sin y con canto llano, y algunos libros de «canto de órgano», incluida la célebre antología impresa de misas, editada en Roma en 1516 con el título *Liber quindecim missarum*. Esta antología fue difundida por toda la Península Ibérica con el *soubriquet* de «las quince misas de Josquin». No se sabe si este libro polifónico, añadido al inventario por una mano más tardía, llegó a Toledo antes del deceso de Cisneros,³² pero sin duda pudo

²⁸ José García Oro, *Cisneros: un cardenal reformista en el trono de España (1436-1517)* (Madrid: Esfera de los Libros, 2005); José García Oro y Segundo L. Pérez López, «La reforma religiosa durante la gobernación del Cardenal Cisneros (1516-1518)», *Annuarium Sancti Jacobi* 1 (2012): 47-174; Henry Kamen, *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro: Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1998), 46.

²⁹ Véanse las contribuciones de Susan Boynton, Luis Robledo y Juan José Rey a este volumen.

³⁰ José Manuel Martín-Delgado Sánchez, «La música en época del Cardenal Cisneros», en *Cisneros 1517-2017*, 228-237.

³¹ Véase el capítulo de Michael Noone en este volumen para un estudio detallado y analítico de su contenido.

³² Michael Noone, «The Copying and Acquisition of Polyphony at Toledo Cathedral 1418-1542: The Evidence from Inventories and Payment Documents», en *The Anatomy of Iberian Polyphony around 1500*, Esperanza Rodríguez-García & João Pedro d'Alvarenga (eds.). (Kassel: Edition Reichenberger, 2021), 155-189.

haber escuchado algo de este repertorio polifónico internacional durante la visita de Felipe el Hermoso con su capilla borgoñona en 1502, junto con la polifonía local del coro catedralicio.

La intervención directa de Cisneros en la estructura y funcionamiento de la capilla musical toledana aun está por ser analizada minuciosamente.³³ François Reynaud recoge algunos datos sueltos en su estudio monográfico de la polifonía en la catedral de Toledo hasta 1600. En 1498 —el año del sínodo— Cisneros y el cabildo catedralicio pidieron al papa Alejandro VI que confirmara las seis prebendas dedicadas a cantores conseguidas por su predecesor Pedro González de Mendoza en 1489, y que se aumentara el número a ocho; y en un acta capitular de septiembre de 1508 se añadió la estipulación de que cuando se muriera o dimitiera un cantor de los ocho se le debía reemplazar con alguien «que fuere de la calidad del cantor defunto».³⁴ En este aspecto, parece que el arzobispo y el cabildo estaban de acuerdo, pero, en febrero de 1509, a raíz de otro asunto relacionado con la capilla musical, estalló la guerra entre las dos partes. Tradicionalmente en Toledo, como en otras catedrales, los cantores estaban divididos en dos en el espacio físico del coro: en el caso toledano, los del lado del deán, y los del lado del arzobispo.³⁵ En 1502, de los ocho cantores prebendados, cinco servían en el coro del deán (dos tiples, dos bajos, y un contralto), y tres en el coro del arzobispo: el maestro de capilla Pedro Lagarto, otro tenor y el organista. En 1509, Cisneros escribió al cabildo para exigirles que la mitad de los cantores del coro del deán se trasladaran a su lado:

Somos ynformados que los racioneros cantores de la nuestra santa yglesia de Toledo estan todos a la parte del dean e que a esta cabsa ay en la musica en el dicho coro mucha disonancia por estar todos a una parte.³⁶

Esta exigencia por parte del arzobispo causó un clamor entre el cabildo, dividido entre los partidarios del cambio y los contrarios; una «Apelacion al cardenal acerca del mudar de los cantores del coro del dean al del arzobispo y respuesta», fechada en 2 de marzo de 1509 por parte de los canónigos del lado del deán, se quejó de que se hubiera tomado la decisión sin consulta, y propusieron que no se hiciera ningún cambio sin el acuerdo de todo el cabildo. Las negociaciones

³³ José García Oro, *La iglesia de Toledo en tiempo del Cardenal Cisneros (1495-1517)* (Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso, 1992).

