

Cronología y mecenazgo de *Nunca fue pena mayor* y sus *art*-song reworkings en latín¹

Soterraña Aguirre Rincón
Profesora Titular de Musicología
Universidad de Valladolid

Resumen²:

Nunca fue pena mayor fue uno de los grandes éxitos musicales de finales del siglo XV europeo. A pesar de esta relevante posición es muy poco lo conocido con respecto a su cronología, creadores y mecenas. Uno de los propósitos de este trabajo es indagar sobre tales interrogantes, poniendo en conjunción las fuentes musicales y textuales que la contienen con el contexto histórico-musical en el que surgió. Así mismo se contemplan los posibles significados simbólicos de los que pudo estar dotada la canción en los territorios hispanos. Ello se hace con la finalidad no solo de conocer algo más sobre el porqué de su difusión, sino también de la existencia de las dos Misas *Nunca fue pena mayor* de Peñalosa y Pierre de la Rue y del motete de Pipelare *Memorare mater* lo que, en última instancia, aporta nuevos datos sobre algunas de las fuentes europeas del momento.

Abstract:

Nunca fue pena mayor was one of the greatest musical hits from the late fifteenth century Europe. Despite this important position it is very little known about its chronology, creators and patrons. One purpose of this work is to research such questions, showing both musical and textual sources that contain the historical and musical context in which it arose. They are contemplated also possible symbolic meanings or identity of that song that could be provided in Hispanic territories. This is done in order not only to learn more about the reasons which explain its dissemination, but also the existence of the two masses *Nunca fue pena mayor* by Peñalosa and Pierre de la Rue and the motet *Memorare mater* by Pipelare. In this way they are provided new data from some European sources of the moment.

¹ El trabajo forma parte de una investigación más extensa llevada a cabo sobre la obra musical y la canción *Nunca fue pena mayor*, cuyos resultados forman parte del Proyecto i+d+i *La obra musical renacentista: fundamentos, repertorios y prácticas* subvencionado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad [HAR 2015-70181-P].

² Este artículo es un preimpreso del publicado en *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, ed. Esther Borrego y Javier Marín López (Reichenberger, 2019), ISBN 9783944244747, págs. 325-348.

<http://www.reichenberger.de/Pages/iems31134.html>

En 1994 *The Royal Musical Association* publicó un artículo que se convirtió en referente dentro del campo de la musicología renacentista: “Art-Song Reworking: An Overview”. En él su autora, Honey Meconi, siguiendo los pasos ya trazados por H. M. Brown en la década de los 60, deba constancia de la existencia de un reducido grupo de canciones polifónicas del siglo XV cuya música había servido como material precompositivo para inspirar “*a disproportionately large number of derived compositions that touched both sacred and secular realms*”: chansons, misas, motetes, formas sobre *cantus firmus*, obras instrumentales y otras diversas tipologías. La selección que ofrece la autora, integrada por 12 modelos liderados por *De tous biens plaine* de Hayne, de la que se conservan 52 *art-song reworkings* y por *Fortuna desperata* de Busnois, con 39 recreaciones, finaliza con *O waerde mont* –anónima– y con *Ma bouche rit* de Ockeghem, elegidas por inspirar respectivamente 11 y 10 composiciones. Concluye Meconi que solo obras franco-flamencas e italianas habían servido como modelos dominantes.

La investigadora se olvidó de incluir *Nunca fue pena mayor* dentro de este selecto grupo. De la canción conservamos 15 *art-songs reworkings* y, como en los anteriores casos, dio fruto a géneros tan diversos como misas, motetes, creaciones sobre *cantus firmus*, *frottole*, adaptaciones para laúd, etc. Tales obras fueron generadas por reconocidos compositores como Pierre de la Rue o Francisco de Peñalosa, y por otros de menor renombre, como Mattheaüs Pipelare o el casi desconocido Belmonte (véase Tabla 1). El conjunto de dichas re-creaciones permite además evidenciar su destacada presencia dentro del ámbito italiano, en el que muchas fueron ideadas y desde allí difundidas dentro (Tabla 2) y hacia fuera de la Península; mientras que otras parecen proceder de España y quizá del territorio franco-flamenco (Tabla 1).

Los testimonios conservados de la obra como canción polifónica, vienen a corroborar su lógica consideración como “gran éxito” musical en las últimas décadas del siglo XV y primera del XVI europeo. Así lo atestiguan los 13 testimonios que de ella conservamos, más que de la reconocida como exitosa chanson *Comme femme* de Binchois (con once).

