

M^a Carmen Gómez Muntané*

PUNTOS DE ENCUENTRO MUSICALES A
LAS ORILLAS DEL MEDITERRÁNEO:
NÁPOLES Y VALENCIA (CA. 1450 - 1550)

Cuenta Luis Milán en *El Cortesano* (Valencia, 1561) que un día de primavera que algunos suponen del año 1535, estando el duque de Calabria en su palacio de Valencia invitó a los miembros de su séquito a gozar de un espectáculo que le tenían preparado:

"Dixo el Duque: Señores, yo les quiero convidar a lo que soy convidado. Bajemos a la huerta, que mis cantores quieren hacer la fiesta del Mayo que hacen en Italia, y con razón meresce ser tan celebrado este mes". [*El Cortesano*, Jornada Sexta]

Acto seguido bajaron al jardín, donde hallaron dispuesta una escenografía alegórica al amor y la primavera; estando entretenidos en su contemplación "sintieron que venían los del Mayo con gran música de todo género de instrumentos". Precedía a la comitiva un heraldo a caballo cubierto, él y su montura, de una red de oro guarnecida de flores, que recordaba la figura de aquellos caballeros salvajes que solían tomar parte en las fiestas medievales. "Venían en torno del", prosigue Luis Milán, "vestidos en figura de ninfas, los cantores de su excelencia cantando: Bien venga el magio/ El confaloner selvagio".

Don Fernando de Aragón (1488-1550), duque de Calabria e hijo de Federico II de Nápoles, vivió sólo hasta los 14 años en el reino napolitano,

*Universitat Autònoma de Barcelona

edad en la que se vió obligado a trasladarse a España, a la corte de don Fernando el Católico. Ello no obstante parece que conservó siempre un cierto gusto italianizante, del que se hace eco Luis Milán cuando alude al tipo de fiestas y canciones con que solía ser agasajado, al menos mientras vivió su primera esposa, doña Germana de Foix (1488-1536). *Bien venga el magio* no debe ser otra que una de las canciones que figura en una recopilación de *Canzone a ballo composte dal Magnifico Lorenzo et de M. Angelo Poliziano*, editada en Florencia en 1568, cuyos primeros versos dicen así:

*Ben venga maggio,
e'l gonfalon selvaggio.*

Ben venga primavera
che vuol l'uom s'innamori.
E voi, donzelle a schiera
con li vostri amadore,
che di rose e di fiori
vi fate belle il maggio.
*Ben venga maggio,
e'l gonfalon selvaggio.*

.....

Seguramente el contexto en el que sonó esta canción en Valencia, suponiendo que así fuese, y aquel en el que debió sonar en la Florencia de Lorenzo el Magnífico (1449-1492), no guardan más relación que el que se deriva de su propio carácter. Sin embargo los ecos del lujo florentino del cuatrocientos resuenan en el mil quinientos valenciano, a través de una canción de Mayo que traspasó, como otras muchas, las fronteras de su país.

Fuese cual fuese la procedencia del repertorio italiano que sonó en Valencia en la corte del duque de Calabria, su condición de amante y mecenas de la música guarda muchas más concomitancias con la de sus antepasados, y muy en especial con la de su bisabuelo Alfonso el Magnánimo (1394-1458), que con la de cualquier otro de los grandes señores de la Italia renacentista, incluido Lorenzo de Médicis, que para empezar no llegó nunca a contar con una capilla propia, eje vertebral de las actividades musicales tanto de la corte napolitana como de la aragonesa.

