



## *Viua el gran Re Don Fernando (Historia Baetica, Carlo Verardi, Roma, 1493) o de la pragmática de la música impresa*

«*Viua el gran Re Don Fernando*» («*Historia Baetica*», Rome, Carlo Verardi, 1493): on the pragmatics of printed music

**Citación:** MASSA, Pablo (2023), «*Viua el gran Re Don Fernando (Historia Baetica, Carlo Verardi, Roma, 1493) o de la pragmática de la música impresa*», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 12, 73-92. <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.03>

**Pablo Massa**

Instituto de Filología Clásica, Universidad de Buenos Aires, Argentina

[urizen87@gmail.com](mailto:urizen87@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-4705-6880>

### Resumen

Un incunable impreso en Roma en Marzo de 1493 por Eucharius Silber (*Historia Baetica*, de Carlo Verardi, una pieza teatral en prosa latina escrita para celebrar la conquista de Granada) contiene lo que se cree es la primera pieza polifónica secular jamás impresa, así como el ejemplo más antiguo conservado de música teatral: *Viua el gran Re Don Fernando*, una *barzelletta* anónima. Gran parte de la crítica académica no ha encontrado relación entre la música y la obra de Verardi, excepto el tema y el propósito encomiástico de ambas. Muchos estudiosos dudan incluso de que la música se haya ejecutado en el estreno de la obra teatral, según se cree. El propósito de este artículo es comprender la función semiótica de la pieza musical dentro de la *editio* de Silber. Para ello, consideramos esta edición como un acto de discurso políticamente dirigido, en el que la inclusión de sus componentes y su disposición material obedecieron a una compleja trama de intereses políticos, diplomáticos y personales. En este contexto, procuramos demostrar cómo y por qué la partitura de la *barzelletta* es aquí un mecanismo retórico que subraya deliberadamente la condición espectacular y teatral tanto del texto de Verardi como de las celebraciones que tuvieron lugar en Roma en ocasión de la conquista de Granada.

**Palabras clave:** Musicología; *Historia Baetica*; *barzelletta*; Granada; incunable

### Abstract

An in-quarto incunabulum printed in Rome by Eucharius Silber (*Historia Baetica* by Carlo Verardi, a historical play in Latin prose celebrating the conquest of Granada) contains what is believed to be the first polyphonic secular song ever printed, and the earliest extant example of theatrical music: *Viua el gran Re Don Fernando*, an anonymous *barzelletta*. Most scholarship has found no relationship between

**Conflicto de intereses:** El autor declara no tener conflicto de intereses.



**Licencia:** Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



the music and the play by Verardi other than a shared subject and encomiastic purpose, and many scholars doubt if the music was actually sung at the premiere of the play, as is generally believed. Our aim is to understand the semiotic function of this piece of printed music from the 1493 edition by Silber. We start by considering this edition as a politically aimed act of discourse where the inclusion of each of its components, as well as their material arrangement, was dictated by a complex net of political, diplomatic, and personal interests. In this context, we try to show how and why the printed music is a rhetorical mechanism that deliberately highlights the performative quality of Verardi's play, as well as the theatrical nature of the celebrations held in Rome on the occasion of the conquest of Granada.

**Keywords:** Musicology; *Historia Baetica*; *barzelletta*; Granada; incunabulum

---

La versión final de este artículo debe mucho a las atentas lecturas críticas de Cinthia María Hamlin (SECRIT, CONICET, Universidad de Buenos Aires) y de Silvina Vidal (Universidad de Buenos Aires, CONICET). A ellas, nuestro agradecimiento.



*There is a strange propaganda that because someone composes or paints, what he necessarily wants is music or a picture.*

Morton Feldman  
«After Modernism» (1967)

## INTRODUCCIÓN

*Viua el gran Re don Fernando* es una pieza musical anónima a 4 voces impresa con tacos xilográficos en la primera edición de *Historia Baetica* de Carlo Verardi (Roma, Eucharius Silber, 1493), la cual contiene textos poéticos y teatrales.<sup>1</sup> El vínculo entre la música y los textos que la acompañan es problemático ya que, en apariencia, lo único que poseen en común es el tema. Salvo alguna excepción, la literatura musicológica no ha mostrado gran interés en ofrecer una explicación completa acerca de la función que esta pieza musical cumple dentro del libro que la contiene. De ser cierta la suposición de que se trata del testimonio más temprano de música teatral impresa, quedaría aún por explicar su carácter excepcional. En el presente trabajo proponemos una lectura más integral de *Viua el gran Re*. Para ello, analizaremos el volumen impreso como hecho discursivo dentro del contexto político-diplomático contemporáneo, y su pieza musical en tanto elemento de ese discurso, dotada por lo tanto de una función retórica precisa.

## LA PIEZA MUSICAL Y SU CONTEXTO INMEDIATO. LA EDITIO PRINCEPS DE HISTORIA BAETICA

*Viua el gran Re don Fernando* es una *frottola* o *barzelletta*<sup>2</sup> anónima impresa mediante dos tacos xilográficos en los folios 39<sup>v</sup> y 40<sup>r</sup> del incunable mencionado.<sup>3</sup> Como es sabido, *Historia Baetica* es una obra teatral en prosa latina escrita por Verardi, miembro de la curia papal y secretario apostólico, para celebrar la toma de Granada, ocurrida en enero de 1492.<sup>4</sup> La obra teatral se representó el 21 abril de ese mismo año en Roma, en el palacio del Cardenal Raffaele Riario, y fue impresa en marzo del año siguiente en un pequeño volumen que incluía, además, tres composiciones encomiásticas en verso (dos *elegiae* y una *exhortatio*), obra de Marcellino Verardi, sobrino del autor. Se ignora si la *barzelletta* fue ejecutada durante la primera representación de *Historia Baetica* y, en general, no se sabe con certeza qué relación tiene esta música con la obra teatral, pues en el volumen que las reúne no existe ninguna marca editorial, anotación ni didascalia al respecto. La pieza musical y su texto no se en-

1. ISTC No. iv00124000, GW M49593. El *Repertorium Bibliographicum* de Hain (1838: 474) consigna esta edición con el número 15941. Duggan (1992: 271) le asigna el número 156 de su catálogo.
2. Acerca de la tipología textual y musical de la *frottola* véase Osthoff 1969, I: 16-17, Harrán 1980: 867-873, Rubsamén 2013: 54-55, Pirrotta 1994: 238-239 y, especialmente, Cummings *et al.* 2018: 66-67, 84-85. Dentro de las transcripciones de la pieza publicadas en la literatura musicológica podemos mencionar las de Schubiger 1876: 131-134, Asenjo Barbieri 1890: 611-612, Einstein 1971: 36, Osthoff 1969, II: 135-137, Stevenson 1960: 248 y Massa 2001: 132-133.
3. El incunable no posee foliación o paginación alguna. Como referencia tomamos aquí el ejemplar conservado en Buenos Aires, Biblioteca Nacional «Mariano Moreno», incunable FD-176: *Verardus, Carolus, 1440-1500. Historiam Baeticam/Caroli Verardi Caesenatis Cubicularii Pontificii ad R. P. Raphaellem Riarium. Romae: Eucharium Silber, alias Franck, 1493*, descrito en Marcos Marín (2005: 219). El texto de la *barzelletta* no se encuentra impreso con la música sino aparte, comenzando en f. 39<sup>r</sup>, inmediatamente después del *registrum*, y culminando en f. 40<sup>v</sup>, luego de la impresión musical.
4. *Historia Baetica* no es una tragedia ni una comedia, ya que, en palabras de su autor (*Prologus*, v. 40): «Agenda nempe est historia, non fabula» («aquí se representará una historia, no una ficción»). Acerca del género de la obra de Verardi, véase Colazzo 2016a: 173-174, Rincón González 2012: 443-447 y Webber 1964: 153.

cuentran impresos inmediatamente después de *Historia Baetica* (f. 2<sup>r</sup>-32<sup>v</sup>), sino después de las elegías de Marcellino Verardi que le siguen (f. 33<sup>r</sup>-39<sup>r</sup>) y luego del colofón y del *registrum* (f. 39<sup>r</sup>).