Nunca fue pena mayor se conserva en los tres “cancioneros” españoles fechados íntegramente (o en una parte relevante de su contenido) antes o en torno a 1500 (*Cancionero Musical de Palacio –CMP–*; *Cancionero Musical de la Colombina –CMC–* y *Cancionero Musical de Segovia –CMS–*). Asimismo se contiene en un conjunto amplio de manuscritos italianos, o relacionados con Italia como es el caso de *Oxford 831* (*Vid.*

Tabla 2). Dicha difusión concuerda bien con la abundancia de *art-song reworkings* presentes en el país trasalpino, pero el camino que parecen trazar estas fuentes en torno a la recepción de *Nunca fue pena mayor* no se asemeja al que siguieron otras obras en castellano de la época o inmediatamente anteriores: desde el reino aragonés de Nápoles hacia el norte. Esta canción parece haberse escuchado primeramente en torno a Florencia y, desde allí, haberse irradiado a los restantes territorios. De hecho no resulta ahora extraño que Petrucci la incluyera en el primer impreso que realizó, *Odhecanton A*, una iniciativa empresarial que sabemos se sirvió de repertorio accesible y ya valorado, buscando asegurarse en cierta manera su propio éxito comercial. Así pues y como se puede deducir en las citadas Tablas, previamente a su impresión la canción gozaba ya de fama.

Una tan destacada y singular presencia de *Nunca fue pena mayor* dentro del contexto italiano, resulta aún más significativa si la observamos en comparación con el número y difusión del resto del repertorio polifónico cancioneril del siglo XV que conservamos pues, hasta donde he podido comprobar, las obras en castellano mejor representadas cuentan como máximo con 4 testimonios. Seguramente *Nunca fue pena mayor* fue la canción más difundida en Europa de todo el renacimiento español y probablemente de su extenso barroco.

El poema y su autor

Los estudiosos de la poesía cancioneril enseguida constataron la extraordinaria difusión de esta canción y se preguntaron si la cualidad del texto literario justificaba en gran medida su éxito. Aunque alaban su calidad, en general también se muestran conformes al responder que ésta no constituye motivo suficiente. Lama de la Cruz, por ejemplo, escribe: “Es cierto que la letra de la canción viene a ser la expresión canónica de la filosofía del amor en la poesía cancioneril, pero no posee rasgos que la hagan meritoria de una fama especial”³:

[cabeza]
Nunca fue pena mayor
ni tormento tan extraño
que iguale con el dolor

³ Lama de la Cruz, 2007, p. 170

que rreçibo del engaño.

[mudanza]
Aqueste conocimiento
haze ser mis días tristes
en pensar el pensamiento
que por amores me distes.

[vuelta]
Me haze aver por mejor
la muerte y por menor daño
quel tormento y el dolor
que rreçibo del engaño⁴.

El poema, que como se puede observar canta el dolor por conocer y sentir el engaño amoroso, posee la usual estructura formal de la canción del siglo XV: 4 versos la cabeza (abab); 4 la mudanza (cdcd) y 4 la vuelta, constituyéndose el último de ellos en el refrán por repetirse el texto y la música del verso final de la cabeza (vid. Tabla 3). Al ejecutarlo se interpretaría en primer lugar la sección –a–, después la –b– repetida para que cantar los 4 versos de la mudanza, y finalmente de nuevo –a–, con el texto de la vuelta.

Tabla 3: estructura poética y musical de la canción *Nunca fue pena mayor*

	CABEZA	COPLA	
		MUDANZA	VUELTA
Estruct. Poética	abaB*	cdcd	abaB
Estruct. Musical	a	b+b	a

*El refrán aparece señalado con mayúscula –B– para indicar repetición de texto y música

Quizás resulte curioso que su texto sin música se conserve tan solo en una fuente, en el *Cancionero de Palacio n.º 617* (obra n.º 121)⁵, un manuscrito tardío, copiado en torno a 1565, en el que se recogen otros poemas cantados que parecen haber sido extraídos de un o varios manuscrito/s musicales. Podría inferirse de ello que la difusión de *Nunca fue pena mayor* se produjera particularmente ligada a su música y es que las canciones más famosas y difundidas no suelen copiarse, como es bien sabido. Pero se conservan también

⁴ Extraído de <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/> a partir del *CMS*. Los textos serán normalizados y actualizados con mayúsculas y acentos para facilitar su lectura.

⁵ Cancionero de poesías varias; Madrid; Biblioteca del Palacio Real, Ms. no. 617 (f. 164v).

importantes testimonios que citan la canción glosada – podríamos llamarlos *art-song reworkings* poéticos, si se me permite el juego–, y como cantar proverbial (Tabla 4).

De una de estas glosas, la recogida en el *Cancionero General*, impreso en Valencia en 1511 –*CGII*–, procede la autoría que hasta el presente es aceptada para el poema: el Duque de Alba, D. García Álvarez de Toledo, nombrado duque por Enrique IV, en agosto de entre los años 1469–72 y muerto el 20 de junio de 1488. El texto de presentación de la glosa que realizara el Comendador Román desde el lugar de Alba de Tormes, dice:

Glosa suya [del Comendador Román] a una canción del Duque de Alba que dice ‘Nunca fue pena mayor’, y enviola a la Reyna Doña Juana, mujer del Rey Don Enrique, y hace della estas cuatro coplas⁶.

La segunda de las estrofas de presentación de la glosa también alude al Duque y a su mujer (verso 5º):

Dizen que a vuestro oýdo [refiriéndose a la reina Juana]
agradó aquel dulçor
de la canción del sentido
famoso franco sabido
Duque d’Alua mi señor.
Por darle gracia famosa
y fauor demasiado,
alta Reyna gloriosa,
que aueys pedido la glosa
y que nunca os la han glosado.