³⁴ Reynaud, *La polyphonie tolédane*, 4-6.

³⁵ Reynaud, *La polyphonie tolédane*, 6-7.

³⁶ Reynaud, *La polyphonie tolédane*, 6.

duraron un mes, con demandas y contrademandas por cada parte, hasta que se llegó a una solución intermedia. Entre el vaivén de opiniones, los canónigos del deán comentaron que como los cantores de ambos lados tenían que cantar juntos al facistol en el coro cuando se interpretaba polifonía, no importaba demasiado cómo fueran divididos.³⁷ Por otra parte, afirmaron que si se cediera a la demanda del arzobispo (y sus partidarios en el cabildo), esto daría lugar a cambios más importante en detrimento del deán, mientras que la otra parte de los canónigos insistieron en los propios derechos del arzobispo. Al final la controversia estribó —como en muchos casos— en cuestiones de precedencia más que en prácticas musicales, si bien se recurrían al impacto musical tanto para justificar como para oponerse al cambio.

Cabe suponer que la intervención personal de Cisneros en este asunto musical de la catedral fue mínima: los preparativos para la toma de Orán le habrían ocupado la atención durante aquella primavera. Hasta ahora, no se ha encontrado evidencia de que, como los príncipes de Tinctoris, patrocinara su propia capilla musical como lo hacían otros miembros del clero alto. De hecho, el humanista Juan de Vergara, su secretario personal y uno de sus primeros biógrafos, apuntó que el cardenal «nunca quiso tener capilla de cantores».³⁸ Tal afirmación se ajustaba a la mitificación de la vida humilde y austera del cardenal promulgada y ensalzada por aquellos: insistían en que celebraba la misa y otros oficios diarios simplemente en su oratorio, rodeado de los diez franciscanos que había escogido para servirle.³⁹ La magnificencia de la vida cortesana no le era desconocida, ni las implicaciones de tener «una capilla de cantores» como símbolo de estatus social y poder. Como gobernador de Castilla después de la muerte de Felipe el

³⁷ Se aprovechó del espacio dividido del coro catedralicio en, por ejemplo, Navidad, cuando, después del *Officium pastorem*, los cantores se trasladaron al lado del coro del arzobispo para cantar el villancico «Bien vengades pastores»; ver Martín-Delgado Sánchez, «La música en época del Cardenal Cisneros», 231.

³⁸ Joseph Pérez, *Cisneros. El Cardenal de España* (Madrid: Taurus, 2013), 43.

³⁹ Zacarías García Villada, *Cisneros según sus íntimos* (Madrid: Razón y Fe, 1920), 16 y 27; citado en Tess Knighton, «Rey Fernando, mayorazgo / de toda nuestra esperanza / ¡tus favores a do están?»: Carlos V y la llegada a España de la capilla musical flamenca», en *La casa de Borgoña: la casa del Rey de España*, José Eloy Hortal Muñoz y Félix Labrador Arroyo (dirs.). (Leuven: Leuven University Press, 2014), 205-228 [213]. La misma mitificación anecdótica de austeridad caracterizó el aspecto físico del cardenal: Francesillo de Zuñiga, cronista y bufón de Carlos V, le describió como «una galga vestida de estameña»; y el papa Alejandro VI le amonestó su falta de observación de la magnificencia y le insistió en que «viviera conforme a su estado»; ver Palma Martínez-Burgos García, «El mecenazgo artístico de Cisneros. Gusto y manera “ad modum Yspaniae”», en *Cisneros 1517-2017*, 147-163 [147, 149].