La *editio princeps* de Eucharius Silber, fue realizada entre el 7 y el 27 de marzo de 1493 con una tirada de ejemplares en papel y otra en *vellum*, con decorados a mano.<sup>5</sup> Algunos ejemplares en papel exhiben el texto de la *frottola* impreso inmediatamente después de la impresión xilográfica musical. Los ejemplares conservados en *vellum* (y algunos en papel) no poseen el texto de la pieza musical impreso;<sup>6</sup> en ciertos casos, el texto fue añadido a mano en la impresión xilográfica. Algunos ejemplares (en *vellum* y en papel) contienen también el drama latino en verso *Fernandus Servatus*, obra de Marcellino Verardi sobre un argumento de Carlo, escrito para condenar el fallido atentado del que fuera objeto Fernando el Católico en diciembre de 1492. Esta última pieza teatral fue impresa por Silber en el mismo período que *Historia Baetica* y sobre la misma remesa de papel (Rincón González 1990: 114; Lane Ford 2014), aunque no se sabe si estaba destinada originalmente a ser encuadernada en el mismo volumen que *Historia Baetica* o a circular por separado (Jiménez Calvente 2018: 158).

Aunque *Historia Baetica* fue objeto de otras siete ediciones en los años inmediatamente posteriores hasta el siglo XVII, ninguna de ellas contiene la pieza musical.<sup>7</sup> Esto ha llevado a los estudiosos a preguntarse qué relación tiene con los textos a los cuales acompaña y por qué fue incluida en la *editio princeps*.

## ACERCA DEL ORIGEN DE VIUA EL GRAN RE Y SU ENTIDAD MUSICAL

*Viua el gran Re* es la primera *frottola* jamás impresa (Einstein 1971: 35) y es también la primera pieza polifónica impresa con texto. Fenlon y Guidobaldi señalan que la consideración de *Viua el gran Re* como uno de los primeros testimonios impresos de música teatral involucra «a false historical inflection» (2002: 18), dado que no hay indicios de que se haya ejecutado durante la primera representación de *Historia Baetica* y, en cambio, existen elementos que permiten dudar de esta posibilidad. Atlas (1985: 104) y Stevenson (1960: 245) dan por supuesto que la pieza fue ejecutada en Roma durante el estreno de *Historia Baetica*. En cambio, Einstein (1971: 35-37) advierte el estilo mantuano de la pieza y opina que no fue cantada en Roma sino en el estreno de *La Presa di Granata*, farsa de Jacopo Sannazaro estrenada a principios de marzo de 1492, casi dos meses antes que *Historia Baetica*, en la corte aragonesa de Nápoles. Duggan (1992: 65) parece seguir esta opinión al sostener que la edición de Silber estaba destinada «al séquito del rey de Nápoles». Laird (1992: 147), siguiendo a Harrán (1980: 869), reproduce también la teoría de Einstein, aunque sin ofrecer razones. Osthoff, en cambio, duda de la adscripción de la pieza a la farsa napolitana de Sannazaro y considera más probable un vínculo general con las festividades romanas con motivo de la toma de Granada (1969,

5. En la actualidad se conocen solamente dos: Cambridge University Library, Inc.4.B.2.27, y Manchester, John Rylands University Library, Spencer 18503. El primer ejemplar es una copia de lujo dedicada al embajador Juan Ruiz de Medina y el segundo fue dedicado al Cardenal Raffaele Riario. Ambos prelados fueron destacados promotores de los festejos romanos por la toma de Granada. Estos ejemplares se hallan descritos parcialmente en Oates 1954: 277 (Cambridge) y Dibdin 1823: 123 (Manchester).

6. El *Catálogo* de Joaquín Gómez de la Cortina, Marqués de Morante, registra con el número 9911 un ejemplar en papel (que contiene además el *Fernandus Servatus*), en el que el texto de *Viua el gran Re* no aparece impreso y, al parecer, tampoco fue repuesto a mano. El anónimo autor del catálogo observa: «Entre este exemplar y el anterior hay alguna diferencia, porque aquel tiene la canción completa, hallándose las dos primeras estrofas inmediatamente después del registro, y este carece de ellas, pues concluido el registro hay un espacio en blanco, y a la vuelta de la hoja comienza la música. Tal vez se harían dos tiradas de este pliego en aquella época.» Dado que las dos primeras estrofas se hallan impresas en el mismo folio que el *registrum* (f. 39<sup>r</sup>), la ausencia del texto de la *barzella* en este ejemplar no se debe, pues, a una pérdida de folios, sino al hecho de que nunca fue impreso. Véase Gómez de la Cortina 1859: 132.

7. s.l.n.d. [Deventer, Richardus Paffraet]; Roma, 1494; Basilea, Iohann Bergman de Olpe, 1494; Salamanca, c. 1494; s.l.n.d. [Deventer, Richardus Paffraet (Nürnberg, Anton Kroberger?); Basilea, Henricus Petrus, 1533; Francoforte, Claudium Marnium & haeredes Iohannis Aubrij, 1603. Véase Colazzo 2014: LXIX y Rincón González 1990: 112-120.

I: 19). Por otra parte, Osthoff discute el carácter mantuano que Einstein atribuye a la pieza y señala sus conexiones estilísticas con los *canti carnascialeschi* florentinos (1969, I: 27). Zywiets (2002: 74) considera probable la teoría napolitana de Einstein, dados los vínculos de *Viua el gran Re* con la forma poética castellana de la *canción*.

La principal objeción que Einstein, Fenlon y Guidobaldi oponen a la ejecución de *Viua el gran Re* en el contexto del estreno romano de *Historia Baetica* es de orden lingüístico: los versos en *volgare* de la *barzelletta* no serían «adecuados» para una pieza teatral humanista en latín y para el contexto áulico de la representación. Por ello, Einstein se inclina a adscribir la música a una obra teatral acerca del mismo tema, pero en *volgare*, mientras que Fenlon y Guidobaldi prefieren situarla en el contexto más amplio de las celebraciones públicas por la toma de Granada que tuvieron lugar en Roma en febrero de 1492.<sup>8</sup>

## EINSTEIN Y LA FARSA DE SANNAZARO

Según Einstein, el contexto más probable de ejecución de *Viua el gran Re* es el siguiente:

And then there is a play (*farsa*) attributed to Jacopo Sannazaro and performed on March 4, 1492, before Alfonso, Duke of Calabria, 'in sala del Castel Capuano, per la vittoria delli Signori Re e regina di Castiglia, avuta del Regno di Granata a 2 di Gennaro del medesimo anno' [...] which [...] concludes with a song for Letizia and three female companions: '...Dapoi viene la Letizia vestita ornatamente, con tre Compagne, che sonavano la viola, cornamusa, flauto ed una ribeca. La Letizia cantava, e portava la viola, accordando ogni cosa insieme soavemente...' [...]. It must be admitted that our *barzelletta* fits admirably into this description (1971: 37).<sup>9</sup>

Dado el carácter de la escena, Osthoff considera que la irrupción de nuestra imperiosa y extrovertida *barzelletta* en este punto parece «poco convincente» (1969, I: 19).<sup>10</sup> En verdad, un lugar más adecuado para cantar los versos «Viua el gran Re don Fernando con la Reyna Don Isabella» bien podría ser la pantomima que le sigue poco después, y que clausura la obra:

E subito sonarno le trombette et uscìo ballando lo Ill.mo S.re Principe de Capua con cinco altri mimi e folle davante, tutti vestiti nobilissimamente con robe longhe alla francesa de damasco verde e giboni e barrichi pagonazzi, che sono i colori del S.or Re de Castiglia con le invenzione de detto S.or e de la Ser.ma Regina sua moglie, zoè il giugo e le flecce tutte fatte d' oro, e questa seminata era tanto nelli borrichi quanto ne le robe, dentro e fór. In testa aveano cappelli bellissimi de fina grana con certi rami de palma indorati in segno della vittoria [Sannazaro, *La Presa di Granata*] (Mauro 1961: 284-285).

Llamo la atención del lector acerca de los «rami di palma» y las armas bordadas de los Reyes Católicos (el yugo con el nudo gordiano de Fernando y las flechas de Isabel), pues estos detalles no

8. Einstein opina que, para la pieza latina de Verardi, «an Italian finale would not have been particularly suitable» (1971: 37). Para Fenlon & Guidobaldi, la ejecución de *Viua el gran Re* en el estreno de *Historia Baetica* es posible, pero parece «[...] unlikely, in view of the aulic nature of the first performance of Verardi's Latin drama, with all its classicizing elements, that such an unsophisticated vernacular song have been thought suitable for performance in this context» (2002: 18). No obstante, ambas lenguas, latín y *volgare*, están presentes de hecho en el volumen impreso por Silber, aunque en sectores bien diferenciados.

9. Einstein toma estas descripciones de *Le opere volgari di M. Iacopo Sannazaro, Cavaliere Napoletano [...] in Padova, 1723, presso Giuseppe Comino*, p. 425 (no «p. 442» como figura en Einstein).