Es sabido que cuando el rey Alfonso partió a Italia a la conquista del reino de Nápoles en mayo de 1432, lo hizo acompañado de varios miembros de su capilla, entre ellos seis cantores y un organista. Durante los diez años que tardó en conseguir su objetivo el monarca anduvo todo el tiempo envuelto en guerras, situación que afectó a la siempre proyectada ampliación de su capilla. Esta no recuperó su antiguo esplendor hasta que el

monarca pudo fijar su residencia en el Castelnuovo de la ciudad de Nápoles, en la que hizo su entrada triunfal el 23 de febrero de 1443. Siete años más tarde, en 1450-51, la capilla del Magnánimo alcanzaba su máximo esplendor, llegando a contar entre veintiún y veinticuatro cantores, un coro infantil y dos organistas. En aquel tiempo no había en Italia ninguna otra capilla que pudiese rivalizar con la suya, e incluso dentro del marco europeo sólo podían comparársele, en cuanto a recursos musicales, la de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, y la de Enrique VI de Inglaterra. De ahí la gran impresión que causó al florentino Antonio Squarcialupi (1416-1480), el más grande organista de su tiempo, que visitó la corte del monarca hacia mediados del año 1450.

Siguiendo la tradición de las grandes capillas europeas, incluida la aragonesa, entre los cantores de la capilla napolitana de Alfonso el Magnánimo los había que eran franco-flamencos y otros que eran oriundos del reino, en su mayoría españoles y algunos menos italianos. No obstante y a diferencia de otras capillas, la del rey Alfonso nunca contó con compositor franco-flamenco alguno de renombre, que en Italia era quien imprimía el debido toque de modernidad. En su lugar Alfonso prefirió contratar a compositores aragoneses como Johan Cornago, oriundo de Calahorra aunque formado en París, que ya en 1453 debía gozar de un notable prestigio dado lo elevado del salario por el que fue contratado por el monarca a principios de aquel año.

Fray Cornago, que siguió sirviendo en la capilla napolitana de Ferrante I (1423-1495), hijo bastardo del rey Alfonso, y luego en España en la de Fernando el Católico, fue un compositor plenamente integrado en el Renacimiento cuya obra es síntoma del tipo de repertorio que empezó a sonar tanto en la capilla como en la corte del Magnánimo, y que acabó por imponerse en la Península ibérica en la segunda mitad del siglo XV. En Nápoles y luego en España Cornago coincidió con otro compositor de talento, Pere Oriola, al servicio de la capilla aragonesa en calidad de cantor al menos desde 1441, y con viejos cantores como Lambert Azemar, Filión Anguerrán y Gonsalvo Garitxó que en 1432 ya servían en ella pero que estuvieron de baja por periodos indefinidos. Si, como es de imaginar, ellos regresaron a la Península ibérica, donde gozaban de sustanciosas prebendas, debieron portar nuevos manuscritos y nuevos conocimientos que contribuirían a renovar el panorama musical de un país en el que uno de sus tradicionales motores musicales, la capilla real de Aragón, se trasladó a Nápoles en un momento crucial, el del tránsito al Renacimiento.

A pesar del esplendor alcanzado por la capilla real aragonesa durante los últimos años del reinado de Alfonso V, no existe ni un sólo códice musical del que pueda asegurarse su pertenencia a ella. Todos los manuscritos musicales del siglo XV cuyo origen se presume napolitano son de la época de Ferrante I, y hasta el momento tampoco han aparecido en España fragmen-

tos sacros musicales fechables en el segundo tercio de aquel siglo. No obstante consta que por entonces varias instituciones religiosas del reino aragonés contaban con libros de polifonía. Por ejemplo, un inventario de los libros de coro del monasterio de la Merced de Valencia efectuado en diciembre de 1442 revela que el convento disponía, entre otros, de tres libros "de cant d'orgue", léase polifonía. Si una institución religiosa de relativa importancia disponía de ellos, qué no habría en catedrales como la de Valencia, en la que algunos de los cantores y organistas de la capilla real de Aragón gozaron de beneficios durante el siglo XV, o en la misma capilla real.