Hermoso en septiembre de 1506, había testimoniado la «locura» de la reina Juana en su negativa ante el enterramiento de su marido y por su empeño en pagar a sus cantores flamencos durante casi dos años para cantar —en polifonía— las Misas de Réquiem y responsos de difuntos.⁴⁰ La política del momento requería —a ojos de Cisneros— la vuelta a Castilla del rey Fernando y la marginalización de su hija en Tordesillas, sin capilla musical símbolo de su poder regio—, y sin la posibilidad de futuras amenazas al trono. Algo parecido ocurrió la segunda vez que Cisneros tomó las riendas como gobernador de Castilla después de la muerte de Fernando de Aragón en enero de 1516: la dispersión de la capilla musical (de más de 40 cantores y organista) de la casa real aragonesa fue inmediata, como también el desmontaje de la casa incipiente de su nieto Fernando, en la cual el compositor Francisco de Peñalosa era su maestro de música.⁴¹ Cisneros preparaba el camino para la sucesión del hijo mayor de Juana, el príncipe Carlos quien llegaría a España con su propia capilla musical flamenca: se trataba de decisiones sumamente políticas, no musicales.

No hay evidencia de que ningún cantor de la capilla real aragonesa pasara al servicio personal del gobernador —por segunda vez— de Castilla, a diferencia de la situación que se dio después de la muerte de la Emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539), cuando algunos de sus cantores pasaron al séquito del cardenal Juan Tavera, arzobispo.⁴² Y, por ahora, no hay evidencia de que el cardenal empleara a músicos en su casa, si bien se decía que su compañero leal, el franciscano fray Francisco Ruiz (c. 1476 – 1528), tenía buena voz, y que le placía al cardenal escucharle.⁴³ Qué cantaba no se sabe, pero siempre hay que recordar que Cisneros

⁴⁰ Knighton, «“Rey Fernando, mayorazgo”», 218-225.

⁴¹ Knighton, «“Rey Fernando, mayorazgo”», 212-218. Pascual Gayangos y Vicente de la Fuente (eds.), *Cartas del Cardenal don fray Francisco Jiménez de Cisneros dirigidas a don Diego López de Ayala* (Madrid: Real Academia de Historia, 1867), 104-105.

⁴² Jaime Moll Roqueta, «Músicos del Corte del Cardenal Juan Tavera (1523-1545): Luis Venegas de Henestrosa», *Anuario Musical* 6 (1951): 155-178; Higinio Anglés, *La música en la corte de Carlos V*, Monografías de la Música Española II/1 (2^a ed., Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 1965), 54-55, 93 y 142-143. Tavera había sido capellán mayor de la capilla de Isabel de Portugal, y a su muerte en 1539 al menos cinco de los cantores de su capilla pasaron a la del cardenal; al establecer la casa del príncipe Felipe en 1543, ocho de estos cantores luego pasaron a su capilla.

⁴³ La anécdota se relaciona en Gil González Dávila, *Teatro eclesiástico de la iglesias metropolitanas y catedrales de los reynos de las dos Castillas* (Madrid: Imprenta de Pedro Horna y Villanueva, 1647). Cuando, ya elegido provincial de los franciscanos, Cisneros estuvo en el monasterio franciscano de Alcalá de Henares, el guardián le ofreció como compañero al joven fraile Francisco Ruiz, quien había sido seise en la catedral de Toledo, «de linda voz y cantor y de muy gentil pluma, un sanctito que creo le contentará a vuestra reverencia». Según González Dávila, viajaba constantemente con Cisneros y pedía limosna por los dos cantando «porque tenía muy buena voz».

era un político que se movía en círculos cortesanos: sabía cuándo dejar la dura corteza de pan para montar un banquete magnífico.⁴⁴ El historiador Joseph Pérez ha supuesto que, como gobernador de Castilla por primera vez entre octubre de 1506 y julio de 1507, Cisneros habría tenido una nutrida casa y que habría incluido a cantores entre el resto de personal característico de una casa real.⁴⁵ Ciertamente, sus obligaciones de estado implicaban que se comportara como príncipe eclesiástico en ocasiones ceremoniales y festivas: ya tenía un buen modelo en el cardenal Mendoza, su predecesor en Toledo. Mendoza, con su perfil principesco y mundano, no solamente empleaba a cantores, sino que también encargaba canciones de tema amoroso de algunos de los poetas más destacados de los círculos cortesanos, como Pedro de Cartagena o Diego de San Pedro, para las damas que fueron sus amantes y que le dieron al menos tres hijos.⁴⁶