10. Por razones similares, Osthoff también descarta como ocasión probable el estreno de *Il Trionfo de la Fama*, otra farsa encomiástica del mismo autor y de igual tema, representada ante la corte napolitana el 6 de marzo, apenas dos días después de *La Presa di Granata*. El texto puede verse en Mauro 1961: 286-295. Véase especialmente p. 294: «Posto fine Apollo al suo parlare, prese subito una viola e suavissimamente cantò certi versi in laude di tal vittoria e cussi cantando se ne tornò [...]».

están en la edición paduana de 1723 de las *Opere volgari* de Sannazaro, de donde cita Einstein. La pantomima final no es simplemente «un baile» («a dance») como supone el autor (1971: 38), sino una explícita personificación de los Reyes Católicos, con sus atributos y coronados de palma, protagonizada por el propio anfitrión de las celebraciones.<sup>11</sup> Lo cierto es que *Viua el gran Re* también «cabe admirablemente» en este punto y, por extensión, en casi cualquier obra literaria encomiástica hacia los Reyes Católicos, que en la época no fueron por cierto escasas.

Además de carecer de evidencia, el problema de la postura de Einstein es que se funda exclusivamente en la adecuación lingüística. De acuerdo con esto, *La Presa di Granata*, de Sannazaro, resultaría el contexto de ejecución más probable de *Viua el gran Re* porque esta farsa se escribió y se representó en *volgare*. Pero en realidad, Einstein no hace aquí otra cosa que remitir la ejecución de *Viua el gran Re* al texto literario superviviente más temprano de las celebraciones por la toma de Granada, texto preservado gracias a la fama de su autor. La toma de Granada fue objeto de numerosos festejos en casi toda Italia entre febrero y abril de 1492 (Fernández de Córdova Miralles 2005: 305-306), y esas celebraciones públicas y privadas adoptaron las variadas formas que se acostumbraban en la época, la mayoría de las cuales no dejaron remanente escrito más allá de las descripciones de testigos: *carri trionfali*, procesiones, desfiles, juegos, torneos, representaciones callejeras y otros espectáculos. Cualquiera de ellos podría haber sido también ocasión adecuada para que sonara *Viua el gran Re*.

En todo caso, ya sea por la diferencia lingüística o por su posición dentro del volumen impreso que la contiene, Einstein, Osthoff, Zywiets, Fenlon y Guidobaldi contemplan a *Viua el gran Re* como un elemento más o menos extraño a la obra teatral de Verardi, con la que aparentemente sólo comparte el mismo asunto.

## UNA PIEZA MUSICAL HUÉRFANA

Si bien la adscripción de *Viua el gran Re* a tipologías textuales y musicales específicas resulta clara, su vínculo estilístico con tradiciones y repertorios locales contemporáneos resulta en cambio más difícil de delimitar. La advertencia de Einstein acerca del estilo «mantuano» de la pieza (que Osthoff pone en duda) no tiene otro fundamento que esta opinión: «For it is not to be supposed that a Netherlander would have composed such primitive stuff, nor is it likely that their composer was other than one of the Mantuan circle of musicians» (Einstein 1971: 38). Zywiets, a su vez, sostiene que la teoría de la procedencia florentina que postula Osthoff (1969, I: 26-28) se basa en un criterio estilístico «vago» («vager stilkritischer») (Zywiets 2002: 72), aunque no menos vago es el nexo que este autor propone con la Nápoles de los Trastámara:

Betrachtet man *Viva el gran Re Don Fernando* jedoch im Hinblick auf die mögliche Nähe zu Gestaltungsprinzipien einer spanischen Gattung, so stellt man unschwer fest, dass *Viva el gran Re Don Fernando* dichterisch und musikalisch der Form der Canción, der höchstentwickelten geschlossenen Form der kastilischen Poésie, in vielen Punkten entspricht (Zywiets 2002: 72).<sup>12</sup>

Apoyándose únicamente en esta correspondencia «in vielen Punkten» de forma poético musical, Zywiets aventura una posible confirmación de las conjeturas napolitanas de Einstein:

11. La farsa de Sannazaro tiene el claro propósito político de destacar el carácter intradinástico de la victoria de Granada, en tanto procura asimilar la figura de Alfonso, Duque de Calabria, con la de su primo Fernando el Católico y a ambos con personajes victoriosos de la Roma del Principado. La descripción de la pantomima en la edición paduana de 1723 (p. 426), basada en un único manuscrito, es mucho más sucinta que en la edición de Mauro (1961) y prescinde de estos detalles simbólicos tan importantes.
12. «Sin embargo, si se considera a *Viva el gran Re Don Fernando* respecto de la posible cercanía a los principios formales de un género español, no es difícil establecer que *Viva el gran Re Don Fernando* corresponde poética y musicalmente en muchos puntos a la forma de la canción, la forma cerrada más desarrollada de la poesía castellana» (traducción propia).

Die gezeigte Nahe von *Viva el gran Re Don Fernando* zur Form der Canción scheint zudem Einsteins Vermutung einer Zugehörigkeit des Werkes zu einer Aufführung von Sannazaros *Il triunfo de la Fama* zu bestätigen (Zywietz 2002: 74).<sup>13</sup>

E incluso:

Hingewiesen sei zudem auf die Canción *Viva, Viva rey Ferrando* [...] die, auf Ferdinand I von Aragon bezogen, doch eine historische Parallelerscheinung am selben Ort darstellt, wobei dann die Wahl der Form für *Viva el gran Re Don Fernando* im Anschluss an lokale Traditionen erfolgt wäre (Zywietz 2002: 74).<sup>14</sup>

Sin embargo, *Viva viva Rey Ferrando* (Montecassino, Archivio della Badia, ms. 871, ff. 161<sup>r</sup>-161<sup>v</sup>) no posee relación temática ni estilística alguna con *Viua el gran Re*. Es una canción amatoria cortesana que celebra a Ferrante I de Aragón, Rey de Nápoles, compuesta al menos treinta años antes de la publicación de nuestra *barzelletta*. Su forma poética (canción) se relaciona sólo de manera muy general con aquella de la *barzelletta*, y su preferencia por la textura contrapuntística se encuentra lejos del modelo predominantemente homorrítmico característico de la *frottola*.<sup>15</sup>

Por supuesto, es inevitable pensar en la corte aragonesa napolitana del siglo xv como lugar de cruce de prácticas poético musicales españolas e italianas, pero ¿es la mera «similitud» entre las formas músico-poéticas del villancico, la canción y la *barzelletta* razón suficiente para vincular a *Viua el gran Re* con una tradición local específica?<sup>16</sup>

Una voluntad diferente se adivina, más lejana en el tiempo, en la decisión de Asenjo Barbieri de incluir a *Viua el gran Re* en su *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*, como apéndice al romance *Qu'es de ti, desconsolado*, de Juan del Encina (Asenjo Barbieri 1890: 611). El editor declara allí que «esta canción es de mucho interés en varios conceptos» (1890: 160) y la transcribe como una suerte de curiosidad histórica, dada la rareza de sus ejemplares y del «singular encanto» que, como señala en el «Prólogo», posee para él «todo lo relacionado con Isabel la Católica y su tiempo» (1890: 15). Pasamos así de la obsesión por lo local a una actitud más universal, si se quiere, pero más cercana a la del anticuario.

Todo esto no hace más que subrayar cierta orfandad de *Viua el gran Re*, destino en apariencia inevitable de dos folios musicales precoces y solitarios, impresos en un libro destinado a contener otra materia y a los que (sin resultados de consenso general hasta el momento) la crítica musicológica ha buscado tenazmente adjuntar a un horizonte de procedencia o a una tradición local. Mientras tanto, el nexo entre *Viua el gran Re* e *Historia Baetica* (el más cercano desde el punto de vista de la materialidad) permanece sin examinar.

13. «La proximidad de *Viva el gran Re Don Fernando* a la forma de la canción también parece confirmar la suposición de Einstein de que la obra está relacionada con una representación de *Il triunfo de la Fama* de Sannazaro» (traducción propia).

14. «También debe hacerse referencia a la Canción *Viva, Viva rey Ferrando* [...] que, relacionada con Fernando I de Aragón, representa un fenómeno histórico paralelo en el mismo lugar, por lo que la elección de la forma de *Viva el gran Re Don Fernando* habría seguido entonces las tradiciones locales» (traducción propia).

15. Véase Pope & Kanazawa 1978: 442-448, 639, Atlas 1985: 163-167 y Haberkamp 1968: 284-287. La pieza suele ser citada como referente de comparación de *Viua el gran Re*, y mencionarlas en la misma página constituye un minúsculo pero inexplicable lugar común de la crítica musicológica del siglo xx. Por ejemplo, Strohm (1993: 580-581) relaciona ambas piezas por su carácter «representacional» o teatral, mientras que Osthoff (1969, I: 23-24), las compara subrayando precisamente la falta de gestualidad («gestische Ansatz») y carácter representacional («darstellenden Charakter») de *Viva viva Rey Ferrando*.