De los libros de música de esta última sólo se tienen referencias de dos. Uno fue adquirido en agosto de 1451 por Taxmet de Sancto Paulo, que servía allí como tenor, y costó 30 ducados. El otro lo compró Johan de Bruselas, que en abril de 1457 pagó por él 80 ducados y acto seguido lo entregó al cantor de la capilla real Lambert Azemar; su elevado precio y el haber sido adquirido por un compatriota de los compositores franco-flamencos, que dominaron el panorama musical de Italia a lo largo del siglo XV, sugiere que se trataba de un libro con repertorio polifónico característico del estilo de estos compositores con el que tal vez suplir la falta de producción propia al respecto.

A pesar de la irreparable pérdida de materiales con los que poder reconstruir el repertorio de que dispuso la capilla real aragonesa a fines del reinado del rey Alfonso, quedan algunas piezas que permiten acercarnos a sus claves principales. Se conservan, en primer lugar, cuatro composiciones del aludido Pere Oriola. Dos las lleva el Códice de Montecassino (Bibl. dell' Abbazia, Ms 871), de las cuales una es una versión del salmo 133 *In exitu Israel de Egypto* y la otra una parodia en latín e italiano de la antifona de laudes del Sábado Santo convertida en *barzelleta*, *O vos homines qui transitis*. Las otras dos composiciones las copia un manuscrito de Perugia (Bibl. Comunale Augusta, 431); son *Trista che spera morendo* y una canción a 3 voces a la que le falta el texto, difícilmente datables frente a las del Códice de Montecassino que son de la época del Magnánimo. En efecto, el texto de la *barzelleta* alude a la "gentil donna d'Alagne", que no puede ser otra que Lucrecia d'Alagno, la amante del rey celebrada por los poetas de su corte. En cuanto al salmo, debe tratarse de aquel que hacía cantar el rey Alfonso "quando sua Maestà haveva qualche victorie", según el testimonio de Galeazzo Maria Sforza, duque de Milán, que en enero de 1473 le pedía una copia al maestro de capilla de Ferrante I. La versión del salmo tiene notable importancia, por tratarse de la primera obra del género escrita mediante la técnica del falsobordón. La segunda, que oiremos a continuación en versión instrumental, es anónima y la lleva el Cancionero Musical de la Colombina.

Antes de abandonar Italia hacia el año 1475 para incorporarse al servicio de la capilla de don Fernando el Católico, Johan Cornago ya debía haber

escrito sus dos únicas obras sacras conocidas. Una es la *Missa Ayo visto*, que se copia íntegramente en el manuscrito de Trento 88 (Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buoncosiglio), y la otra el motete *Patres nostri peccaverunt* del Códice de Montecassino.

La *Missa Ayo visto*, a 3 voces, resulta de excepcional importancia por cuanto se trata de uno de los primeros ciclos del Ordinario basados en un *cantus firmus* de origen profano, a saber, la canción *Ayo visto lo mapamundo* alusiva a Sicilia. Recordemos que los primeros ejemplos conocidos de misas basadas en una melodía no litúrgica son la *Missa Se la face ay pale* y la de *L'homme armé* del francés Guillaume Dufay, fechables en la década de 1450, por lo que no es probable que la de Cornago sea anterior, a pesar de sus similitudes con los ciclos del Ordinario de la primera mitad del siglo XV de autor inglés, basados no obstante en melodías litúrgicas. Oigamos un fragmento del Kyrie de la Misa de Cornago, precedido de la melodía que lo sustenta cuyo texto dice así:

"Ayo visto lo mapamundo
et la carta di navigare,
ma Cicilia pure mi pare
la più bella de questo mondo."

Por lo que respecta al motete *Patris nostri*, a 4 voces, se trata de la primera versión polifónica de autor conocido de un fragmento de las Lamentaciones de Jeremías. Dicho canto pertenece a la liturgia de Maitines del Jueves, Viernes y Sábado Santos, aunque la composición de Cornago no parece que estuviese destinada a tal fin, por no estar basada en la correspondiente melodía gregoriana.