Según el filólogo británico Roger Boase, cinco de las canciones incluidas en el *Juego trobado* de Jerónimo de Pinar (1496) fueron encargadas por Mendoza. No hay evidencia de que Cisneros encargase poemas amatorios para que fueran puestos en música, pero él, recién elegido arzobispo, estuvo en Laredo adonde la reina y los príncipes se habían dirigido para despedirse de la princesa Juana que estaba para zarpar a Flandes en agosto de 1496. Fue allí, según Boase, que se practicó el juego cortesano. Puede ser que la presencia allí del arzobispo ocasionara varias referencias directas e indirectas a él durante el entretenimiento en el cual las damas de la reina eran identificadas mediante versos llenos de alusiones y significados ocultos, escritos en los naipes. Boase ha sugerido que el refrán que se incluyó en el verso destinado a identificar a María de Velasco (c. 1467 – 1549), contenía una referencia al cardenal: «Don Ximeno por su mal vee el ajeno»; Cisneros tenía relaciones estrechas con la familia de los Velasco y era amigo de su marido, Juan Velázquez de Cuéllar.⁴⁷ La selección por parte de Pinar de la canción *Vive leda*

⁴⁴ Pérez, *Cisneros. El Cardenal de España*, 48.

⁴⁵ Pérez, *Cisneros. El Cardenal de España*, 62. Pérez no da referencia concreta y pregunta: «¿Se conformó Cisneros con aquellas honras y aquellas exigencias protocolarias?» Sugiere una respuesta positiva, si bien hubiera sido por motivaciones pragmáticas y protocolo externo.

⁴⁶ Las cinco canciones son: *Do sufren servicios pena, ¡Ved quan fuera de razón!*, *Nunca pudo la pas-sion* y *Para yo poder vivir*, todas probablemente del poeta Pedro de Cartagena, y *Mi vida se desespera* atribuída a Diego de San Pedro y a Garcí Sánchez de Badajoz. Roger Boase, *Secrets of Pinar's Game. Court Ladies and Courtly Verse in Fifteenth-Century Spain*, 2 vols. (Leiden & Boston: Brill, 2017), I: 149–150, 169, 174, 257, 340–341.

⁴⁷ Boase, *Secrets of Pinar's Game*, I: 199. La madre de María de Velasco, María de Guevara, después de ser dama de la madre de Isabel durante más de 40 años, entró en un convento franciscano con el apoyo de Cisneros. Boase propone que, citando este refrán, Pinar hacía referencia a la molestia que le causó a Cisneros la corrupción moral que vio en la corte y la Iglesia.

si podrás en los mismos versos, con su referencia al mito de Leda y Zeus, confirmaría la asociación con el Cardenal cuyo emblema era el cisne.⁴⁸ Parece que el poeta, Juan Rodríguez del Padrón (c. 1390 – 1450), compuso esta canción antes de despedirse de su mujer para viajar a Jerusalén y entrar en la orden franciscana,⁴⁹ lo cual añadiría otra conexión con el cardenal. Esta red de alusiones, conexiones y simbolismos caracterizaba el aspecto lúdico del círculo más o menos cerrado de la corte;⁵⁰ parece poco verosímil que Cisneros participara en el *Juego trobado*, pero tampoco se puede descartar un conocimiento de los entresijos de la vida de corte.