16. De hecho, Strohm llega a postular una «forma básica» («basic form») de la *barzelletta*, la canción, el villancico y «con posibles modificaciones», de la *frottola*: «These forms differ from each other only with regard to the number of lines, their asymmetrical or symmetrical distribution among the sections, and by having more or less different music for the various textual sections» (Strohm 1993: 571). Para un análisis de las relaciones entre los esquemas poético musicales de estos géneros véase Pope 1954: 198-199, Stevenson 1960: 208-209, 252, Haberkamp 1968: 26-39, 39-45, 61-63 y Laird 1992: 142, 145.

## VIUA EL GRAN RE E HISTORIA BAETICA: VÍNCULO TEXTUAL

A pesar de las opiniones que hemos reseñado arriba, existe un hecho que, al parecer, ninguno de los comentaristas de la pieza (al menos los provenientes del campo de la musicología) ha consignado. Nos referimos a ciertas notables coincidencias textuales entre los versos de *Viua el gran Re* y algunos pasajes de la prosa de Verardi:

<i>Historia Baetica</i> , ed. Bravo Villarroel (1971)	<i>Viua el gran Re Don Fernando</i> <sup>17</sup>
<p>HERALDO</p> <p>Viuant, uiuant aeterna laude atque gloria Fernandos et Elisabeth, rex et regina Hispaniarum illustres [...]</p> <p>(Bravo Villarroel 1971: 164)</p>	<p>Viua el gran Re Don Fernando Con la Reyna Don Isabella Viua spagna e la Castella Pien de gloria triumphando</p>
<p>[...] potentissima haec urbs Granata [...] ex impia et tenebricosa Magmedana seruitute eruta, in ueri Dei lumen translata est et regnum.</p>	<p>La Cita Mahomectana Potentissima Granata. Da la falsa fe pagana E dissolta e liberata</p>
	<p>Per uirtute &amp; manu armata. Del Ferna(n)do e Lisabella. Viua spagna &amp;c.</p>
<p>[...] quorum opera, ductu, felicibusque auspiciis, summo labore, incredibili uirtute, diuino consilio [...]</p>	<p>Gran auspicio e gran impresa Gran consiglio e gran uirtute Gran honore a sancta chiesa A ignorantanti gran salute</p>
<p>[potentissima haec urbs Granata] cum omnibus prouinciis, ciuitatibus, castellis et oppidis eius imperio subiectis.</p>	<p>Gran prouincia in seruitute Al Fernando &amp; Lisabella. Viva spagna zc.</p>
<p>CARD. MENDOZA</p> <p>[...] quia Magmedis sectatores, qui Asiam iamdudum nobis Africamque eripuerant, non modo suis latissimis terminis contenti non essent, sed in Europa peculiari nostra debaccharentur.</p> <p>(Bravo Villarroel 1971: 158)</p>	<p>Nostra fede ciaschun senti Quanto a questi e obligata Per che Mori non contenti Dasia &amp; Africa occupata</p>
	<p>In Europa debacchata Gia faceuan sforzo &amp; uela. Viua spagna zc.</p>
	<p>Hora ognum fa festa e canti El signor regratiando Per tal palma tucti quanti Dirren ben forte gridando</p>
	<p>Viua el gran Re don Fernando Colla Reina don Isabella. Viua Spagna e la Castella Pien de gloria triumphando.</p>

17. Transcripción de Marcos Marín *et. al.* 1999-2003, Reg. n° 316.



Como puede observarse, más que una paráfrasis, los versos parecen el resumen *volgarizzato* de ciertos pasajes de la prosa latina de Carlo Verardi.<sup>18</sup> Esta homología textual no significa necesariamente que la música se haya originado en Roma, ni tampoco permite descartar definitivamente que la pieza fuera cantada primero en la corte napolitana (o en cualquier otra ocasión similar), dado que *Viua el gran Re* aún podría ser un *contrafactum* textual. Lo único que nos dicen estas coincidencias es que el texto de *Viua el gran Re* no parece ser anterior a la redacción de *Historia Baetica*. También permiten dudar de que se haya cantado, al menos con ese texto, en el *carro trionfale* patrocinado por el Cardenal Riario como postulan Fenlon y Guidobaldi (2002: 19-20), puesto que el mismo tuvo lugar en febrero, cuando la obra de Verardi debía hallarse por lo menos en proceso de redacción.<sup>19</sup> La hipótesis de una ejecución en el estreno mismo de *Historia Baetica* el 21 de abril de 1492 gana, si no una confirmación imposible, al menos algo de fuerza.

## ¿MARCELLINO VERARDI, AUTOR DEL TEXTO DE LA BARZELLETTA?

Osthoff (1969, I: 18) no cree que los «primitivos» versos en *volgare* de *Viua el gran Re* hayan salido de la pluma de los humanistas Carlo o Marcellino Verardi. Sin embargo, como hemos visto, el hecho de que estos versos parezcan ser un resumen parafrástico de ciertos pasajes de *Historia Baetica* invita a pensar en la labor de Marcellino Verardi, «facili et copioso adolescens ingenio» según lo describe su tío, como versificador del *Prologus* de *Historia Baetica* y de *Fernandus servatus*. Tal vez no sea muy arriesgado entonces asignarle una hipotética autoría del texto de *Viua el gran Re*, posibilidad que sin mayor detalle formula Jiménez Calvente (2018: 157). En efecto, y no es difícil imaginarlo, Marcellino Verardi también componía versos en *volgare*: Rincón (2004: 464) ha indicado la existencia de al menos una composición poética de esta clase dentro de la exigua producción supérstite del autor.<sup>20</sup> También señala Rincón su probable trato con la *Academia* de Pomponio Leto, grupo vinculado al mecenazgo del cardenal Riario, al igual que su tío. De esta manera, existen ciertos elementos para situar hipotéticamente a *Viua el gran Re* dentro del circuito local de comitencia y producción de las obras de los Verardi.<sup>21</sup>

18. El movimiento contrario (que algunos pasajes de la prosa hayan parafraseado unos versos previamente compuestos) parece bastante improbable pues, en ese caso, tendríamos que admitir que el grave humanista Carlo Verardi tomó como materia conceptual de su prosa latina esta «unsophisticated vernacular song» que, al parecer, no era apta para cantarse en la representación de su obra. Tampoco parece muy probable que ambos textos reconozcan una fuente común, dados los estrechos márgenes temporales de los que tratamos aquí.

19. En el *Praefatio* a *Historia Baetica*, Verardi refiere que la escritura de su drama fue motivada por el deseo de emular los espectáculos patrocinados por Riario para celebrar el evento («Itaque ego tantorum uestigia secutus»), entre los cuales destaca especialmente el *carro trionfale* («speciosissimum currum», Bravo Villarroel 1971: 60). Aunque lo anterior puede tratarse de una licencia retrospectiva en el orden de los hechos por parte de Verardi, para así darse ocasión de detallar y alabar la munificencia señorial de Riario, es necesario tener en cuenta sin embargo que las nuevas acerca de la caída de Granada llegaron a Roma entre fines de enero y principios de febrero de 1492 (Colazzo 2016b: 227). Es poco probable, por lo tanto, que Verardi haya tenido muy avanzada la composición de su obra en el momento del *carro trionfale*, que tuvo lugar el 26 de febrero. Véase la descripción de estos festejos en Fernández de Córdoba Miralles (2007: 144), Colazzo (2016b: 234) y Briesemeister (1988: 939).

20. Nos referimos al Ms. Vat. Lat. 2932, donde se encuentra un poema dedicado a una «Diva C.» (f. 35<sup>r</sup>): «Cara angiolella che col proprio sguardo / Ac(c)endi el cor d'amorose s(c)intille / Tu sei colei che pensieri piú de mille / A l'alma presti: e per la quale io ardo».

21. La participación de los académicos de Pomponio Leto en la representación de *Historia Baetica* es puesta en duda por Briesemeister (1988: 942), quien sostiene que «no hay ninguna prueba» al respecto. No obstante, es significativo que la actividad literaria de Marcellino no se circunscribiera solamente al patronazgo de su tío, y que haya tenido contacto con un círculo que se dedicaba regularmente a escenificar obras teatrales y que contaba con músicos entre sus allegados.