Patris nostris no es la única composición sacra del Códice de Montecassino de la que se presume su uso no litúrgico; forma parte de un grupo de obras que incluye varios himnos, una antifona, una secuencia y varias piezas con texto paralitúrgico que tienen en común su estilo sencillo, tendente a la homofonía, asociable con una práctica local. A pesar de que el citado códice proceda del monasterio de San Miguel Arcángel en Gaeta, de donde pasó a la abadía de Montecassino, se da por sentada la relación directa o indirecta de su repertorio con la corte aragonesa de Nápoles. Uno de los motivos que apoyan la hipótesis es el que recoja obras de Oriola y Cornago, su segundo autor mejor representado tras Dufay, ambos al servicio de su real capilla. El otro es el que entre sus obras figure la canción anónima *Viva, viva rey Ferrando*, que tanto pudo ser escrita con ocasión de la coronación de Ferrante I en 1458 como para celebrar su victoria sobre la nobleza rebelde en 1461. Habida cuenta de la relación del códice con la corte napolitana, cabe especular con la posibilidad de que el grupo de obras al que hemos alu-

dido esté relacionado con las ceremonias que allí se celebraban, entre las que destacan las de la Pasión.

Por Semana Santa tenían lugar en el Castelnuovo napolitano varias representaciones sacras destinadas a conmemorar la Pasión de Cristo, que incluían la Crucifixión y Deposición el día de Viernes Santo. El motete de Cornago o la antifona de la adoración de la Cruz *Adoramus te Domine* (MC 4) se asocian, entre otras obras, con dichas ceremonias, que fueron célebres en tiempos de Alfonso el Magnánimo y siguieron celebrándose durante el reinado de su sucesor. Muchas de las piezas interpretadas a lo largo de las mismas las compondrían los músicos al servicio de la capilla real, entre los que predominaron los aragoneses. Por tanto, aparte de determinadas obras de Oriola y Cornago, el Códice de Montecassino debe de recoger otras piezas de autor español escritas durante el reinado de Alfonso V, extremo que no es posible certificar, dado que los márgenes del manuscrito donde se anotaron muchos de los nombres de los compositores fueron guillotizados cuando se encuadró en el siglo XVII. Ello implica que el número de obras de Oriola y Cornago que lleva podría ser mayor del que consta, y lo mismo ocurre en el caso de otros compositores, como es el caso del flautista Tomaso Damiano, que estuvo al servicio del Magnánimo en 1456, a quien se atribuye el himno *Ave maris stella* y el gradual *Christus factus est* (MC 76 y 137).

Además de las obras sacras de autor español y las de algún italiano, la capilla del monarca sin duda interpretó otras de la escuela franco-flamenca dominante, teniendo en cuenta que siempre contó con cantores norteuropes. Algunas de las de Guillaume Dufay que lleva el Códice de Montecassino debieron oírse en su capilla, aunque la falta de manuscritos que procedan directamente de ella dificulta las pruebas. No obstante la presencia de compositores como Oriola y Cornago es síntoma inequívoco de que por entonces había arraigado o estaba apunto de arraigar en determinados círculos españoles una escuela de polifonía, cuyos frutos no son plenamente constatables hasta el último tercio del siglo XV.

Siguiendo una costumbre inveterada de los cantores de capilla, Oriola y Cornago escribieron, además de obras sacras, otras de género profano que permiten acercarnos a lo que fue el gusto de la corte napolitana sobre el particular hacia el año 1450. De Oriola hemos citado la *barzelletta* dedicada a la amante de Alfonso el Magnánimo y la canción sin texto, que de momento son sus únicas obras del género conocidas. De Cornago se conservan algunas más, once en total, de las cuales ocho llevan texto en español y tres en italiano. Aunque sea difícil establecer una cronología entre ellas, al menos tres deben datar de la época del Magnánimo.