Es clara la vinculación de la canción con el Duque, aunque siendo tan renombrado personaje, resulte extraño que ninguna otra fuente recoja su autoría. A este respecto podríamos considerar que este “de” no indicara procedencia, sino posesión. Es decir, que el Duque de Alba fuera el “dueño” del poema, porque alguno de sus “servidores” lo realizara para él. Incluso este “del Duque” podría significar una afección o identificación particular del Duque hacia la obra. Recordemos el caso de la *chanson Mille regretz* de Josquin Desprez y el Emperador Carlos V. No obstante, la relación de identidad del Duque con la canción podría haber sucedido con independencia de si fuera él mismo o no su autor.

Es cierto que se conservan otros dos textos poéticos relacionados con el Duque de Alba: una breve letra contenida en el llamado *Cancionero de Rennert* (ca. 1514), que dice

⁶ *CGII*, f. 112v. El original puede verse en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-general-0/html/ff8b1982-82b1-11df-acc7-002185ce6064_241.html

“La vida tiene compás/ la honra nunca jamás”⁷; y la canción “Tu triste esperanza mía/ conviene que desesperes/ [...]”⁸. Pero ambas parecen estar más ligadas al II Duque de Alba, Don Fadrique Álvarez de Toledo y Enríquez (1460–1531), el mecenas de Juan del Encina.

El *Cancionero General* conserva otra creación poéticas que cita la canción: el *Infierno de amor* de Garci Sánchez de Badajoz, en el que los “galanes” –poetas–, vivos y muertos, presos “en la casa del amor”, van cantando sus penas mediante “las canciones que hizieron”. Tras Antonio de Velasco, llega el turno de su hermano Sancho y dice así el poeta⁹:

Vi a don Sancho su hermano
en el mismo fuego arderse,
de la muerte tan cercano
que ni él podió valerse
ni dar al otro la mano
diziendo “qué gran dolor
que tengamos por señor
a quien causa nuestro daño.
¿Puede ser más claro engaño?
*Nunca fue pena mayor
ni tormento más extraño*

Ian Macpherson, constatando el desorden en el que los legajos nos han transmitido las estrofas del poema, señala que este Sancho debió ser “de Castilla”, hermano de Diego de Castilla, Ayo del Príncipe Juan, hombres de la Corte de Isabel la Católica¹⁰. Sin embargo no parece probable que así fuera teniendo el cuenta que el poema debió crearse antes de 1475. Entonces, si es que Sancho de Castilla había nacido, sería demasiado joven como para crear el poema.

En la Glosa del *CGII* se hace consta que el Comendador Román, desde Alba de Tormes, cabecera del señorío de los Alba, creó la glosa de la canción para la reina Juana, mujer de Enrique IV y madre de Juana la Beltraneja. Recordemos que cuando fallece Enrique IV, en diciembre de 1474, se inicia una guerra civil entre los partidarios de Juana,

⁷ “El duque de Alva trae por devisa / unos compases, dize: [...]” Londres, British , Add. 10431, ca. 1570, f. 78v. Moreno, <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/LB1.pdf>. [consultado 20–10–15].

⁸ Moreno, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-general-0/html/ff8b1982-82b1-11df-acc7-002185ce6064_263.html [consultado 20–10–15]. “Otra del duque dalua”, *CGII*, f. 122

⁹ *CGII*, f.120–121v, <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=11&sms=CG&item=274&entry=ID0662&view=text#11CG274ID0662> [revisado 14–11–15]

¹⁰ Macpherson, 1986, pp.95–107

apoyada por su esposo Alfonso V de Portugal, y los de Isabel, defendida por su esposo Fernando el Católico. El primer Duque de Alba se mantuvo leal a Enrique, pero tras el fallecimiento de éste, sus intenciones cambiaron hacia el bando isabelino. A partir de ese momento, en tierras bajo su jurisdicción, nadie se atrevería a llamar reina a la madre de la Beltraneja. La glosa y el poema debieron ser creados entonces *ante quem* diciembre de 1474, como bien señala Lama de la Cruz.

El Comendador Román señala también que a la Reina la “agradó aquel dulçor/ de la canción del sentido”, pero no sabemos si le gustó el poema recitado, como podría sugerir la referencia al “sentido” o significado de la canción; pero incluso parece posible que conociera su música, y en este segundo supuesto, debemos preguntarnos si conocería una versión monódica, o la composición polifónica.

La creación polifónica *Nunca fue pena mayor* es una composición compleja y muy bien construida, rica en material melódico articulado en breves unidades contrapuntísticas, concordadas con el texto con esmero en una estructura rítmica variada y poco regular, que también cuida su significado semántico. La lograda imbricación polifónica de las voces principales, tenor y *cantus*, así como sus comunes y elaborados rasgos melódico-rítmicos, inducen a considerar ambas melodías invenciones del mismo autor. Sin embargo no podemos descartar la existencia de una melodía previa a la que quizás su autor añadiera ciertos gestos -adornos, breves glosas- para aportar unidad al conjunto.