## VIUA EL GRAN RE COMO MÚSICA IMPRESA. LA EDITIO DE SILBER COMO HECHO DISCURSIVO

Sin embargo, subsiste la pregunta: ¿con qué propósito fue incluida la impresión de la pieza musical dentro de este volumen, que reúne composiciones teatrales y poéticas? Para comprender la función de la impresión musical de *Viua el gran Re* dentro de la *editio princeps* de *Historia Baetica* no basta con examinar el contexto festivo o espectacular en el que tienen lugar la escritura y la representación de la obra de Verardi, sino que es necesario situar la edición que las contiene a ambas dentro de los propósitos literario-políticos inmediatos de sus autores y de su red de comitencia. La relación simbólica de la pieza musical con los textos que la rodean solo emerge si se examina la *editio princeps* (incluyendo su estructura interna) como un hecho discursivo, es decir, un hecho dotado de un propósito y unas estrategias comunicativas específicas, pero a la vez, condicionado por su dispositivo material. Siguiendo a Roger Chartier:

debemos recordar que no existe texto fuera del soporte que lo da a leer (o a escuchar) y que no hay comprensión de un escrito cualquiera que no dependa de las formas en las cuales llega a su lector. De aquí, la distinción indispensable entre dos conjuntos de dispositivos: aquellos que determinan estrategias de escritura y las intenciones del autor, y los que resultan de una decisión del editor o de una obligación del taller (Chartier 1992: 55).

En el caso que nos ocupa, la *editio* de Silber es, como demostraremos en el siguiente apartado, un mensaje diplomático en el que confluyen un experimento literario (la *Historia* espectacularizada de Verardi) y un experimento editorial. Este último consistió en adjuntar, por medio de la impresión xilográfica de la música, un signo de la dimensión performativa del texto teatral de Verardi, es decir, un signo de su carácter espectacular que, dada la novedad de su género, no era por cierto evidente. La aparente falta de conexión entre la pieza musical y el texto teatral se debe a que la música impresa y su texto en *volgare* se encuentran aquí en una sección aparte y bien diferenciada del texto latino, tal como es imaginable según la jerarquía de la época. Puede suponerse que el hecho de que esta práctica específica no registre antecedentes ni posteridad inmediata es lo que ha provocado el desconcierto que se observa en muchos estudiosos a la hora de ponderar la pieza musical dentro del volumen impreso. Es necesario, pues, indagar en las razones que llevaron a emprender dicho experimento.

## EL CONTEXTO POLÍTICO Y DIPLOMÁTICO. LOS FESTEJOS ROMANOS POR LA TOMA DE GRANADA

La toma de Granada y el fallido intento de asesinato de Fernando el Católico son dos hechos ocurridos apenas con meses de intervalo en dos papados sucesivos (Inocencio VIII y Alejandro VI). Sin embargo, los festejos públicos y privados de los que ambos hechos fueron objeto en Roma constituyen una unidad de significación político-diplomática. Los intereses de los preladados embajadores españoles (Juan Ruiz de Medina y Bernardino de Carvajal), de los allegados al círculo español de Roma (el cardenal Raffaele Riario) y en especial, los propósitos de Rodrigo Borja, primero como cardenal y luego como papa, son los vectores que unifican este conjunto. Los Verardi, tío y sobrino, son sus agentes literarios, y el impresor Silber, su contratista editorial:

En obras como la *Historia Baetica* y el *Fernandus servatus*, por lo tanto, confluye una mezcla de intereses públicos y privados, de asuntos de corte y curia, de dinámicas políticas interiores y exteriores. También la representación escénica, en la economía de la producción encomiástica de los Verardi, se inserta en un marco más amplio, o sea, en aquel ambiente romano e ibérico, cargado de emociones, facciones e intereses. El autor, de hecho, interpretaba por un lado las necesidades propagandistas de los diplomáticos

españoles afincados en Roma, a los cuales estaba vinculado por relaciones de mecenazgo; por otro el propósito de Inocencio VIII de animar a todos los reyes italianos a unirse en una liga contra los turcos, sin dejar de lado sus propias ambiciones literarias (Colazzo 2014: 218-219).<sup>22</sup>

En el momento de la edición de *Historia Baetica* (7 al 27 de marzo de 1493), dos asuntos especialmente delicados signaban las relaciones entre la Santa Sede y la corte española: la injerencia de los Reyes Católicos en la designación de los obispos en España y la alianza con el papado que los monarcas españoles solicitaban en contra de Carlos VIII de Francia, quien reclamaba la corona de Nápoles en poder de los Trastámara. Rodrigo Borja, electo Alejandro VI en agosto de 1492, deseaba poner freno a la primera y condicionar la segunda, demorando su decisión hasta el verano de 1493. Hartmut Beyer (2013) ha señalado el papel de *Historia Baetica* y *Fernandus servatus* en el intercambio diplomático-literario que existió al respecto:

In the printed version both plays [*Historia Baetica* y *Fernandus servatus*] formed the central part of a collection which was significant with regard to the events in Spain as well as to the reactions these events provoked in papal Rome (Beyer 2013: 39).

A corto plazo, la diplomacia de Alejandro VI se proponía morigerar las demandas de la corona española sin dejar de mostrar al mismo tiempo buena voluntad y disposición favorable a la negociación. Para ello era necesario enviar señales de reconocimiento del papel que la victoria de Granada había tenido en el reciente ascenso de Rodrigo Borja al trono pontificio y, también, de la importancia que este otorgaba a las buenas relaciones con la corona española en sus intereses a largo plazo. En este marco, y actuando casi como mediadores antes que como representantes de uno u otro bando (Beyer 2013: 46), los embajadores españoles Medina y Carvajal patrocinan junto con Riario dos obras para la escena, una de las cuales, además de ser una alabanza de los Reyes Católicos y de su gesta cristiana, contiene un explícito pedido de alianza al papa.<sup>23</sup> Por su parte, Alejandro VI consiente que un funcionario de su propia cámara (*cubicularius*) escriba, dedique y publique por su cuenta dichas obras (cosa improbable si otro fuese el caso) y asiste personalmente a la representación de una de ellas mostrándose, de esta manera, favorable a la solicitud:

The printed edition, without which we would know nothing about the drama, plays an important role in the process of communication of which the performance was a part. By dedicating the drama to a high-ranking personality in the circle of Ferdinand and Isabella [Pedro González de Mendoza] by a functionary of the papal household, who formally acts on his own account, the pope discreetly communicates his willingness for an alliance with the Spanish kings to them (Beyer 2013: 54).

Verardi, además de su propia fama literaria, deseaba evidentemente promocionar los talentos de su sobrino ante los magnates españoles con el objeto de asegurar la carrera cortesana del joven (Rincón 2004: 465-466; Colazzo 2014: 218). El cardenal Riario, por su parte, detentaba desde hacía diez años (y en contra de la política de los Reyes Católicos) los obispados de Salamanca y Osma, cuyas rentas cobraba y donde, según cierta costumbre de la época, jamás había puesto el pie.<sup>24</sup> El papel de mediador de oficio le permitía entonces quedar del buen lado tanto del papa como de la corona,

22. Véase también Fernández de Córdova Miralles 2007: 143. Respecto de la relación del impresor Eucharius Silber con el círculo español de Roma, véase Farenga 2001: 429.

23. Beyer (2013: 46) cita estos versos de *Fernandus Servatus* (vv. 8-9), dirigidos a Alejandro VI, quien se hallaba presente en la representación: «Eius ut auspiciis, rerum te scepra tenente, / Immensum Christi uolitent uexilla per orbem». «Y para que con su guía [la de Fernando el Católico], y llevando tú el cetro de todo lo creado, / las banderas de Cristo flameen en todo el orbe» (traducción propia).

24. Acerca de Riario como obispo «absentista» véase Diago Hernando 1997.

en calidad de «*ipsis regibus amicissimus*»,<sup>25</sup> lo que era de vital importancia para la defensa de sus propios intereses en España.

Visto en este contexto, el volumen impreso por Eucharius Silber en marzo de 1493 es algo más que un testimonio doméstico («essentially Roman») de la largueza de tal o cual mecenas: «a celebration of the princely qualities of Riario himself» como afirman Fenlon y Guidobaldi (2002: 20). El libro estaba dirigido, en principio, a toda la cristiandad letrada, pues los principales involucrados en su publicación tenían el objetivo de propagar desde Roma la figura de Fernando como paladín cristiano. Pero, en otro nivel, su destinatario específico era la corte española, ante la cual era necesario ofrecer testimonio de la singular impronta que tanto los sucesos de Granada como el atentado de Barcelona habían dejado en la Sede papal. No parece verosímil entonces que la planificación del libro y la selección de cada uno de los elementos que lo integran pudieran sustraerse a estos designios.