La primera, *Yerra con poco saber*, es una canción a tres voces basada en un poema de mosén Pere Torroellas, que se trasladó a Nápoles como mayor-

domo de Juan de Aragón, hijo ilegítimo de Juan II de Navarra, hermano del Magnánimo, regresando a Navarra a la muerte de este último. La colaboración entre Cornago y Torroellas durante su estancia conjunta en Nápoles es plausible, por lo que la canción, que se conoce a través de tres fuentes distintas, se convierte en la primera fechable con relativa certeza de todo el cancionero polifónico español.

El autor del texto de la segunda canción, *Porque más sin duda creas*, fue el conocido poeta Juan de Mena (†1456), activo en la corte de Juan II de Castilla en la que recibió su educación el rey Alfonso. Nada impide que Cornago musicase uno de los poemas de Mena una vez que éste hubiese fallecido, pero tampoco es imposible que lo hiciera en vida de Alfonso el Magnánimo, que tuvo ocasión de conocer al poeta personalmente.

La tercera canción, *Señora, qual soy venido*, pone en música un poema del marqués de Santillana, que estuvo al servicio de la corte de Aragón entre 1412 y 1418 y luego regresó a Castilla. El marqués falleció el mismo año que el rey Alfonso y es probable que por entonces Cornago ya lo hubiese musicado, puesto que la canción es una de las veintitrés que cita el autor anónimo de *En Avila por la A*, poema fechable a principios de la década de 1460.

Observemos que las tres piezas de Cornago fechables hipotéticamente antes del año 1458 pertenecen al género canción. Desde el punto de vista poético se entiende por tal un poema de carácter amoroso de versos por lo general octosilábicos, que se compone de un estribillo seguido de una o más coplas. Cada copla consta de dos mudanzas a las que sigue la vuelta, que repite en todo o en parte las rimas del estribillo. En caso de musicarse, tanto el estribillo como la vuelta utilizan la misma música, y lo mismo sucede con las dos mudanzas. Sirva de ejemplo la canción *Señora, qual soy venido*, cuyo estribillo oiremos a continuación según adaptación hecha por Juan de Triana, maestro de canto de la catedral de Toledo en 1477.

| | |
|----------------------------------|----|
| <i>Señora, qual soy venido</i> | A |
| <i>tal me parto,</i> | |
| <i>de trabajos más que farto</i> | |
| <i>dolorido.</i> | |
| ¿Quién non se farta de males | b1 |
| y de vida desplasiente? | |
| A las penas desiguales | b2 |
| sufro callado y paciente. | |
| Sino yo, que sin sentido | a |
| me dirán | |
| los que mis daños sabrán, | |
| e perdido. | |

*Señora, qual soy venido
tal me parto,
de trabajos más que farto
dolorido.*

A

Suponemos que la canción polifónica se desarrolló desde el segundo tercio del siglo XV tanto en el reino de Castilla como en el de Aragón bajo el impulso del repertorio francés, que circuló por ambos reinos a partir de mediados del siglo anterior. La corte de Juan II de Castilla (1405-1454), en torno a la cual floreció una importante escuela de poesía, se adivina como el núcleo principal de ese desarrollo, que no halló dificultad en extenderse a la corte aragonesa, habida cuenta de que tanto Fernando I de Aragón como su sucesor Alfonso V, tío y primo respectivamente de Juan II, eran castellanos. Si en la corte de Nápoles de Alfonso el Magnánimo encontraron acogida un número importante de poetas castellanos, junto a otros catalanes e italianos, también en ella tuvo que darse un impulso definitivo a la canción polifónica española bajo el liderazgo de compositores como Cornago. Además de las señaladas, otras canciones suyas deben datar de los tiempos del rey Alfonso, si bien una o dos canciones de más poco ayudan a cubrir un vacío que sólo llenaría el descubrimiento de nuevos manuscritos. El vacío afecta no sólo a la canción sino también a un segundo género musical que fue practicado en España al menos desde la primera mitad del siglo XV, el romance, cuyo carácter narrativo constituye un contrapunto al carácter lírico de la canción. El romance fue género favorito de los intérpretes de laúd, que solían actuar como solistas o formando duos y tríos, constituyendo una especie de élite entre los instrumentistas al servicio de la nobleza española y napolitana por su carácter de músicos de cámara.