El patrocinio musical entre el clero alto español era variado y complejo: dependía mucho de las circunstancias y exigencias de cada sede y de las expectativas e intereses religiosos, políticos y sociales de cada uno de sus protagonistas eclesiásticos: fray Hernando de Talavera (1428-1507), como primer arzobispo de Granada, estuvo activamente involucrado en componer nuevas liturgias para ensalzar la conclusión de la Reconquista y en la impresión de nuevos libros litúrgicos para su sede;⁵¹ el cardenal Mendoza, gran príncipe, hizo una contribución importante a la fomentación de la polifonía; y el cardenal Cisneros dio gran importancia a la reforma y recuperación de la liturgia (texto y música). Este volumen intenta dar más realce a esta realidad, al espíritu de la edad en que Cisneros realizó su proyecto mozárabe, con ensayos sobre el contexto litúrgico toledano (Juan Pablo Rubio Sadia, Juan Carlos Asensio, Miguel Ángel López Fernández), la cultura escrita (Elisa Ruiz García, Michael Noone), el humanismo musical (Luis Robledo, Juan José Rey), el patrocinio musical (Juan Ruiz Jiménez, Santiago Galán Gómez), el significado del espacio litúrgico toledano (Eduardo Carrero Santamaría), y el perfil del cardenal a través de su legado cultural (Susan Boynton). Esta colección

⁴⁸ Boase, *Secrets of Pinar's Game*, I: 197. El juego con el nombre de Cisneros se encuentra más tarde en los sonetos incluidos en Eugenio de Robles, *Breve suma y Relación del modo del Rezo y Missa del oficio santo Gótico Mozárabe que en la capilla de Corpus de la santa Yglesia de Toledo se conserua y reza oy...* (Toledo: s. n., 1603). Por ejemplo, en homenaje a Cisneros y su recuperación del canto mozárabe, uno de los sonetos empieza «Pues vos Cisne callays, mi voz levanto...», y hace referencia a «vuestro dulce y milagroso canto». Véase la contribución de Susan Boynton a este volumen.

⁴⁹ Boase, *Secrets of Pinar's Game*, II: 535.

⁵⁰ Keith Whinnom, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham Modern Language Series (Durham: University of Durham, 1981); Tess Knighton, «Performing and Listening to the *cancionero* Repertory in the Fifteenth Century», in *The Anatomy of Polyphony Around 1500*, Esperanza Rodríguez-García & João Pedro d'Alvarenga (eds.). (Kassel: Edition Reichenberger, 2021), 317-341.

⁵¹ Mercedes Castillo Ferreira, «Chant, Liturgy and Reform», en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, Tess Knighton (ed.). (Leiden: Brill, 2017), 282-322.

de ensayos tuvo sus raíces en el simposio «El Cardenal Cisneros y la música» dirigido por José María Domínguez en Toledo (27-29 de septiembre de 2018), con la colaboración de la S. I. Catedral Primada, la Real Fundación Toledo, la Universidad Castilla-La Mancha, el Conservatorio Profesional de Música «Jacinto Guerrero» y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Queremos dar las gracias a todas las entidades patrocinadoras y a quienes nos ayudaron y apoyaron, especialmente don Juan Miguel Ferrer (deán de la Catedral de Toledo en el momento del simposio), Juan José Montero y Alfonso de Vicente. Reconocemos asimismo la amabilidad de Isidoro Castañeda y Alfredo Rodríguez que, desde el Archivo de la Catedral Primada nos han facilitado las consultas y trámites de su negociado. También queremos dar las gracias al Institut d'Estudis Medievals de la Universitat Autònoma de Barcelona, al responsable de Publicacions Eduardo Carrero Santamaría por haber aceptado e impulsado este monográfico, así como a Jorge Ardévol que ha preparado el texto con paciencia y amabilidad. Por su colaboración y apoyo económico, queremos reconocer la generosa contribución de la Dean's Office of The Robert J. Morrissey College of Arts and Sciences at Boston College. Agradecemos sobre todo a los autores el haber hecho posible esta aportación al mundo musical y cultural cisneriano. El volumen está dedicado a la memoria de José García Oro y Joseph Pérez, que nos dejaron durante su preparación.