Las planchas musicales no son la excepción: recordemos que, en los dos ejemplares de lujo impresos en *vellum* (Cambridge, Inc. 4.B.2.27 y Manchester, Spencer 18503) el texto faltante de la *barzella* fue repuesto en cuidada caligrafía humanista bajo los pentagramas. En el caso del ejemplar de Cambridge (confeccionado para el embajador Ruiz de Medina), la reposición del texto es obra de la misma mano que escribió la dedicatoria personal del ejemplar por parte del autor.<sup>26</sup> Semejante recaudo en un obsequio diplomático indica que la impresión musical tenía un claro propósito discursivo, y no era por cierto:

an afterthought in the planing of the book, designed to fill up the space, and as such has nothing to do with either the text of *Historia Baetica* or with its first performance; from Silber's point of view it had the merit of allowing the printer to fill up the final gathering, which had already reached the recto of the seventh leaf with Marcellino Verardi's Elegia (Fenlon & Guidobaldi 2002: 18).

Por el contrario, alguien tenía un explícito interés en que se prestara atención a esa música impresa. Lo que parece razonable preguntar aquí entonces es ¿qué dice la impresión musical acerca de *Historia Baetica* que su propio texto no dice por sí mismo, y que parecía conveniente dejar en claro al pretendido lector del libro?

## **OBLIQUAS FIGURATIONES: VIUA EL GRAN RE COMO ELEMENTO DISCURSIVO DENTRO DE LA EDITIO PRINCEPS. ÉKPHRISIS Y PRAGMÁTICA**

Dentro del volumen de Silber, la impresión xilográfica de *Viua el gran Re* representaba no solamente otra iteración de la alabanza a los Reyes Católicos. Era además un testimonio visual e indicial *deliberado* del fasto e importancia de las celebraciones romanas que rodearon a la representación de *Historia Baetica* en el *palazzo* Riario el 21 de abril, de las cuales ni la descripción verbal que hace Verardi en la dedicatoria ni el «Acta ludis romani...» parecían ser alegato suficiente. En otro nivel, la presencia de la impresión musical en la edición era una forma de disipar la idea de que este libro era apenas otra colección de panegíricos literarios, tan corrientes en la época.<sup>27</sup> *Historia Baetica*, novedoso drama

25. La expresión pertenece al humanista y secretario papal Sigismondo de Conti. Véase Bresemeister 1988: 941 y Fernández de Córdoba Miralles 2005: 265.

26. Así lo hacen notar Fenlon y Guidobaldi (2002: 17). El añadido manuscrito puede verse en: <https://exhibitions.lib.cam.ac.uk/incunabula/artifacts/printed-music/>

27. Respecto de los numerosos panegíricos dedicados a los Reyes Católicos en ocasión de la toma de Granada, véase Fernández de Córdoba Miralles 2007: 143.

histórico de tema contemporáneo, no era, a pesar de hallarse en prosa, un discurso, ni un diálogo, ni una mera relación para ser recitada, sino un texto para la escena:

El propio Carlo Verardi dirá en su *Historia Baetica* que el fin de esta poesía épica es «ut ea quae vere gesta sunt in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa traducat»; es decir, convertir los hechos que verdaderamente ocurrieron en otras formas, por medio de imágenes indirectas y con decoro. Mayor fuerza sensorial se atribuirá al teatro humanístico, pues no intervienen sólo los sentidos internos, sino que se logra ver —«quo res non solum lecta, sed etiam oculis quorum sensus in nobis accerimus est»—, haciendo que la imagen impacte directamente en nuestra sensibilidad a través de la vista «que es un sentido muy penetrante en nosotros» (Fernández de Córdova Miralles 2005: 291).<sup>28</sup>

Invirtiéndose la dirección del carro triunfal alegórico dispuesto para que los romanos vieran conquistar Granada «con sus propios ojos», ahora la corte española también podía acusar recibo con sus propios ojos de la huella que dejó en Roma la hazaña granadina, no solo a través de la descripción de los festejos en el *Praefatio*, sino también mediante un detalle que corona el monótono suceder de las planas de caracteres y señala una entidad *exterior* a la esfera verbal y literaria del libro, es decir, signos que indican una celebración musical. Un grabado ilustrativo corriente no habría conseguido el mismo efecto. No siendo más que la acostumbrada puesta en imagen de un texto verbal dentro de un *topos* iconográfico (que en este caso no existe), ¿qué ilustraría ese grabado? ¿la toma de Granada en sí misma, la obra de Verardi que la escenifica, o el carro triunfal que la festeja? Aparentemente, a juicio de los mentores de la edición, comunicar la *mise en spectacle* del hecho celebrado reclamaba un signo *ad hoc*: un signo no verbal que, además de aludir al conjunto de festejos, destacase la dimensión performativa del hierático texto latino que en su honor salía ahora de las prensas.

Aunque los elementos mencionados hasta aquí no eran por cierto nuevos, era nueva en cambio la idea de provocar con ellos este efecto en particular. Que las planchas musicales se encuentren impresas después del colofón no indica necesariamente que existiera una secuencia específica de decisiones en el armado de la edición (un «afterthought» como suponen Fenlon y Guidobaldi), sino más bien un límite territorial. A partir del punto preciso que marcan el colofón y el *registrum*, luego de las *Elegiae* de Marcellino, el maestro Silber declara la finalización de sus servicios como impresor del texto literario latino que se le ha encargado: lo que viene a continuación es otra clase de materia significativa (signos musicales y lengua *volgare*) la cual no hace sino ocupar el lugar subalterno que le corresponde en la jerarquía de los saberes de la época.<sup>29</sup>

28. Estas referencias que ofrece Fernández de Córdova Miralles pertenecen en realidad al *Praefatio* de *Fernandus Servatus*, pero son igualmente apropiadas en el caso de *Historia Baetica*.

29. Aunque en la época existían antecedentes de impresión musical con diversos métodos en libros de canto llano y en tratados disciplinares (siendo los más conocidos la *Grammatica brevis* de Franciscus Niger, Venecia, 1480 y el *Musices opusculum* de Nicolaus Burtius, Bolonia, 1487) la *editio* de Silber parece ser un raro testimonio de la convivencia, en la época, de textos teatrales, literarios y música en un mismo volumen impreso. Por otra parte, Silber era conocido sobre todo por sus excelentes ediciones de textos en latín. Según Farenga (2001: 431), su taller produjo muy pocas ediciones de textos en *volgare*: «meno del 10% sul totale delle edizioni a lui attribuite».

Qui totum nostris subdent quoq; legibus orbē:  
 Maxima qua tellus:qua freta lata patent.  
 Post ubi proscindent fatalia stamina parcæ:  
 Scandet in æthereas lætus uterq; domos.

Impressum Romæ per Magistrum Eucha-  
 rium Silber : alias Franck: Anno Domini  
 M. CCC. XCIII. Die uero VII. Martii.

Registrum.

Primum uacat	Et Africa
strorum tempore	ta Granata
Conuocandi.	Marcellini
potentiæ ac	Attamen
Munitum	
metum hosti	

Viua el gran Re Don Fernando  
 Con la Reyna Don Isabella  
 Viua spagna e la Castella  
 Pien de gloria triumphando.  
 La Cita Mahomeçtana Potentissima Granata.  
 Da la falsa fe pagana E dissolta e liberata  
 Per uirtute & manu armata Del Fernãdo e Li-  
 sabella. Viua spagna &c.

Figura 1: Buenos Aires, Biblioteca Nacional «Mariano Moreno», Incunable FD 176, f. 39

The image shows two systems of handwritten musical notation. The left system consists of five staves. The top staff is labeled 'DISCANTO' and the bottom staff is labeled 'TENOR'. The right system also consists of five staves. The top staff is labeled 'BASSVS' and the bottom staff is labeled 'ALTVS'. The notation is medieval square neumes on four-line red staves. There are some handwritten annotations and symbols, including a large 'S' at the end of the first staff in the right system and some question marks in the bottom staff of the right system.

Figura 2: Buenos Aires, Biblioteca Nacional «Mariano Moreno», Incunable FD 176. ff. 39<sup>v</sup>-40<sup>r</sup>.

Aquí, la música no es el objeto de la edición como en las posteriores colecciones de Ottaviano de Petrucci, ni es objeto de conocimiento como en los tratados teóricos disciplinares contemporáneos, ni tampoco es parte de la liturgia, función inveterada que le asignaba un lugar y una disposición material específicas dentro de la larga tradición de los libros del culto. La música impresa se encuentra aquí sin amparo y debe negociar por lo tanto sus espacios y modos de significación. Lo que en efecto parece haber sido una decisión posterior es el añadido, en algunos ejemplares, del texto impreso de la pieza musical, el cual fue repuesto luego a mano bajo los pentagramas en otros ejemplares que no lo tenían (es el caso de las copias de Cambridge y Manchester que hemos mencionado arriba y también de algunos ejemplares en papel). Tal vez en una primera instancia, el grabado musical sin texto pareció quedar demasiado aparte del conjunto y perder así todo significado. Fue necesario entonces recalibrar sus posibilidades expresivas mediante una nueva tirada de ese pliego, esta vez con el texto de la *barzelletta* incluido. Parece claro entonces que estamos aquí ante un experimento editorial.