En tiempos del Magnánimo el repertorio de canciones y romances en español tuvo que alternar en Nápoles con las canciones a la moda en toda Europa de la generación de Dufay y Binchois, hipótesis que refuerzan manuscritos como el denominado Escorial B (Bibl. del Real Monasterio, Ms IV. a. 24) u otro de Berlín (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett Ms 78. C. 28), copiados en la década de 1460 y de procedencia napolitana. Por otra parte el repertorio italiano también encontraría un hueco en la corte, sobre todo el de origen local, a cuya imagen Pere Oriola escribió su célebre *barzelletta*.

Con el acceso al trono de Ferrante I en 1458 el panorama musical de la corte napolitana, donde el repertorio local, sobre todo español y algo menos italiano, compartió protagonismo con el repertorio de autor franco-flamenco, cambió radicalmente. Frente a la personalidad de Alfonso el Magnánimo, que a pesar de considerarse a sí mismo un príncipe del Renacimiento italiano mantuvo una corte en la que el peso político y cultural de los españoles -ara-

goneses y castellanos- fue predominante, los vínculos del rey Ferrante y sus inmediatos sucesores con la Península ibérica se debilitaron. A pesar de la presencia continuada en Nápoles de compositores y cantores aragoneses -y los ejemplos de Oriola y Cornago son paradigmáticos-, a mi entender la Historia de la música napolitana del último tercio del siglo XV es italiana y para nada española. Ello no impide que entre una y otra orilla del Mediterráneo siguiesen manteniéndose determinados lazos culturales, poco menos que desconocidos en lo que a la música respecta, que súbitamente se recuperaron con la anexión del reino napolitano a la corona castellano-aragonesa en 1502, en tiempos de don Fernando el Católico, sobrino del Magnánimo.

Fue el rey Fernando quien dió orden de que el heredero del depuesto Federico II de Nápoles, don Fernando de Aragón duque de Calabria, se incorporase a su corte; quien en 1512 mandó encarcelarle en Xátiva, y quien luego dejó escrito en su testamento que se le liberase, restituyéndole el honor. Resulta un tanto irónico que el duque casase en 1526 con doña Germana de Foix, la que fuera segunda esposa del rey Católico.

Germana, sobrina del rey de Francia, que llevaba residiendo en la corte castellana desde el año 1506 en que contrajo primeras nupcias, era amante de diversiones y festejos lo cual no pudo sino revertir de forma positiva en la actividad cultural de su entorno. Fijada la residencia de los duques en Valencia en 1526, tras ser nombrados virreyes y lugartenientes del reino "simul et in solidum", acaso fue ella quien atrajo a su servicio a don Luis Milán, compositor, poeta y sonador de cuerda de renombre. La presencia de Milán en la corte de los duques de Calabria representa de algún modo al artista internacional en el que convergen la tradición española e italiana de sonadores de laúd y vihuela, de la que su libro *El Maestro* (Valencia, 1535) resulta ser en España el primer testimonio impreso. En él alternan, junto a las piezas instrumentales, los sonetos en italiano con los villancicos y romances en castellano y portugués, reflejo de lo que fue el gusto de los ambientes cortesanos en los que se movía. Oigamos, a modo de ilustración, una de las pavanas de *El Maestro*, danza cortesana de origen italiano que, por su carácter tranquilo, solía servir como pieza de introducción.

Ese gusto cortesano al que aludíamos se hace patente asimismo tanto en el repertorio italiano que solían interpretar los cantores del duque de Calabria, según Milán, como en el repertorio en español que recogen determinados manuscritos e impresos musicales relacionados con su corte, entre los que sobresale el denominado Cancionero de Uppsala (Venecia, 1556). Contiene 55 composiciones polifónicas en castellano, salvo tres que van en valenciano y otras dos en portugués, entre las que figuran de forma anónima varias obras de Matheo Flecha el viejo y Bartolomé Cárceres, compositores que de una u otra forma tuvieron que ver con la corte del duque de

Calabria -Cárceles servía en su capilla en el año 1546-, frente a tan sólo una de Nicolás Gombert, compositor franco-flamenco al servicio de la capilla del emperador Carlos V.