El compositor y su canción

Sobre el creador de la polifonía no deberían existir dudas. Johannes Urrede aparece reseñado como tal en tres de las fuentes de *Nunca fue pena mayor*, manuscritos a los que se puede considerar autoridades en la materia. Dos de ellos son los cancioneros musicales españoles de Palacio (*CMP*: “J^o. Urrede”) y de la Biblioteca Capitular y Colombina (*CMC*: “Jo. Urede”), cercanos geográficamente al compositor y al poema¹¹. El tercero es el precioso manuscrito de *Perugia 431* (“J^o. Urede”), al que se ha vinculado con el Nápoles aragonés, y que contiene obras de Ycart, Vicenet, Enrique Foxer y Pere

¹¹ Recordemos que el *CMS* no recoge autorías para las “obras en castellano”.

de Oriola, pero que también recoge *Nunca fue pena mayor* inserta dentro de un grupo de creaciones donde aparecen otros grandes éxitos del momento¹²; se trata de una fuente bastante fiable en sus atribuciones, que se cree fue copiada ca. 1485¹³. Además, *Perugia 431* presenta dos finales para la sección –b– de la canción, uno abierto (sobre el tercer grado de su modo frigio) y otro más conclusivo sobre la dominante modal La, indicándose así la repetición musical necesaria para ejecutar los cuatro versos de la mudanza del poema. Se trata de una información poco habitual dentro de los manuscritos conservados y que aporta solidez al vínculo entre esta fuente y la “original” canción castellana¹⁴. Solo un documento atribuye la obra a otro autor, “Enrique”, el manuscrito de la *Capella Giulia XIII-27*, creado en torno a 1493 y sobre el que ya demostrara A. Atlas su muy discutible posición como referente para la adjudicación de autorías, incluso para compositores tan próximos al ámbito florentino donde se copió, como Alexander Agricola¹⁵. Parece claro entonces que Johannes Urrede fue el autor de la polifonía de *Nunca fue pena mayor*.

Es muy poco lo conocido fehacientemente sobre la biografía del compositor de nombre Johannes de Urrede (Wrede?, Urreda?, Breda?). Sabemos que recibió del I Duque de Alba el 11 de mayo de 1476 su ración y quitación, es decir, que se le había retribuido como músico fijo o asentado, acontecimiento que sucedió el primero de septiembre de 1475¹⁶. Pero parece que el compositor, con anterioridad, ya se encontraba vinculado de alguna manera con el Duque de Alba, pues unos días después de la fecha en la que tomó asiento, el 14 de septiembre de 1475, se le liquida un pago pendiente de 2000 maravedís y 30 fanegas de trigo a “Johannes Hurrede cantor del Rey nuestro señor”. Sin duda, en aquel momento el Rey en la casa de Alba era Fernando el Católico y, sin embargo, por entonces ni Isabel ni Fernando parece que poseyeran capilla, aunque posiblemente sí ciertos servidores músicos.

Recordemos el contexto histórico para comprender las posibles implicaciones de este texto. Durante el año de 1475 se vivieron momentos difíciles y determinantes para el futuro de los Reyes Católicos y, por consiguiente, también para los Alba. Alfonso V de Portugal había entrado con sus huestes en Castilla en defensa de los derechos de su mujer,

¹² *Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Manuscrito 431.*

¹³ Atlas, 1977, pp. 45-105).

¹⁴ Recordemos la estructura musical de la canción: **a** (cabeza: 4 versos) + **b+b** (mudanza: 2+2 versos) + **a** (vuelta: 4 versos) y su estructura textual: (abaB) + (cdcd) + (abaB), siendo B el refrán por repetir música y texto. Únicamente otros dos manuscritos presenta estos dos finales: *CMP* y *Oxford 831*.

¹⁵ Atlas, 1981.

¹⁶ Schwartz, 1990, p.36. Se le paga 17.000 maravedís por año, más 50 fanegas de trigo y una ayuda de 3.500 maravedís complementaria.

Juana, Isabel y Fernando, para conseguir hacerle frente, vivieron casi sin recursos, aunque teniendo siempre un sólido apoyo militar, político y económico en el Duque. La investigadora Schwartz sugiere que durante este periodo de penuria, la corte de Alba podría estar sirviendo de *facto* como corte a los jóvenes Reyes. Ello explicaría pagos como los que se realizaron a Fernando Nemis, tesorero de la Reina “para en cuenta del sueldo quel duque mi Señor ovo de aver para la gente que ha tenido y tiene en servicio del Rey y Reina nuestros señores”¹⁷. Urrede podría entonces haber “servido” simultáneamente a Fernando y al Duque durante parte del año de 1475, hasta que se asentara en septiembre en la casa de Alba.

Ya músico de los Alba, no ocupará el puesto de maestro de capilla, sino el de instructor de los “negrillos”: dos, a veces tres, niños negros, esclavos, presentes también en otras cortes españolas, a quienes se instruía con la intención de educar en el cristianismo, a la vez que se les enseñaba a cantar. Estos pudieron intervenir en la interpretación de la canción -junto con los otros músicos de Alba-. Una ocupación valorada y reconocida.