Por cierto, esta manera de hacer que el lector ausente perciba un hecho de manera vívida y tangible (en este caso, no la toma de Granada, sino los avatares de su recepción) vendría a ser una forma lateral de lo que los antiguos llamaban *ékphrasis*. La *ékphrasis* es un mecanismo retórico destinado a generar una intensa ilusión de presencia de aquello que se quiere describir o evocar. Esa vividez supone un «efecto de verdad»: «si la *enárgeia* [claridad, vividez] era la finalidad de la *ékphrasis*, la

verdad era el efecto de la *enárgeia*» (Ginzburg 2010: 29). De esta manera, la prescripción «*Historia non fabula*» pretende realizarse también en el nivel retórico: los festejos romanos adquieren para el lector extranjero una dimensión casi tan palpable y «verdadera» como aquella que la propia toma de Granada tuvo para los romanos a través de los *trionfi*. Por ello, en mi opinión, Fenlon y Guidobaldi no se equivocan al considerar a *Viua el gran Re* como un elemento evocativo de los *ludi romani*:

[...] the printed music in the editio princeps of Carlo Verardi's *Historia Baetica* is a very rare survival of a type of festive composition known more from literary references than from surviving contemporary sources, one that allows an imaginative reconstruction of the «carro meraviglioso» immortalized not only through Verardi's words, but also in this distant echo of its soundworld (Fenlon & Guidobaldi 2002: 20).

Sin embargo, estos «ecos de unos festejos romanos» no son necesariamente una evocación metonímica a la que nosotros, a distancia de siglos, podemos acceder por medio de la compulsión erudita de un fragmento musical huérfano, ni tampoco, como ya hemos dicho, un mero *souvenir* de las cualidades principescas del Cardenal Riario. Esos ecos fueron en su momento, y sobre todo, el efecto *ope ingenii* que una red de individuos ligada por diversos intereses deseaba ejercer de manera clara y vívida sobre sus contemporáneos (*enárgeia*). De esta manera, la edición de Silber es una suerte de *dossier* («colección», como la llama Beyer) acerca de los festejos romanos de la toma de Granada, en el cual la heterogeneidad de su composición y, concretamente, su carácter plurisemiótico, deviene información relevante desde el punto de vista político y diplomático.

## CONCLUSIÓN

De esta manera, que *Viua el gran Re* haya sido cantada o no en la representación del palacio Riario en abril de 1492 es una cuestión insoluble en ausencia de mejores testimonios, y sólo interesa a la posibilidad de ver en ella al más antiguo espécimen escrito superviviente de música teatral. La confirmación positiva de ese hecho no aportaría a nuestro conocimiento de la pieza otra cosa que un certificado de reliquia bibliográfica puesto que, sin necesidad de que el libro de Silber nos lo sugiera, ya sabemos que se ejecutaba música de este tipo en las representaciones teatrales del período. Si quisiéramos adelantar, por lo tanto, en una historia general de la significación de las músicas de tradición europea, esta sería la pregunta equivocada en el presente caso.

Vista desde otro lugar, la peculiaridad de los folios de *Viua el gran Re* radica en que estos conforman un aparato empleado para connotar la performance teatral en un libro impreso. Probablemente era la primera vez que una impresión musical adquiría una función pragmática, es decir, la de subrayar el carácter performativo del texto teatral al que iba adjunta: un texto en prosa que no era una tragedia ni una comedia, ni tampoco un *Lesendrama* destinado a la mera lectura, sino una forma escénica nueva y sin antecedentes dentro de los modelos de la Antigüedad clásica. Prescribir esa manera específica de lectura del texto de Carlo Verardi implicaba, pues, vincularlo con alguna marca conocida de espectacularidad: en este caso, música, cosa de uso en las representaciones teatrales del período y que, además, podía hacerse visible en un libro. En el nivel retórico, como ya hemos dicho arriba, la impresión musical funciona además como mecanismo demostrativo o ilustrativo (*ékphrasis*). Ambos niveles confluyen en una unidad de propósito, que es la puesta en signo de la espectacularidad teatral a través de un dispositivo gráfico impreso.

Nuestra lectura de *Viua el gran Re* descansa en el único lazo que vincula objetivamente a la pieza musical con *Historia Baetica*, es decir, la clara dependencia genética del texto *volgare* de la *barzelletta* respecto del texto latino de la obra teatral de Carlo Verardi. Este vínculo, solitario pero esencial, no ha recibido suficiente atención por parte de los análisis musicológicos que, centrados mayormente en cuestiones formales y estilísticas, poco tienen para aportar en este caso. Bajo esa óptica, *Viua el gran Re* continúa siendo un caso único y un poco desconcertante en tanto espécimen aislado. Los



análisis musicales (e incluso textuales) han ido a buscar el sentido en el terreno de las formas, de los estilos y de los géneros, procurando asimilar este ejemplar a otros de su especie, sólo para encontrar que «es difícil decir de dónde proviene la pieza», como si la atribución autoral o local pudiese aportar algo de valor en este contexto. En realidad, el problema aquí es de orden material y semántico: tanto el origen como la función de *Viua el gran Re* nunca estuvieron fuera del propio libro que la contiene. Así, desde Alfred Einstein, quien rápidamente sucumbe ante la geografía y la literatura, hasta las especulaciones algo más sutiles de Fenlon y Guidobaldi, quienes no obstante claudican ante cierta nostalgia de sonoridades perdidas (lo que en verdad es aquí irrelevante), la musicología histórica suele equivocarse incluso cuando acierta.

Por todo esto, *Viua el gran Re* es música que con el mayor derecho podría llamarse *incidental*, puesto que su supervivencia, su identidad y hasta su materialidad sólo se explican a través de una minuciosa cadena de incidentes. Por banales que parezcan, estos avatares tejen un discurso y es ahí desde donde nuestra *barzulletta* debe leerse, pues alguna vez fue cifra de los deseos, los temores, las aspiraciones y, probablemente, los desengaños de un grupo de personas concretas y reales. Una historia material de las significaciones musicales no puede privarse de captar sus problemas bajo esta luz.

## APÉNDICE

*Viua el Gran Re don Fernando*. Carlo Verardi: *Historia Baetica*, Roma, Eucharius Silber, 1493, ff. 39<sup>v</sup>-40<sup>r</sup>. Transcripción: Pablo Massa (2022).

### Viua el gran Re Don Fernando

Carlo Verardi: *Historia Baetica*,  
Roma, Eucharius Silber (1493), ff. 39<sup>v</sup> - 40<sup>r</sup>

Transcripción: Pablo Massa (2022)

DISC

Vi - ua/el gran Re Don Fer - nan - do con la Rey - na Don  
Per uir - tu - te/& ma - nu ar - ma - ta Del Fer - na(n) - do/e

ALTUS

TENOR

BASSUS

I - sa - bel - la Vi - ua spag - na e la Cas - tella.  
Li - sa - bel - la Vi - ua spag - na e la Cas - tella.

Pien de glo - ria tri - um - phan - do.

La Ci - ta Ma - ho - mec - ta - na Po - ten - tis - si - ma Gra - na - ta.  
 Da la fal - sa fe pa - ga - na E dis - sol - ta/e li - be - ra - ta.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ASENJO BARBIERI, FRANCISCO (1890), *Cancionero Musical Español de los siglos xv y xvi*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Tipografía de los Huérfanos.
- ATLAS, ALLAN W. (1985), *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BEYER, HARTMUT (2013), «Carlo and Marcellino Verardi's *Fernandus servatus* and the poem *Supra Casum Hispani Regis* by Petrus Martyr: Drama and Diplomacy in Papal Rome under Alexander VI», en *Drama, Performance and Debate Theatre and Public Opinion in the Early Modern Period*, ed. Jan Bloemendal, Peter G.F. Eversmann y Elsa Strietman, Leiden-Boston, Brill, cap. 2, pp. 35-56.
- BRAVO VILLARROEL, ROBERTO (1971), *La Historia Baetica de Carlo Verardi, drama histórico renacentista en latín sobre la conquista de Granada*, Monterrey, Publicaciones del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey.
- BRIESEMEISTER, DIETRICH (1988), «Literatura épico-dramática del Siglo de Oro sobre la conquista de Granada: ¿un compromiso poético?», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36/2, pp. 935-954.
- CHARTIER, ROGER (1992), *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.
- COLAZZO, MARTINA (2014), *Carlo Verardi, Historia Baetica, Edizione Critica e Commento*. Tesis doctoral, Universitat de València, Facultat de Filologia, Traducció y Comunicació. <http://roderic.uv.es/handle/10550/40501> [consulta: 02/05/2022].
- COLAZZO, MARTINA (2016a), «*Historia non fabula*. Circostanze e fonti dell'*Historia Baetica* di Carlo Verardi», en *Comico e Tragico nel Teatro Umanistico*, ed. Stefano Pittaluga y Paolo Viti, Génova, Università di Genova - Scuola di Scienze Umanistiche, Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia (sezione D.AR.FI.CL.ET.), pp. 171-186.
- COLAZZO, MARTINA (2016b), «La conquista di Granada: cronaca e letteratura a Roma», en *Graeci sumus et hoc nobis gloriae accedit. In memoria di Amleto Pallara*, ed. Mario Spedicato y Vittorio Zacchino, Lecce, Il Grifo, pp. 225-247.