Si, por lo que sabemos, Alfonso el Magnánimo primó en Nápoles a los compositores del propio reino, don Fernando de Aragón, duque de Calabria, no parece haber actuado de forma muy distinta en Valencia. A su servicio no hay noticia de compositor alguno que no fuese español, y ello de forma independiente de que éste compusiese obras de género profano con texto en español o en italiano. Ello no significa que la obra de otros compositores, especialmente la de los franco-flamencos, quedase relegada, lo cual es especialmente válido en el campo de la polifonía sacra lo mismo que lo fue en el caso del Magnánimo.

A decir de fray José de Sigüenza, el duque de Calabria "juntó la mejor Capilla de músicos, ansí de voces naturales como de todo género de instrumentos" que en su tiempo hubo en España, siguiendo la inveterada tradición de la casa real aragonesa. Poco antes de que falleciese su capilla contaba con una veintena de cantores adultos, varias voces infantiles y dos organistas, amén de tres o cuatro chirimías, tres intérpretes de sacabuche y un arpista. Eran músicos venidos de todas las partes de España y algún que otro del extranjero, atraídos por "los grandes salarios que les daba" el duque según Juan de Timoneda, que en *El sobremesa y alivio de caminantes* (Valencia, 1569) asegura "que no había en España quien tantos y tan buenos músicos tuviese", coincidiendo al respecto con Sigüenza. Del repertorio sacro de que disponían da idea el conocido inventario de los bienes que don Fernando legó al monasterio de San Miguel de los Reyes, entre los que figuran un importante número de manuscritos polifónicos, dos de ellos con misas de Josquin (ca. 1440-1521).

En el segundo tercio del siglo XVI el prestigio de la obra de Josquin Desprez equivalía al que un siglo antes gozara la de Guillaume Dufay, seguramente tan conocido y valorado en la corte napolitana como lo debió ser Josquin en la de Valencia. Si de todo el repertorio sacro relacionado con la corte de Nápoles destaca por su novedad la *Missa Ayo visto* de Cornago, deudora de otras de Dufay, en el caso valenciano hay que destacar la *Missa Ferdinandus dux Calabriae* que Jacquet de Mantua dedicó a don Fernando hacia el año 1535 en circunstancias que se desconocen. Jacquet, célebre compositor francés que sirvió al cardenal Gonzaga, obispo de Mantua y legado pontificio del emperador Carlos V, basó esta misa sobre un *sogetto cavato*, a imitación de la conocida *Missa Hercules dux Ferrariae* de Josquin.

Ocurre que lo mismo que la producción napolitana de Cornago no estaría completa si se dejasen a un lado sus canciones en castellano, tampoco la de Luis Milán lo estaría si olvidásemos sus sonetos en italiano. La *Missa Ayo visto* de Cornago o la dedicada al duque de Calabria por Jacquet de

Mantua, ambas inspiradas en modelos franco-flamencos, tienen lo mismo que ver con Italia como con en España, y así un largo etcétera. El Nápoles de Alfonso el Magnánimo o la Valencia de los duques de Calabria fueron en su día importantes centros culturales donde la música española y la italiana alternó con la de autor franco-flamenco, convivencia de la que lamentablemente aún se ignoran las consecuencias puesto que hoy en día se tiende las más veces a pasar por alto lo que en otros tiempos fue una espléndida realidad. Música española en Nápoles y música italiana en Valencia, que esperamos vuelva a sonar en un próximo futuro con la misma fuerza que lo hizo en el pasado, combinada con la de otros países europeos.