Tras la batalla de Toro, finalizada el 1 de marzo de 1476, la situación política comienza a inclinarse a favor de los Reyes Católicos. Y el Duque incrementó el número de músicos de plantilla a lo largo de 1476–77, consolidando una tipología que se mantendrá en esta y en otras cortes nobiliarias españolas: un maestro de capilla, que a mediados del 1477 era Diego de Flores, tres niños de coro y tres o cuatro cantores y uno o dos organistas. Un conjunto muy apropiado para ejecutar el repertorio de época, mayoritariamente a tres partes o voces, como *Nunca fue pena mayor*. Sabemos también que el Duque de Alba poseía una vihuela, enviada por una dama, D^a Catalina de Peñalosa, que podría haberla usado él, su mujer María Enríquez de Guzmán, o alguno de sus cortesanos. A partir de junio de 1477 contrató a un tañedor, Pedro de Yllescas. Por tanto estos instrumentos e instrumentistas podrían haber participado también en la ejecución de la canción.

Se sabe que Urrede dejó la corte de Alba para formar parte de la de Fernando el Católico. Se acepta que esto aconteció con posterioridad al primer tercio de 1477, pues el 9 de abril de ese año recibió la merced de 2500 maravedís del Duque. Sin embargo su nombramiento como cantor y maestro de la capilla de Fernando no aconteció hasta el 27 de junio de 1477¹⁸. Desde luego el vínculo entre D. García

¹⁷ Schwartz, 1990, p.37

¹⁸ Stevenson, 1960, pp. 203–204

Álvarez de Toledo y el compositor se mantuvo incluso más allá, al menos hasta 1479, pues el Duque eventualmente le otorga mercedes en dinero y alimento, seguramente por servicios puntuales que podrían responder a intercambio de músicos entre las casas para eventos especiales, o a la copia (quizás creación) y envío de composiciones. Merece la pena preguntarse también si semejantes vínculos entre compositor y Señor, se produjeron entre Urrede y Fernando durante los escasos años en los que el músico estuvo asentado en la casa de Alba. El contexto histórico y las circunstancias personales parecen sugerir que podría haber sido muy posible.

Con independencia del momento de creación de la canción, las aludidas circunstancias históricas que sirvieron para confirmar a la Casa de Alba como la más cercana a la Corona, y al Duque y a su Rey como sólidos colaboradores en lo político, en lo militar y en los “cultural”, constituyeron un contexto propicio para consolidar a la obra en referente del Duque y de su “nueva” y fructífera alianza, e incluso como canción que el Duque regalara a su Rey, puesta en polifonía por un compositor apreciado por ambos. De esta manera su éxito resulta mucho más sencillo de comprender.

Nunca fue pena mayor y sus art-song reworkings in latín

La existencia de dos misas basadas en *Nunca fue pena mayor*, una compuesta por Francisco de Peñalosa y la otra por Pierre de la Rue, dirigen nuestra mirada de nuevo hacia la corte del Duque de Alba, pero también a la de Fernando, ambas conocedoras de la canción.

Consideraciones relacionadas con la “retórica de la imitación”, tales como el valor didáctico, de emulación y de competencia que comportaba su empleo, podrían haber sido estímulos que indujeran a Pierre de la Rue (ca. 1452-1518) y a Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528), ambos renombrados compositores, a trabajar sobre el mismo modelo musical. Sin embargo, parece razonable atender al hecho de que estas misas se realizaran como homenaje al personaje o linaje para el que la canción fue creada¹⁹.

¹⁹ Mas información en torno a la cronología y simbología de las dos misas *Nunca fue pena mayor* en “Sense and sensibility”: The song *Nunca fue pena mayor* and its “art-song reworking” *Misse Nunca fue pena mayor* comunicación presentada en el Congreso Internacional *Pierre de la Rue and Music at the*

Francisco de Peñalosa fue nombrado cantor al servicio del Rey Católico el 11 de mayo de 1598 y continuó sirviéndole hasta la muerte de su mecenas en 1516, si bien pudo tener vínculos previos con la corte²⁰. La otra misa *Nunca fue pena mayor*, de Pierre de La Rue, fue publicada por Petrucci en 1503 en *Misse Petri de la Rue*, un monográfico dedicado al autor. El maestro entró a formar parte de la capilla flamenca en noviembre de 1492 y en ella permanecerá el resto de su vida sirviendo sucesivamente al Emperador Maximiliano, a su hijo Felipe el Hermoso y, tras su muerte y un período junto a la Reina Juana en Castilla, retornará a Flandes con la princesa Margarita de Austria, hermana de Felipe el Hermoso y viuda del malogrado Príncipe Juan, primogénito de los Reyes Católicos. Parece lógico considerar que ambos autores crearan la obra como homenaje a algunas de las personas vinculadas con la canción.