- CUMMINGS, Anthony, John T. GOSSICK & Christopher A. ULYETT (2018), «The Genus "Frottola", the Species "Frottola", and the "Barzelletta" », *Musica Disciplina*, 61, pp. 65-107.
- DIBDIN, Thomas Frognall (1823), *A Descriptive Catalogue of the Books Printed in the Fifteenth Century, lately forming part of the Library of the Duke di Cassano Serra, and now the property of George John Earl Spencer, K. G.*, London, William Nicol.
- DIAGO HERNANDO, Máximo (1997), «El cardenal de San Jorge y los hombres de negocios genoveses en Cuenca durante el reinado de los Reyes Católicos», *Espacio, tiempo y forma*, s. III (Historia medieval), pp. 137-156.
- DUGGAN, Mary Kay (1992), *Italian Music Incunabula. Printers and Type*, Berkeley, University of California Press.
- EINSTEIN, Alfred (1971), *The Italian Madrigal*, 1, trad. Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions y Oliver Strunk, Princeton, Princeton University Press [1ª ed.: 1949].
- FARENGA, Paola (2001), «Le edizioni di Eucario Silber», en *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI: atti del Convegno, (Città del Vaticano-Roma, 1-4 dicembre 1999)*, ed. Maria Chiabò, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per gli Archivi, pp. 409-440.
- FENLON, Iain, & Nicoletta GUIDOBALDI (2002), «English echoes of some Roman revels (1492)», en *Pensieri per un Maestro. Studi in onore di Luigi Petrobelli*, ed. Stefano La Via y Roger Parker, Turín, EDT, pp. 5-20.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro (2005), «Imagen de los Reyes Católicos en la Roma Pontificia», *En la España Medieval*, 28, pp. 259-354.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro (2007), «Reyes Católicos mutaciones y permanencias de un paradigma político en la Roma del Renacimiento», en *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna (actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007)*, ed. Carlos José Hernando Sánchez, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 133-154.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro (2014), «La emergencia de Fernando el Católico en la Curia papal: identidad y propaganda de un príncipe aragonés en el espacio italiano (1469-1492)», en *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), pp. 29-81.
- GINZBURG, Carlo (2010), *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- GÓMEZ DE LA CORTINA, Joaquín (1859), *Catalogus Librorum Doctoris D. Joach. Gomez de la Cortina, March. Morante qui in edibus suis exstant. Tomus VI*, Madrid, apud Eusebium Aguado, Aulæ Regiæ Typographum.
- HABERKAMP, Gertraut (1968), *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Der «Cancionero musical de Colombina» von Sevilla und außerspanische Handschriften*, Tutzing, Hans Schneider («Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte», 12).
- HAIN, Ludwig (1838), *Repertorium Bibliographicum in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD*, II/2, Stuttgart-París, J. G. Cotta & Jules Renouard.
- HARRÁN, Don (1980), «Frottola», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 6, Londres, Macmillan, pp. 867-873.
- JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa (2018), «*Fernandus servatus* de Verardi: una tragicomedia a mayor gloria de Fernando el Católico», en *Escenarios en conflicto en el Teatro bíblico áureo*, ed. Delia Gavela García, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA).
- LAIRD, Paul (1992), «The coming of the sacred villancico: a musical consideration», *Revista de Musicología*, 15/1, pp. 139-160.
- LANE FORD, Margaret (2014), «*Historia Baetica and Fernandus Servatus*», en *Private Lives in Print: The use and abuse of books 1450-1550 (exhibit at Cambridge University Library, Oct. 2014 to April. 2015)*. <https://exhibitions.lib.cam.ac.uk/incunabula/artifacts/historia-baetica/> [consulta: 15/06/2020]
- MARCOS MARÍN, Francisco, Georgina OLIVETTO, & Verónica ZUMÁRRAGA (1999 - 2003), *Catálogo de la Colección Raymond Foulché-Delbosc de la Biblioteca Nacional de la República Argentina. Tomo II: Impresos*. <http://www.lllf.uam.es/~fmarcos/informes/BNArgentina/catalogo/fdcataim.htm> [consulta: 22/12/2021]

- MARCOS MARÍN, Francisco (2005), «El Incunable FD 176 de la Biblioteca Nacional de la República Argentina», en *Filologia dei Testi a Stampa (Area Iberica)*, ed. Patrizia Botta, Módena, Mucchi Editore, pp. 215-228.
- MASSA, Pablo (2001), «La Música de un incunable de la Colección Foulché-Delbosc (Biblioteca Nacional, Buenos Aires)», *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral*, 8, pp. 130-142.
- MAURO, Alfredo (ed.) (1961), *Iacobo Sannazaro. Opere volgari*, Bari, Laterza.
- OATES, John Claud Trewinard (1954), *A Catalogue of the Fifteenth-Century Printed Books in the University Library*, Cambridge, Cambridge University Press [Reprint 2010].
- OSTHOFF, Wolfgang (1969), *Theatergesang und Darstellende Musik in der Italienischen Renaissance (15 und 16 Jahrhundert)*, Tutzing, Verlegt bei Hans Scheider, 2 vols. («Münchner Veröffentlichungen Zur Musikgeschichte», 14).
- PIRROTTA, Nino (1994), «Before the Madrigal», *The Journal of Musicology*, 12/3, pp. 237-252.
- POPE, Isabel (1954), «Musical and Metrical Form of the Villancico», *Annales musicologiques*, 2, pp. 189-214.
- POPE, Isabel, & Masakata KANAZAWA (1978), *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Neapolitan repertory of sacred and secular music of the late fifteenth century*, Oxford, Clarendon Press.
- RINCÓN GONZÁLEZ, María Dolores (1990), *La Historia Baetica del humanista italiano Carlo Verardi*, tesis doctoral, Universidad de Granada, Departamento de Filología Latina. <http://digibug.ugr.es/handle/10481/14004> [consulta: 02/05/2022].
- RINCÓN GONZÁLEZ, María Dolores (2004), «La égloga *Tityrus Famulus* de Marcelino Verardi y la desmitificación del papel del poeta», *Estudi General. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 23-24, pp. 463-476.
- RINCÓN GONZÁLEZ, María Dolores (2012), «El término *Tragicomedia* en el drama humanístico», en *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, ed. Aurora López López, Andrés Pociña Pérez y María de Fátima de Sousa e Silva, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 441-448.
- RUBSAMEN, Walter H. (2013), «From Frottola to Madrigal: The Changing Pattern of Secular Italian Vocal Music», en *Chanson and Madrigal, 1480-1530. Studies in Comparison and Contrast, A Conference at Isham Memorial Library (September 13-14, 1961)*, ed. James Haar, Cambridge (MA), Harvard University Press [1ª ed.: 1964].
- SCHUBIGER, Anselm (1876), *Musikalische Spicilegien über das Liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das Ausserliturgische Lied und die Instrumentalmusik des Mittelalters*, Berlín, L. Liepmannssohn («Publikation Älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung», Band V, Jahrgang IV, Lieferung II).
- STEVENSON, Robert (1960), *Spanish Music in the Age of Columbus*, La Haya, Martinus Nijhoff.
- STROHM, Reinhard (1993), *The Rise of European Music. 1380-1500*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WEBBER, Edwin J. (1964), «Hispano-Italian Renaissance Drama: Notes on Opportunities and Problems», *Renaissance Drama*, 7, pp. 151-157.
- ZYWIETZ Michael (2002), «Juan del Encina (1469-1529) Und die Bedeutung des Humanismus für die Spanische Musik am ende des 15 Jahrhunderts», *Anuario Musical*, 57, pp. 59 -75.