Pierre de la Rue, poco propicio a crear misas basadas en modelos seculares en comparación con sus contemporáneos, construye la misa *Nunca fue pena mayor* impregnada del material musical de la canción, hasta el extremo de poder considerarse más una misa parodia que una misa *cantus-firmus*. El resultado es una composición en la que deviene imposible olvidarse de cuál es su modelo²¹. El compositor había acompañado a Felipe y Juana en su viaje a España para ser nombrados herederos de la Corona de Castilla. Tal periplo lo iniciaron desde Bruselas en noviembre de 1501 y, recorriendo tierras francesas, llegaron hasta Fuenterrabía en enero de 1502. En territorio español permanecieron durante todo el año de 1502 hasta que en enero de 1503, será cuando Felipe retorna a tierras flamencas, realizando el viaje nuevamente por tierra. Podría haber sucedido que La Rue compusiera la misa en España y alguien se la hiciera llegar a Petrucci, e incluso que de alguna forma durante el viaje de retorno a Flandes, la misa fuera accesible al editor, quién la imprimió al final de su colección, quizás buscando complementar esas 5 misas que tenía por costumbre introducir en cada una de sus ediciones de misas²².

Habsburg-Burgundian Court (Mechelen, 20-23 November 2018). El artículo será publicado por Alamire (2020) en la monografía dedicada al autor

²⁰ Al menos desde el 30 de junio de 1515 fue maestro de música del infante don Fernando, el hermano de Carlos V, nacido y educado en Castilla, el sucesor como Emperador de Carlos.

²¹ Pierre de la Rue creó sobre material musical secular dos Misas, basadas en sus propias chansons (*Tous les regretz e Incessament*); una *Missa L'Homme armé* y otra sobre *Fortuna desperata*.

²² Hasta entonces había impreso los libros de *Misse* de Josquin (1502); de Brumel (1503); de Obrecht (1503) y Ghiselin (1503).

Obviamente también es posible, y además parece más probable, que pudiera haberla compuesto antes de su viaje a España, lo que implicaría necesariamente que la canción debió de conocerse en tierras norteñas con anterioridad a 1501, pues no parece factible que el autor hubiera visitado Italia, donde está constatada la amplia y temprana difusión de *Nunca fue pena mayor*²³. Ciertamente *Odhecanton A* se había comenzado a imprimir en torno a mayo de 1501 y pudiera haber sido el camino por el que llegara la obra a La Rue, pero resulta demasiado forzado en tiempo el proceso de recepción-composición, por lo que estimo que deberíamos pensar en una recepción a través de manuscritos en un tiempo anterior.

Dos posibles manuscritos podrían servir de referencia al examinar la difusión de la canción en los territorios franco-flamencos. Uno es el ya citado *Cancionero Musical de Segovia*, pues si son ciertas algunas de las hipótesis que se barajan sobre su origen franco-flamenco y se acepta la sugerida y cada vez más factible cronología dada para su copia, acontecida antes de 1500, se podría convertir en factible que La Rue creara la misa desde Flandes. Sin embargo *Nunca fue pena mayor* se recoge en la parte final del manuscrito, a partir del folio 207r, donde se indica “aquí comienzan las obras castellanas” y donde también comienza otro papel diverso y, por tanto, este conjunto final de piezas podría haber sido copiado en otro lugar distinto al del resto del manuscrito²⁴.

La otra fuente musical conservada que relaciona tempranamente *Nunca fue pena mayor* con los territorios franco-flamencos es el fragmento de lo que debió ser un manuscrito de lujo, conservado en la Bodleian Library de Oxford, conocido como *Oxford 831*. Datado actualmente *ca.* 1505 parece que fue creado en la corte neerlandesa por el llamado escriba B (Martín Bourgeois?) pero a partir de un manuscrito italiano, pues se ha demostrado la clara presencia de italianismo en su texto. *Oxford 831* resulta también singular porque es la única fuente además de los tres cancioneros “españoles”, que contiene el texto íntegro del poema y que posee la ya comentada peculiaridad de presentar un final abierto y otro cerrado para la sección –b– de la canción. Parece, por tanto, que el manuscrito italianizado a partir del que se copiaría era bastante completo. A pesar de estos indicadores el copista no comprendió la estructura de la canción, pues coloca los cuatro

²³ Meconi, 2003, pp.80–82

²⁴ La marca de agua de esta última sección, aún siendo también la famosa de la mano enguantada, de cuyo dedo corazón sale una flor, contiene en este caso 6 pétalos, en vez de cinco como en las restantes. También resulta más corta de tiro y sencilla en el diseño de su empuñadura. Esta marca de agua y sus corondeles se localizan hasta el final del manuscrito. Aguirre, 2012.

versos de la mudanza donde solo caben dos (debajo de las melodías de la sección –b–), ofreciendo el resto del texto poético como una alternancia de estrofa-estribillo. Todo ello traduce un entendimiento de la composición como una continua y cíclica interpretación de sus secciones a y b, que es la que presenta La Rue en su música y también la recogida mayoritariamente en los testimonios italianos, pero no así en los castellanos.

Hasta aquí el manuscrito viene a confirmar la presencia de la *chanson* en la corte neerlandesa en una fecha no muy tardía, pero existe otro dato que puede vincular más directamente la Misa de de La Rue con *Oxford* 831, y es el manuscrito *Jena 22* que también la contiene y que se considera fue copiado igualmente por Martín Bourgeois. Si fue así, el mismo copista habría escrito la canción y la misa para la Corte franco-flamenca. Entonces es posible que la fecha de composición de la misa de Pierre de La Rue fuera *ante quem* 1501 y lógicamente también la primera copia de la *chanson*. Recordemos que el copista comienza a trabajar para la casa flamenca en 1498. Por extensión parece probable también que la Misa de Francisco de Peñalosa fuera creada para el mismo fin y en cronología semejante²⁵.

Se ha sugerido que ambos maestros pudieron componer las obras para las bodas, en 1497, de los hijos de los Reyes Católicos, el Príncipe Juan y la Infanta Juana, con los del Emperador Maximiliano, Felipe y Margarita. Siguiendo el argumento dudoso de la canción como símbolo identitario de Fernando, habría podido justificarse su uso como símbolo del linaje. Pero se pueden aducir objeciones a tal consideración, como que Peñalosa no estaba aún asentado en la capilla del Rey Fernando, hecho que sucedió en 1498. El contrargumento es que la creara para atraer la atención del monarca buscando el trabajo que enseguida obtuvo. No obstante, quizás debamos preguntarnos por qué se suelen vincular estas misas-canción, como lo fueron *Se la face ay pale* o *Pour quelque paine*, a ceremonias nupciales, puesto que todas cantan un lamento amoroso; e incluso si su existencia no responde tanto a eventos concretos como a circunstancias vivenciales y emocionales relacionadas con los personajes o estirpes con los que la canción estaba relacionada.

Tal y como señala M. Jennifer Bloxam, para estas “audiencias” informadas la escucha de dichas misas comportaba otro nivel de significación, pues les ofrece la oportunidad de revivir las emociones que les había producido como canción, y a través

²⁵ Entonces *Jena 22* se podría haber creado ca. 1500.

de su invocación establecer una conexión sensitiva con lo divino²⁶, pues quién podría aprehender, valorar y “sentir” en mayor medida de la inserción de una canción preexistente dentro de una misa, sino las damas y caballeros para quienes la canción fue creada o era conocida y valorada.

En este sentido, atendiendo a su poema, *Nunca fue pena mayor* podría haber transmitido sentimientos de dolor ante una pérdida o un engaño, justamente la emoción que le es atribuida por Gil Vicente (ca. 1465-1536?) en su obra teatral *Fragoa d'Amor*, creada para celebrar el casamiento de João III con Catherina de Habsburgo (1525). En ella, Venus canta el dolor por la pérdida de su hijo Cupido-enamorado, entonces “Peregrino” le comenta: “¿Por qué no andáis cantando/ perdiendo tal dios de amor:/ ‘Nunca fue pena mayor/ ni tormento tan estraño/ que iguale con el dolor?’”²⁷. En el *Auto da barca da Gloria* del mismo autor y seguramente escenificado en la corte portuguesa en las Pascuas de 1519, la canción es citada de nuevo como referente de un dolor o sufrimiento profundos, incluso físico, ahora sin vinculación amorosa: el Diablo, interpelando al Rey, le recuerda que cuando llegue al infierno “naquestos fuegos que veis/ y llorando cantaréis / ‘Nunca fue pena mayor’”²⁸. Parece que el uso de la obra como lamento fue tan generalizado, al menos en esta corte que nos sirve como contexto, que permitió el extremo de emplearse como juego burlesco; ejemplo de ello es la *Pancada que deu hum tiple a hum tenor*, creada por el Rey Don Joam Manuel y dedicada a su hermano Dom Diogo, Duque de Viseu (muerto en 1484), en la que se ironiza sobre “la pena” que se siente al escuchar malas interpretaciones musicales²⁹.

La vinculación de *Nunca fue pena mayor* con sentimientos de pérdida y sufrimiento concuerda estrechamente con la tercera obra en latín conservada e inspirada en la canción, el impresionante motete de Matthaeus Pipelare (ca. 1450-ca. 1515), *Memorare Mater Christe* a siete voces, conservado en el manuscrito *Bruselas 215-216*³⁰, fuente que pudo pertenecer a Margarita de Austria, ya viuda y que contiene cuatro obras dedicadas en su totalidad a los siete dolores de la Virgen. Curiosamente se inicia con una misa atribuida a Pierre de la Rue titulada *Missa Septem Doloribus Beatissime Marie*

²⁶ Bloxam señala como el oyente-espectador era invitado a un “encuentro directo, íntimo, emocional” con la Virgen María, a semejanza de cuando observaba a las Madonas de Van Eyck, representadas como damas de corte, con vestidos, gestos y entornos similares a los reales (Bloxam, 2004, pp. 4-28).

²⁷ Vicente, *Fragoa d'Amor* (1525), ed. Marques de Braga, 1942-44.

²⁸ Vicente, *Auto da barca da Gloria. Nao d'amores* (1519?), ed. María Idalina Resina Rodríguez, 1995.

²⁹ Poema rico en información para el estudio de las interpretaciones musicales: “Pancadas”, *Cancioneiro Geral*, Lisboa, 1516, n.º 588.

³⁰ Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 215-216, ff. 33v-38r.

Virginis. Este motete es sin duda una pieza cargada de significación: conmemora los siete dolores de la Virgen a través de una creación escrita a siete voces, que recoge en su tenor primero la melodía del tenor de *Nunca fue pena mayor*. Parece clara la vinculación simbólica de la melodía de la canción en esta obra, ligada con el dolor y con la mujer, en este caso con el sufrimiento de la Virgen en diversos momentos del curso vital de su hijo.

Al flamenco Matthaëus Pipelare se le pierde la pista en 1500, lo que permite sugerir que a partir de entonces el autor estableciera algún tipo de lazo con la Casa flamenca de los Habsburgo, lo que le podría haber impulsado a componer este motete³¹, también excepcional porque junto con la misa de Pierre de La Rue, constituyen las dos únicas composiciones creadas por franco-flamencos basadas en la canción, un contexto en el que el repertorio en castellano fue escasamente reutilizado.

Si buscamos vínculos contextuales y emocionales concretos con los que estas composiciones parecen concordar casi como la horma de un zapato, aparece enseguida la figura de Margarita de Austria, mujer viuda del Príncipe Juan tan solo seis meses después de su casamiento y cuya hija no sobrevivió al parto, truncándose de esta manera las esperanzas de convertirse tanto ella, como su estirpe en Reina y Reyes de España. Interpretar para ella estas obras, algunas, como hemos visto, presentes en manuscritos musicales de su posesión, e incluso crearlas para su escucha, parece posible además de adecuado. También podrían ser momentos propicios para su ejecución los homenajes o aniversarios ligados con la primogénita de los Reyes Católicos, Isabel de Aragón, ya Reina de Portugal, y muerta poco después que su hermano, en 1498, tras ser nombrada Princesa heredera de los reinos de Castilla y Aragón. Encontrándose en España para ser reconocida como tal, murió en el parto de su hijo Miguel, el príncipe de las Coronas Ibéricas de Castilla, Aragón y Portugal. La inesperada defunción de la Princesa sería también un buen motivo para que Peñalosa le homenajeara con una misa de lamento y acaso para que su hermana Juana, con la que había crecido, junto con su marido Felipe el Hermoso, le encargaran al maestro de la Capilla flamenca Pierre de la Rue una misa de gloria y lamento, pues esta muerte otorga el papel de futuros reyes de Castilla a Felipe el Hermoso y a su mujer.

³¹ La principal fuente para conocer el repertorio profano de Matthaëus Pipelare, así como su *Missa Sine nomine* es el *CMS*, obra que aparece en la sección inicial del manuscrito, inmediatamente antes de la *Missa De Beata Virgine* de Anchieta.

También se puede sugerir que las misas *Nunca fue pena mayor* fueran interpretadas para conmemorar la muerte prematura de la joven esposa del II Duque de Alba, Doña Isabel de Zúñiga y Pimentel, acontecida en 1500. La señora de la corte de Alba de Tormes fue una mujer instruida, preocupada por ofrecer a sus hijos una educación humanista y a la que gustaba el teatro y la poesía, en cuya casa se representaron las églogas de Encina. A Doña Isabel y a su marido les dedica el poeta el *Cancionero* de 1496 y es ella la elegida para recoger la composición poética de 1000 versos titulada la *Natividad de Nuestro Señor*. Con su muerte dejaba huérfano al heredero del Ducado, Don García Álvarez de Toledo³². Se viene aceptando también que su Corte fuera la fuente de la que surgió el *Cancionero Musical de Palacio*, recopilación de cerca de 500 obras que se inicia con *Nunca fue pena mayor*. Quizás las misas *Nunca fue pena mayor* cumplimentaran las ceremonias del día de la Encarnación de Nuestra Señora, incluso de las festividades de Santo Domingo y San Pedro Mártir para las que la propia Duquesa había dejado instaurado a la cofradía de Nuestra Señora de la Encarnación en Alba de Tormes, un pago de 21.000 maravedís al año.

En cualquier caso, atendiendo al potencial emotivo que la canción pudo aportar a estas composiciones determinaba que fueran apropiadas para contextos de dolor. Tanto el motete como las misas *Nunca fue pena mayor* se acomodarían bien a otra extensa cantidad de festividades, como las Marianas o las dedicadas a mujeres santas, en tiempo de Cuaresma. El motete, además, lo hubiera sido también para el tiempo de Semana Santa. Estos momentos celebrativos ligados con la liturgia eran comunes para todas las capillas con habilidades para cantarlas. No parece descabellado inferir entonces que el uso generalizado de estas obras en momentos de pesadumbre podría haber transmitido ese efecto a los fieles oyentes, aun cuando no conocieran la canción original.

³² Don García Álvarez de Toledo (II), por preceder su muerte a la de su padre, acontecida en Gelves el 20 de agosto de 1510, con 23 años, nunca llegó a ostentar el título de III Duque, sino que este pasó a su hijo, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel.