

SANTIAGO RUIZ TORRES
MARÍA ELENA CUENCA RODRÍGUEZ (Eds.)

VIRTUS EX PULCHRO SONO:
MIRADAS CALEIDOSCÓPICAS
SOBRE LA MÚSICA IBÉRICA MEDIEVAL
Y RENACENTISTA



VIRTUS EX PULCHRO SONO:
MIRADAS CALEIDOSCÓPICAS
SOBRE LA MÚSICA IBÉRICA MEDIEVAL
Y RENACENTISTA

SANTIAGO RUIZ TORRES
MARÍA ELENA CUENCA RODRÍGUEZ (Eds.)

VIRTUS EX PULCHRO SONO:
MIRADAS CALEIDOSCÓPICAS
SOBRE LA MÚSICA IBÉRICA MEDIEVAL
Y RENACENTISTA



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 399

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta: © M. Moleiro Editor (www.moleiro.com), Biblia de san Luis + vol. 2, f. 38^r

1.^a edición: diciembre, 2025
ISBN: 978-84-1091-091-1 (PDF)
978-84-1091-092-8 (POD)
DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0399>
Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eusal@usal.es

Hecho en UE-Made in EU

Maquetación y realización:
Cícero, S.L.U.
Tel.: +34 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)

Impresión y encuadernación:
Nueva Graficesa S.L.
Teléfono: 923 26 01 11
Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir – copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

 Reconocimiento – Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

 NoComercial – No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

 SinObraDerivada – Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es>

Índice

<i>Lista de figuras</i>	9
<i>Lista de tablas</i>	13
<i>Lista de ejemplos musicales</i>	15

PRÓLOGO

CARMEN JULIA GUTIÉRREZ	17
------------------------------	----

FUENTES Y REPERTORIOS DE CANTO LITÚRGICO

1. <i>Studying the pergaminos musicales of the Archivo Histórico Provincial of Zamora</i> KATHLEEN E. NELSON	25
2. <i>Entre escritura y oralidad. El aprendizaje y la reescritura del canto gregoriano en el monasterio de San Millán de la Cogolla</i> VICENTE URONES SÁNCHEZ	61
3. <i>Perspectives on the Hieronymite hymnal P-Ln L.C. 258: A complex and modified choirbook</i> INÊS LEÃO MARTINS	97

ORGANOLOGÍA E ICONOGRAFÍA MUSICAL

4. <i>La viola oval en las miniaturas de las CSM 10 y 20 del Códice de los músicos: Análisis iconográfico</i> CHRISTOS KANELLOS MALAMAS	143
5. <i>Gaudent ad sonitum organi: Las arpas en la Biblia de san Luis</i> ANA RUIZ RODRÍGUEZ Y PABLO F. CANTALAPIEDRA	183

6. *Traducir la terminología musical latina: Las versiones castellanas del De proprietatibus rerum*
 ELLA BERNADETTE NAGY 207
7. *Diego de Pantoja (1571-1618): Embajador musical en la Ciudad Prohibida*
 RUBÉN GARCÍA BENITO 233

ESPACIOS Y PRÁCTICAS MUSICALES

8. *Duplicando espacios sonoros. La adopción del coro a los pies de la iglesia en las órdenes monásticas contemplativas*
 EDUARDO CARRERO SANTAMARÍA..... 271
9. *Las constituciones toledanas de 1357: Aspectos musicológicos y filológicos*
 EVA ESTEVE ROLDÁN Y FRANCISCO JAVIER ESTRADA 307
10. *El estatus del ministril en las catedrales de Castilla: Acceso, obligaciones, retribuciones, repertorio y movilidad (1534-1643)*
 JOSÉ IGNACIO PALACIOS SANZ 347

ESTUDIOS SOBRE LA VIHUELA

11. *La vihuela. Biografías, novedades y perspectivas*
 JOHN GRIFFITHS..... 383
12. *Cantar y tañer para el duque. Alonso Mudarra en Guadalajara*
 FRANCISCO ROA ALONSO 403
13. *Diego de Pisador: Otro importante eslabón de la cultura musical y educativa de Salamanca en el Siglo de Oro*
 JAVIER CRUZ RODRÍGUEZ 423
14. *Libros de libros: Una historia representada en los volúmenes de vihuela*
 SOTERRAÑA AGUIRRE RINCÓN 437
- Obras citadas*..... 477

Lista de figuras

NELSON

1.1.	Archivo Histórico Provincial de Zamora, Colección de Pergaminos musicales, E-ZAahp Perg.Mus. 169	34
1.2.	Archivo Histórico Provincial de Zamora, Colección de Pergaminos musicales, E-ZAahp Perg.Mus. 125	37
1.3.	Archivo Histórico Provincial de Zamora, Colección de Pergaminos musicales, E-ZAahp Perg.Mus. 226, ff. b ^v -a ^r	42
1.4.	Archivo Histórico Provincial de Zamora, Colección de Pergaminos musicales, E-ZAahp Perg.Mus. 226	43
1.5.	Archivo Histórico Provincial de Zamora, Colección de Pergaminos musicales, E-ZAahp Perg.Mus. 243	54

URONES SÁNCHEZ

2.1.	Cadencias salmódicas de los ocho modos gregorianos.....	74
2.2.	<i>Differentiae</i> en E-Mh Cód. 18	78
2.3.	Tropo melódico en los graduales F-Pn ms. Lat. 903 (arriba) y E-Mh Cód. 51 (abajo).....	82
2.4.	Grafías del pes subpunctis	85
2.5.	Sección final del gradual <i>Domine praevenisti</i>	86
2.6.	Introitum <i>Viri Galilaei</i>	87
2.7.	Aleluya <i>Ascendit Deus</i>	88
2.8.	Uso del pressus minor en los códices emilianenses	94
2.9.	Uso del salicus en los códices emilianenses	95

MARTINS

3.1.	Melody added later on, in the bottom margin (P-Ln L.C. 258, ff. 179 ^v -180 ^r)	102
3.2.	Comparison of initial capitals from P-Ln L.C. 258 (original on the left, hands A and B, f. 2 ^v ; differently traced on the right, hand B, f. 183 ^r).....	108
3.3.	Example of excessive trimming of folios (P-Ln L.C. 258, hand B, ff. 5 ^v -5A ^r).	109

3.4.	Comparison of musical writings of P-Ln L.C. 258 (with a different stroke on the left folio, hand D, f. 25 ^v ; original notation on the right folio, hands A and B, f. 26 ^r)	110
3.5.	The hymn <i>A solis ortus</i> written in two Hieronymite hymnals (P-Ln L.C. 258, f. 6 ^v on the left; E-Bbc M 251, f. 47 ^v on the right)	113
3.6.	Example of collage of fragments (P-Ln L.C. 258, f. 181 ^v : on the left, hymn for St Paula on the fragment; and on the right, <i>Ave maris stella</i> for Annunciation on the original folio)	125

MALAMAS

4.1.	Viola oval y cítola, CSM 10 (E-E ms. b-I-2, f. 39 ^v)	154
4.2.	Viola oval y cedra, CSM 20 (E-E ms. b-I-2, f. 46 ^v)	156
4.3.	Trazado en la miniatura de la CSM 10 (E-E ms. b-I-2, f. 39 ^v)	158
4.4.	Trazado en la miniatura de la CSM 20 (E-E ms. b-I-2, f. 46 ^v)	158
4.5.	Ampliación de la viola oval de la CSM 20 (E-E ms. b-I-2, f. 46 ^v)	159
4.6.	Ampliación de la viola oval de la CSM 10 (E-E ms. b-I-2, f. 39 ^v)	159
4.7.	Violas ovals con cítolas en la miniatura de CSM 1 (E-E ms. b-I-2, f. 29 ^r)	163
4.8.	Detalle de las violas ovals en CSM 1 (E-E ms. b-I-2, f. 29 ^r)	164
4.9.	Viola oval en CSM 100 (E-E ms. b-I-2, f. 110 ^v)	164
4.10.	Viola oval en CSM 120 (E-E ms. T-I-1, f. 170 ^v)	165
4.11.	Viola oval en CSM 100 (E-E ms. b-I-2, f. 110 ^v)	165
4.12.	Viola oval, prólogo (E-E ms. T-I-1, f. 5 ^r)	165
4.13.	Viola oval en CSM 114 (E-E ms. T-I-1, f. 255 ^v)	165
4.14.	Violas ovals en CSM 8 (E-E ms. T-I-1, f. 15 ^v)	166
4.15.	Detalle del Beato Emilianense (E-Mn Vit. 14-1, f. 130 ^r)	169
4.16.	Juglar del Beato de Silos (GB-Lbl ms. Add. 11695, f. 86 ^r)	170
4.17.	Laúd del Beato Magius (US-NYpm M. 644, f. 87 ^r)	170
4.18.	Anciano n.º 2 del pórtico meridional de la catedral de León	172
4.19.	Anciano n.º 10 del pórtico meridional de la catedral de León	172
4.20.	Detalle con ángel músico en imagen de la Virgen y el Niño rodeados de ángeles, finales del s. xv (Barcelona, colección particular)	175
4.21.	Detalle con ángel músico en Virgen de la Leche con ángeles músicos, s. xiv (Museu Nacional d'Art de Catalunya)	175
4.22.	Detalle de ángel músico en imagen de la Virgen y el Niño con ángeles músicos, ca. 1394 (Museo Episcopal de Vic)	175
4.23.	Detalle de ángel músico en imagen de la Virgen y el Niño, s. xv (Barcelona, colección particular)	175

RUIZ RODRÍGUEZ / CANTALAPIEDRA

5.1. Estructura y organización de los elementos en la caja de escritura de los folios verso y recto de la Biblia de san Luis.....	188
5.2. Diseño esquemático de los dos tipos de arpa de marco que pueden encontrarse en la Biblia de san Luis.....	195
5.3. Detalle del f. 22 ^r del volumen dos	200
5.4. Detalle del f. 10 ^r del volumen dos	202

CARRERO SANTAMARÍA

8.1. Iglesia del monasterio de Santa Maria Donnaregina Vecchia, Nápoles. Vista hacia los pies, con la tribuna coral	277
8.2. Iglesia de la canónica de San Isidoro de León. Vista del coro	279
8.3. Iglesia del monasterio de Sant Benet de Bages. Vista del coro	289
8.4. Iglesia del monasterio de Sant Pere de Rodes, vista hacia los pies, entre 1889-1916	290
8.5. Planta de la iglesia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, reflejando la posición de las dos sillerías y el conjunto de rejas	297
8.6. Iglesia del monasterio de San Millán de Yuso. Sección Este oeste.....	297
8.7. Vista de la iglesia de Montserrat desde el sotacoro en 1806	298

ESTEVE ROLDÁN / ESTRADA

9.1. Comparativa de filigranas.....	312
9.2. Encuadernación de E-Mn ms. 6260.....	313
9.3. Contraguarda anterior de E-Mn ms. 6260	315

PALACIOS SANZ

10.1. Mapa de la movilidad de los ministriles por Castilla y León	367
---	-----

ROA ALONSO

12.1. Árbol genealógico de la familia de Alonso Mudarra.....	406
12.2. <i>Guadalajara</i> , Anton van den Wyngaerde (1565).....	408

12.3. <i>Francisco I de Francia</i> , Antonio Pérez Rubio (ca. 1884)	411
12.4. <i>Tres libros de música en cifras para vihuela</i> , Alonso Mudarra. Sevilla, Juan de León, 1546, f. h8 ^v	416

CRUZ RODRÍGUEZ

13.1. Vista de Salamanca.....	425
13.2. Primero de los emblemas del antepecho del claustro de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca (siglo xvi y de autoría sin confirmar), cuyo significado alude a esos bienaventurados que conservan el justo medio.....	434

AGUIRRE RINCÓN

14.1. <i>Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro</i> , f. 44 ^v	462
14.2. <i>Silva de sirenas</i> , f. 26 ^v (inicio del libro 3º)	471

Lista de tablas

NELSON

1.1.	Book 1: Proposed gathering structure.....	36
1.2.	The fragments of the antiphoner (Book 1) in folio order	57
1.3.	Book 1: Notaries and dates of each carrying protocol book	38

MALAMAS

4.1.	Denominaciones de la viola oval según distintos autores	153
------	---	-----

RUIZ RODRÍGUEZ / CANTALAPIEDRA

5.1.	Relación de arpas representadas en la Biblia de san Luis y texto que acompaña a cada imagen.....	192
5.2.	Relación de arpas representadas en la Biblia de san Luis y su relación con la figura del rey David.....	198

NAGY

6.1.	Comparación entre el original latino y las redacciones romances	219
6.2.	Los instrumentos musicales en las redacciones romances	230

PALACIOS SANZ

10.1.	Incorporación de ministriles a los efectivos musicales de catedrales y colegiatas.....	351
10.2.	Comparativa del calendario litúrgico entre las catedrales de Palencia y de Sigüenza (1559-1643).....	358
10.3.	Sueldos de los ministriles de las catedrales de Castilla	363
10.4.	Duración de los contratos de los ministriles.....	365
10.5.	Clanes familiares de ministriles.....	366

ROA ALONSO

12.1. Documentario de Alonso Mudarra.....	418
---	-----

AGUIRRE RINCÓN

14.1. Impresos de vihuela por orden cronológico (autor y título); número de libros que los conforman y ciudades de impresión.....	442
14.2. Libros impresos en tablatura hasta 1550.....	445
14.3. Libros y paratextos de los impresos de vihuela	463

Lista de ejemplos musicales

NELSON

1.1.	E-ZAahp Perg.Mus. 169, ff. 54 ^v -55 ^r	41
------	---	----

PRÓLOGO

El presente volumen reúne una serie de estudios que reflejan el dinamismo y la riqueza de la investigación musicológica actual aplicada a la música antigua. Los trabajos compilados combinan textos de especialistas consolidados con contribuciones de investigadores jóvenes, generando un diálogo fecundo entre la autoridad de la experiencia y el impulso de las nuevas generaciones. Esta conjunción de perspectivas ha permitido integrar análisis exhaustivos de fuentes y repertorios históricos, enfoques metodológicos novedosos y nuevas vías de investigación en el ámbito de la musicología medieval y renacentista.

La riqueza del repertorio antiguo y la escasez de fuentes conservadas continúan ofreciendo un terreno fértil para descubrimientos, preguntas y enfoques renovados. La diversidad de los artículos aquí reunidos responde no solo a la variedad temática, sino también a la heterogeneidad de metodologías y niveles de profundización aplicados a los objetos de estudio. Así, el volumen combina trabajos que revisitan materiales conocidos desde perspectivas inéditas, otros que introducen al lector en repertorios, fuentes o autores escasamente explorados hasta ahora, y estudios que analizan prácticas musicales, espacios sonoros y procesos de transmisión y mediación cultural. El resultado es un conjunto de contribuciones que, desde su diversidad, comparten un objetivo común: avanzar en la comprensión del paisaje musical del pasado mediante herramientas analíticas rigurosas y, en muchos casos, interdisciplinarias.

Los editores han agrupado los estudios en cuatro bloques dedicados respectivamente al canto litúrgico, a los instrumentos musicales –de los que se desgaja otro bloque dedicado a la vihuela– y a los espacios y prácticas musicales. Así, en el primer bloque de estudios, **Kathleen E. Nelson** examina la colección de pergaminos musicales conservados en el Archivo Histórico Provincial de Zamora. A través del análisis paleográfico y de la reconstrucción de la notación musical, Nelson contribuye a la recuperación de repertorios desaparecidos, reconstruyendo parcialmente fuentes como el gran antifonario desmembrado «Libro 1» y estudiando conexiones entre restos de oficios para dos santos que dan testimonio de prácticas litúrgicas locales y repertorios desaparecidos. **Vicente Urones** analiza la recepción y transmisión del canto gregoriano en el monasterio de San Millán de la Cogolla poniendo de relieve la coexistencia de la oralidad y la escritura en el aprendizaje de la música litúrgica y aportando valiosas reflexiones sobre la evolución de la notación aquitana y las particularidades estilísticas del *scriptorium* emilianense. Ello permite no solo reconstruir las dinámicas de enseñanza del canto, sino también reflexionar sobre la interacción entre la memoria auditiva y la percepción visual en la práctica musical medieval. **Inês Leão Martins** estudia un himnario del monasterio de Santa María de Belém, de la Orden de San Jerónimo, copiado en la segunda mitad del siglo xv, que refleja los cambios producidos tras la adopción de la liturgia tridentina y la reforma de los himnos promovida por el papa Urbano VIII. Su investigación muestra cómo las intervenciones de cuatro copistas afectaron tanto al contenido textual como al musical del repertorio, que combina tradiciones medievales, adaptaciones tridentinas y elementos locales. Así, P-Ln L.C. 258 revela la evolución litúrgica jerónima entre los siglos xv y xvii y constituye un testimonio valioso de la interacción entre tradición, reforma y prácticas locales.

Dos artículos de jóvenes investigadores noveles estudian las representaciones de instrumentos en fuentes medievales. **Christos Kanellos Malamas** analiza la representación de la viola oval en dos miniaturas de las Cantigas de Santa María. Propone una metodología interdisciplinar que combina estudios iconográficos y aproximaciones prácticas orientada a superar las limitaciones de las fuentes visuales. Para ello examina la fidelidad con la que

estos códices reflejan los instrumentos de su tiempo y la posible funcionalidad de las representaciones. Por su parte, **Ana Ruiz Rodríguez** y **Pablo F. Cantalapiedra** estudian las representaciones de arpas en la Biblia de san Luis, analizando su forma, su simbología (especialmente vinculada al rey David) y su evolución iconográfica en el contexto de las biblias moralizadas francesas del siglo XIII, destacando su vinculación con la teología de la monarquía y su relación con los salmos davídicos.

Un aspecto clave en la difusión del conocimiento es la traducción de la terminología musical y, en este sentido, **Ella Bernadette Nagy** realiza un análisis de las versiones castellanas del *De proprietatibus rerum*, una enciclopedia medieval que adaptó y simplificó la terminología musical técnica del original latino para públicos no especializados. La autora muestra cómo las adaptaciones no solo reflejan las diferencias terminológicas entre el latín y el castellano, sino también las distintas maneras en que se conceptualizaba la música en el ámbito hispano y la manera en que estos textos facilitaron la transmisión del conocimiento musical a un público más amplio. También sobre la difusión del conocimiento musical, en este caso a otras regiones, se ocupa **Rubén García Benito** cuando analiza la labor del jesuita Diego de Pantoja en la corte imperial china, destacando su papel en la introducción de la música europea en Pekín y su influencia en las relaciones culturales entre Europa y la China imperial, utilizando la música como herramienta diplomática para facilitar el intercambio cultural y la negociación entre ambos países en el contexto de las misiones jesuíticas.

Otros artículos se ocupan de diversas prácticas musicales y los espacios donde estas se desarrollaban. **Eduardo Carrero** examina la evolución del coro en los monasterios benedictinos y cistercienses a partir del siglo XIV. Carrero analiza ejemplos en la Península Ibérica y Europa para mostrar cómo la introducción del coro elevado a los pies de la iglesia implicó transformaciones significativas en la disposición espacial y en la manera en que la música sacra se experimentaba dentro del recinto monástico, pero también en la práctica musical y en la interacción de los fieles con el sonido. La reglamentación eclesiástica y su impacto en la música litúrgica medieval

son abordados por **Eva Esteve** y **Francisco Javier Estrada**, que examinan las constituciones toledanas de 1357 de Vasco Fernández de Toledo, estudiando la manera en que estas normativas incidieron en la organización del canto litúrgico y en la formación de los músicos eclesiásticos. El estudio revela aspectos poco conocidos sobre la influencia de estas disposiciones en la estructura de la liturgia en la catedral de Toledo y su influencia en otros centros eclesiásticos de la época, estableciendo paralelismos con otras reformas litúrgicas llevadas a cabo en Europa en el mismo periodo. Por último, **José Ignacio Palacios Sanz** estudia el estatus de los ministriles en las catedrales de Castilla entre 1534 y 1643, abordando su acceso, obligaciones, retribuciones, repertorio y movilidad. También muestra cómo, a partir de 1526, se integraron como miembros asalariados en las capillas de música catedralicias, actuando en solemnidades religiosas junto a cantores y órganos. Palacios hace ver, por último, cómo el repertorio, en gran parte desaparecido, evolucionó junto con el desarrollo instrumental, con un papel destacado del bajón.

Los cuatro artículos dedicados a la vihuela en este volumen comparten un enfoque historiográfico renovador que revaloriza la revisión de fuentes, la recuperación de biografías y la reconsideración de contextos culturales. **John Griffiths** ofrece una panorámica historiográfica sobre los avances recientes en los estudios de la vihuela. Subraya la necesidad de considerar la música vocal e instrumental del siglo xvi como un cuerpo único, rompiendo con la tradicional separación entre polifonistas e instrumentistas. **Francisco Roa** centra su investigación en Alonso Mudarra, destacando su trayectoria en el entorno de los duques del Infantado en Guadalajara. A partir de documentación directa e hipótesis razonadas, reconstruye la vida de Mudarra más allá de su etapa sevillana, aportando nuevas perspectivas sobre la música cortesana no estrictamente vinculada a la corte real. **Javier Cruz** analiza la figura de Diego de Pisador en Salamanca. Más allá de su obra como vihuelista, destaca el papel de Pisador como representante de un ámbito musical urbano y no profesional, reivindicando un modelo de práctica musical de aficionados cultos dentro del ambiente salmantino del Siglo de Oro. **Soterraña Aguirre** examina la singularidad editorial de los libros de

vihuela, organizados como «libros de libros». Su estudio revela que este rasgo estructural, hasta ahora poco considerado, no solo distingue las ediciones españolas, sino que también refleja tensiones entre repertorios didácticos y artísticos en la música impresa. Todos los artículos comparten una apuesta historiográfica por descubrir nuevas dimensiones sociales, materiales y biográficas de la vihuela y sus intérpretes, trasladando el interés desde el simple repertorio hacia el contexto urbano, social, editorial y personal en el que esta música fue creada, tocada y consumida.

La diversidad y el rigor de los estudios aquí reunidos convierten este volumen en una contribución significativa a la musicología histórica, proporcionando tanto nuevas perspectivas como herramientas para futuras investigaciones. Esperamos que su lectura sea provechosa tanto para especialistas y estudiantes como para aficionados interesados en la música medieval y renacentista, y que sirva de estímulo para continuar explorando la riqueza de nuestro legado musical. Este volumen no solo representa el esfuerzo conjunto de especialistas en diferentes niveles de su trayectoria académica, sino que también evidencia el potencial de la investigación colaborativa en el avance del conocimiento musicológico y la preservación del patrimonio musical.

CARMEN JULIA GUTIÉRREZ
Universidad Complutense de Madrid

FUENTES Y REPERTORIOS
DE CANTO LITÚRGICO

1.

STUDYING THE *PERGAMINOS MUSICALES* OF THE ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL OF ZAMORA*

KATHLEEN E. NELSON

Sydney Conservatorium of Music, The University of Sydney

ORCID iD: 0000-0002-2025-5081

ABSTRACT

The collection of *pergaminos musicales* held by the Archivo Histórico Provincial of Zamora includes many loose fragments of notated liturgical sources, the earliest dating from around 1100. These notated fragments were employed as book covers for compilations of notarial documents made mainly during the sixteenth and seventeenth centuries. As a result of their early modern recycling, the fragments were preserved and eventually entered the holdings and safekeeping of the Archive. Following an introduction to the collection and its study, this chapter proceeds to discuss findings from the author's recent research into some of the Archive's collection of *pergaminos musicales*, including observations about the remains of a large, dis-

* The Archivo Histórico Provincial de Zamora will often be referred to in the discussion below simply as «Archive». Readers should know that AHPZa is the regular Spanish abbreviation for the Archive's name. As musicologists customarily make use of RISM library sigla, it should also be noted that, for the Archivo Histórico Provincial de Zamora, the RISM siglum is E-ZAahp. In this chapter, the RISM siglum is employed for first references to the Archive's *pergaminos musicales*: for example, E-ZAahp Perg.Mus. 184. Subsequently an abbreviated format will be used: for example, Z 184.

membered antiphoner, represented in the collection by a set of sixteen fragments. A single fragment of a notated breviary with chant notated in Aquitanian notation is shown to contain segments of two offices, one being a rare office for St Anne and the other being the Dominican office for St Peter Martyr. The author proposes that this fragment has come from a source made for the use of Zamora. In the last part of the chapter, some challenges encountered in fragment studies are discussed and fragments with chant for Lamentations of Jeremiah verses are introduced.

Keywords: Chant; Fragments; Liturgy; Medieval; Zamora.

RESUMEN

La colección de pergaminos musicales que conserva el Archivo Histórico Provincial de Zamora incluye numerosos fragmentos sueltos de fuentes litúrgicas con notación musical, los más antiguos datados en torno al año 1100. Estos fragmentos notados se emplearon como cubiertas de libros para recopilaciones de documentos notariales realizadas principalmente durante los siglos XVI y XVII. Gracias a su reciclaje en la Edad Moderna, los fragmentos se conservaron y acabaron entrando en los fondos y la custodia del Archivo. Tras una introducción a la colección y su estudio, en este capítulo se exponen los resultados de la reciente investigación de la autora sobre algunos pergaminos musicales del Archivo, incluyendo algunas observaciones sobre los restos de un antifonario desmembrado, representado en la colección por un conjunto de dieciséis fragmentos. Un testimonio de breviario con notación aquitana contiene extractos de dos oficios, uno de los cuales es un raro oficio para la festividad de santa Ana y el otro es un oficio dominico para la celebración de san Pedro mártir. La autora propone que este fragmento procede de una fuente para uso en Zamora. En la última parte del capítulo se discuten algunos retos encontrados en el estudio de fragmentos y se presentan fragmentos con el canto de las Lamentaciones de Jeremías.

Palabras clave: canto llano; fragmentos; liturgia; Edad Media; Zamora.

THE ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL OF ZAMORA houses a significant collection of parchment fragments of liturgical manuscripts, many of the fragments displaying notated chant for use in the

liturgy of the Roman rite¹. The collection's notated fragments span some five hundred years, with the earliest of these *pergamínos musicales* likely to date from around 1100. Following an introduction to the collection and its study, this chapter will proceed to discuss findings from the author's recent research into some of the fragments².

As is usual in the study of fragments, questions of origin and place of use are problematic, and proposed answers are frequently tentative. Nevertheless, it appears that the Archive's notated fragments are likely to be of Iberian origin, whether local or from further away, although it is possible that some may have been brought greater distances, such as from southern France. Concerning their more recent provenance history, we are better informed, thanks to their housing within the Archive. Although fragments of the collection are now loose, they arrived at the Archive attached to the binding of mainly sixteenth and seventeenth-century notary books (also known as protocol books) from various centres in the province of Zamora. In other words, the fragments had been recycled, their valuable and durable

¹ Among publications offering discussion of the collection's notated fragments are the following: NELSON, Kathleen E. *Medieval Liturgical Music of Zamora*. Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1996; SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana. *Fragmentos de libros. Bibliotecas de fragmentos*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», 2003; NELSON, Kathleen E. «Two Twelfth-Century Fragments in Zamora: Representatives of a Period of Transition». *Encomium Musicae: Essays in Honor of Robert J. Snow*. David Crawford and George Grayson Wagstaff (eds.). Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2002, pp. 161-174; SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana. «Dos supervivientes visigóticos (Zamora, AHP, fragmentos 15 y 202)». *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XIV (2006), pp. 119-137; and NELSON, Kathleen E. «Semitone Indication in a Twelfth-Century Source of Aquitanian Notation in Zamora». *Revista Portuguesa de Musicologia*, XIV-XV (2004-2005), pp. 7-24.

² I am grateful for the assistance received while carrying out my recent research from the Archive's directors, Luis Miguel Rodríguez Alfageme and Miguel Ángel Martínez Lozano, and from all those who assisted in locating sources for comparative studies. The recent research reported here has also been assisted by the availability of online resources especially *Cantus Database* and *Cantus Index* (both resources supported by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada), *Musica Hispanica*, and *Portuguese Early Music Database*.

parchment put to new use. In addition to being durable, the large and flexible sheets of parchment were suited to wrapping and binding thick bundles of documents. Smaller parchment pieces were also used, some, for example, providing reinforcement to the spine of a book; indeed, one of the most studied of the fragments (E-ZAahp Perg.Mus. 184), that with two and three voice settings of chant, is one of these³.

Following careful separation from its notary book by the Archive staff, the identity of each fragment's carrying book was recorded and retained. In 1989, when systematic study of the fragment collection was commenced, the loose fragments were stored and presented in large folders (*carpetas*). Identification numbers had been assigned to the fragments, and, to preserve the identity of each fragment, both its fragment number and the number (*signatura*) of the protocol book were recorded in marginal parts of each fragment. The fragments of the collection are identified with the term *Pergamino Musical*, and each identified with its own number, for example, Perg.Mus. 184.

From their use as covers for the protocol books, we learn the period and place of preparation of the bound documents. E-ZAahp Perg.Mus. 226, to be discussed in detail below, will serve as an example. Z 226 was bound to a book of documents prepared by Pedro de Trebino, a notary of Zamora. The date of preparation of the documents bound in that book was 1564, as may still be seen clearly written on a label attached to the more damaged, outer side of the fragment. In fact, the protocol books to which the *pergaminos musicales* belong, are from several places in the province of Zamora, with most from the town of Toro and a smaller proportion from Zamora itself⁴. It is however important to realize that these towns may not have been the

³ See below on this fragment.

⁴ On the proportion SUÁREZ GONZÁLEZ, A. *Fragmentos de libros...*, p. 18. The formation of the collection is discussed in NELSON, K. E. *Medieval Liturgical Music...*; and SUÁREZ GONZÁLEZ, A. *Fragmentos de libros...*

places or even near the places where the fragments were once in use or prepared as part of their original manuscripts.

STUDYING THE COLLECTION OF NOTATED FRAGMENTS

As part of my doctoral dissertation, subsequently revised and published in 1996 as *Medieval Liturgical Music of Zamora*, the collection of *pergaminos musicales* was surveyed, the notation of selected fragments examined, and detailed studies and transcriptions of chants belonging to several genres were prepared⁵. Since that time scholars have continued to investigate aspects of the collection or particular fragments in the collection. Some of those publications will be briefly surveyed here.

In a book length publication of 2003, titled *Fragmentos de libros, bibliotecas de fragmentos*, Ana Suárez González gave an illuminating discussion of the nature and value of the full collection, commenting on many fragments. Significantly, in this and elsewhere, Suárez announced the discovery among the collection of two fragments from a previously unknown Beatus⁶. Suárez dated these fragments written in Visigothic script to the «first half of the tenth century»⁷. The two Beatus fragments, both without musical notation, therefore pre-date the earliest notated fragments of the collection considerably. Also with text written in Visigothic script, the two earliest notated fragments, E-ZAahp Perg.Mus. 15 and E-ZAahp Perg.Mus. 202, attracted particular attention⁸. These fragments are significant as members of the small corpus of remaining sources that graphically represent the change of

⁵ NELSON, K. E. *Medieval Liturgical Music...*

⁶ SUÁREZ GONZÁLEZ, A. *Fragmentos de libros...*, esp. chapter 2, pp. 41-60.

⁷ «Es en la primera mitad del siglo x en la que podríamos situar el *libro*»; SUÁREZ GONZÁLEZ, A. *Fragmentos de libros...*, p. 39. *Idem*. «El Beato del Archivo Histórico Provincial de Zamora». *Hispania Sacra* LV, 112 (2003), pp. 433-477.

⁸ For the thorough examination of script and dating of these two fragments, placing the earliest to the end of the eleventh century, see SUÁREZ GONZÁLEZ, A. *Fragmentos de libros...*, pp. 36 and 38-39; and *idem*. «Dos supervivientes...». Also on these two fragments,

rite through their combination of use of Visigothic script and Aquitanian notation.

Another to have attracted particular attention is E-ZAahp Perg.Mus. 1^o. Dated to the early thirteenth-century, Z 1 is a single folio with most of its recto side containing the last part of a rarely found office for St Thomas of Canterbury, with notated content for the final portion of Lauds and the Magnificat antiphon for Vespers. Despite the loss of the preceding folios and the first parts of the office, the fragment is significant for the evidence it contributes to knowledge of early interest and practice for the celebration of the saint in Spain¹⁰. It is noteworthy that the Lauds hymn in Z 1, *Laudis ergo preconium*, is currently unknown beyond the fragment with other sources of this St Thomas office showing different hymns for Lauds¹¹. Following the end of the St Thomas of Canterbury office is found the rubric for the feast of the Translation of the Apostle James. For this feast, the fragment

NELSON, K. E. *Medieval Liturgical Music...*, pp. 76, 83-85, 89 and 93; and *idem*. «Two Twelfth-Century Fragments...».

⁹ Description, inventory and photographs of Z 1 at <<https://pemdatabse.eu/source/114330>> [accessed 14-11-2024].

¹⁰ On this fragment and its content for the St Thomas of Canterbury office, NELSON, K. E. *Medieval Liturgical Music...*, esp. pp. 233 and 178-179; SUÁREZ GONZÁLEZ, A. *Fragmentos de Libros...*, pp. 24 and 90 (fn. 140-141); CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria (coord.). *Tomás Becket y la Península Ibérica (1170-1230)*. León, Universidad de León, Instituto de Estudios Medievales, 2013, pp. 163-169; and BONITO GADELLA, FRANCISCO JAVIER. *El oficio en honor a Santo Tomás de Canterbury y su difusión en España*. Master's dissertation, Universidad Complutense de Madrid, 2017, esp. pp. 34-35 and Anexo III, Table 3, p. 7, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/108311>> [accessed 21-01-2025].

¹¹ The recent investigation by Bonito Gadella found no other source for this hymn; *ibid.*, Anexo IV, Tabla 3, p. 5; and *Cantus Index* currently shows Z 1 as the single source of the hymn (CI a07088), <<https://cantusindex.org>> [accessed 14-11-2024]. For discussion and transcription of the hymn, NELSON, K. E. *Medieval Liturgical Music...*, pp. 178-189 and 290.

includes only four lessons, the fourth being unfinished due to the loss of the following folio. The first of these long lessons has unique variants¹².

The notated fragment in the collection to have attracted most attention is E-ZAahp Perg.Mus. 184. Containing polyphonic settings of chant, this quite small fragment had been bound into the spine of an early eighteenth-century protocol book from Toro. Since its initial discovery and study, Z 184 has been incorporated into the literature on the history of medieval polyphony in Spain, and the transcription and interpretation of its polyphony reconsidered and developed¹³. As part of a thorough and excellent study of this fragment, including its notation, musical content and concordances, Nuria Torres Lobo placed its dating at 1320-1325¹⁴.

¹² Comparisons of these lessons in sources including Z 1 are provided in REY OLLEROS, Manuel. *Reminiscencias del culto al apóstol Santiago, a partir del código Calixtino, en los libros litúrgicos de los siglos XII al XV en la antigua provincia eclesiástica de Santiago*. Doctoral thesis, Universidad de Santiago de Compostela, 2009, pp. 368-375 and Anexo I, pp. 253-257, <<http://hdl.handle.net/10347/2606>> [accessed 18-02-2025]. In his Anexo I, Rey Olleros identifies and describes Z 1 providing a transcription of the lessons laid out in comparison with those of the *Codex Calixtinus*. In the main body of the work (pp. 368-375), Rey Olleros provides comparative transcriptions of these lessons as found in a group of manuscripts of Spain and Portugal. One of these is Z 1; however, it must be noted that in this section Z 1 is misidentified as the breviary of Zamora (E-ZAc Cód. 104). It is worth adding here that the breviary of Zamora also includes lessons for the Translation (ff. 32^r-33^v); the breviary's lessons are without the unique variants of the earlier fragment Z 1 and are shorter than those of Z 1.

¹³ The initial publication was NELSON, Kathleen E. «A Fragment of Medieval Polyphony in the Archivo Histórico Provincial of Zamora». *Plainsong and Medieval Music*, II, 2 (1993), pp. 141-151. Examples of more recent publications which discuss Z 184 include GÓMEZ, Maricarmen. «Primeros repertorios polifónicos». *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. I. De los orígenes hasta c. 1470*. Maricarmen Gómez (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 222, 224 and 226; and TORRES LOBO, Nuria. *El repertorio musical del Ars Antiqua en el reino de Castilla*. Doctoral thesis, Universidad Complutense de Madrid, 2018, esp. pp. 343-365 (study) and 486-492 (reconstruction), <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/16028>> [accessed 21-01-2025].

¹⁴ *Ibid.*, p. 356.

For some more recent studies of the *pergaminos musicales*, I have selected sets of fragments which are likely to have been taken from single original books, and others with liturgical content or music notation which appear to be of special interest. One of the sets is that which has been referred to as «Book A». Its three fragments are dated to the second half of the twelfth century¹⁵. Its large sheets, bifolios for a noted breviary, seem likely to have been prepared in the northwest or northwest-central part of the peninsula. Book A is of interest particularly for its systematic and apparently unique method of representing semitone placement in Aquitanian notation, its notation being of the type written around a single uncoloured line. The notator's careful work went beyond common conventions, employing both well-known and less well-known methods of semitone indication, apparently implementing a unique variation to the system¹⁶.

The main body of the present chapter offers discussion of results from my latest studies of the collection's fragments, commencing with another set of fragments referred to as «Book 1». The discussion of Book 1 also serves to exemplify some of the history and problems of studying the collection more generally. While aspects of Book 1's study will be covered in detail, others remain for future investigation. The recent study of Book 1's fragments had to commence with a more thorough consideration of their ordering and relationships than had previously been possible, and this will be reported below in the discussion on the book's structure. At the same time, it was necessary to work on the first stages of preparation of an inventory of the content of these fragments. The next stages of the investigation into Book 1 will include completion of the inventory and more close study of the chant content.

¹⁵ NELSON, K. E. *Medieval Liturgical Music...*, p. 232. Book A includes E-ZAahp Perg. Mus. 196, 199 and 200.

¹⁶ *Idem*. «Semitone Indication...». The three fragments may be viewed at <<https://pemdatabase.eu>> [accessed 14-11-2024].

BOOK 1: REMNANTS OF A LARGE LATE MEDIEVAL ANTIPHONER

This set of sixteen parchment fragments was examined previously and given the identification «Book 1». Detailed examination suggested that the original source of the sixteen fragments was a single antiphoner, dating from the fourteenth century¹⁷. The fragments of this antiphoner preserved in the Archive's collection are mostly bifolios; but there are also single folios, and one piece which is about half a folio in size. Altogether, they represent just twenty-six folios, yet the antiphoner may have contained over 400 folios as will be discussed below. Clearly, much has been lost; but perhaps more of its leaves remain preserved and will eventually be identified.

The antiphoner was a large book. Its folios were at least 440 mm high × 300 mm wide; however, trimming during reuse and other damage means that the original folio size is uncertain¹⁸. See Figure 1.1 for an example of one of the remaining bifolios¹⁹. On this sheet, as is the case with many others, the lines of former folds show clearly. These folds were made when the edges of the large sheet were folded inwards, in order to fit the parchment to the document collection to which it was being bound. Also visible in Figure 1.1 is stitching that holds together a tear on the lower margin of the sheet. This stitching seems likely to pre-date dismemberment of the antiphoner. The antiphoner's original Roman numeral foliation remains visible on some of the preserved folios including that shown in Figure 1.1. The folio numbers were placed in the margins on the outside top corner of the verso of folios; however, trimming has removed the number from some folios and removed part of the number on others²⁰. The fragments show that the an-

¹⁷ *Idem. Medieval Liturgical Music...*, p. 244.

¹⁸ The description and discussion of Book 1 in this chapter draws on and expands that given in *ibid.*, pp. 97-98, 100-101, 123 and 244.

¹⁹ The photographs of fragments included with this chapter were kindly supplied by the Archivo Histórico Provincial of Zamora.

²⁰ The letter «x» in these numbers is drawn with the oblique stroke starting on the left prominently extending below the baseline, as a result often appearing to the modern eye as «y».

tiphoner's pages were laid out in a single column, allowing for a maximum of seven staves on each, together with underlaid text²¹. Traces of page ruling remain faintly visible on some fragments, including a topmost horizontal line above the top stave and lightly drawn pairs of horizontal lines to guide placement of each line of text.

FIGURE 1.1. *Archivo Histórico Provincial de Zamora, Colección de Pergaminos musicales, E-ZAahp Perg.Mus. 169.*



Notated chant is found on each remaining page. The book's square chant notation was written on staves of four red lines. This use of four-line staves is of interest as the five-line staff appears to have been generally preferred in Spain by the fifteenth century if not earlier; and in the fragments of the

²¹ Occasionally, in the remaining fragments, more extensive rubrics were required, therefore reducing the number of staves on the page. For example, Z 157.

Archive's collection known to this author, it is only Book 1 and one other fragment (E-ZAahp Perg.Mus. 203) that use the four-line staff²². As it was required by Dominican and Franciscan rules for notation²³, books for those orders are readily found using four-line staves including Dominican books associated with Toro²⁴. There is however no reason to propose that Book 1 was written for one of these orders.

STRUCTURE OF THE ANTIPHONER

The preserved fragments show that the antiphoner was built from a series of bifolios organised into gatherings²⁵. It appears that the gatherings each included six bifolios. The identification of this structure was made possible because of the survival of bifolio sheets, and the survival of intact or partial folio numbers on at least one face of many of the bifolios including that in Figure 1.1²⁶. Table 1.1 shows the likely gathering structure which has emerged from the study for the first 240 folios of the envisaged original antiphoner. In Table 1.1, the gatherings to which the remaining fragments belonged are shown in bold, and asterisks indicate gatherings for which the central opening is extant (Figure 1.1 shows the opening of gathering 5). These openings were of special value when determining the structure, as were adjacent sheets and the finding that more than one fragment re-

²² NELSON, K. E. *Medieval Liturgical Music...*, p. 98.

²³ On these rules for the two orders HUGLO, Michel. «Règlement du XIII e siècle pour la transcription des livres notés». *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*. Martin Ruhnke (ed.). Kassel, Bärenreiter, 1967, pp. 121-133, esp. p. 124.

²⁴ OLIVAR, Alexandre. *Els manuscrits litúrgics de la Biblioteca de Montserrat*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1969, pp. 55-56.

²⁵ For a description of gatherings in the construction of a manuscript book, see RUIZ GARCÍA, Elisa. *Introducción a la codicología*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002, pp. 143-147.

²⁶ Catchwords are not found on any of these fragments. Also not visible are any small gathering identifiers that sometimes remain written on outer corners of bifolios.

mains for several gatherings²⁷. Of course, it is now impossible to be certain that the use of sexternios was maintained throughout the entire antiphoner; nevertheless, this fundamental structure was the only one which emerged as being likely at least for the segments from which folios remain.

TABLE 1.1. *Book 1: Proposed gathering structure*. Source: from the author.

Gathering 1: folios 1-12	Gathering 11: folios 121-132
Gathering 2: folios 13-24	Gathering 12: folios 133-144
Gathering 3: folios 25-36	Gathering 13: folios 145-156
Gathering 4: folios 37-48	Gathering 14: folios 157-168
Gathering 5: folios 49-60 *	Gathering 15: folios 169-180
Gathering 6: folios 61-72 *	Gathering 16: folios 181-192
Gathering 7: folios 73-84 *	Gathering 17: folios 193-204 *
Gathering 8: folios 85-96	Gathering 18: folios 205-216
Gathering 9: folios 97-108	Gathering 19: folios 217-228 *
Gathering 10: folios 109-120	Gathering 20: folios 229-240

Table 1.2 (see Appendix) shows the sixteen fragments in folio order together with brief identification of each folio's liturgical content, and the fragment size (bifolio or smaller). The now dismembered antiphoner's folio numbers are listed in column 1 of the table. Some of these numbers are still visible on the extant fragments and some have been extrapolated by this author. But instead of a book to view and hold in our hands, we have only the sixteen loose fragments, and each of those sixteen fragments has its own number in the Archive's collection. In Table 1.2 (see Appendix) each fragment's current *pergamino musical* number is given in the right-most column.

Furthermore, it is revealing to note the evidence of several numbers associated with chant incipits, written in red ink using Roman numerals in a style like that of the folio numbers provided on the top left corner of the verso side of extant folios. These numbers are probably page references, and are examples of a common space-saving practice used in liturgical manuscripts.

²⁷ Gatherings 4 and 5 are each represented by two bifolios.

Instead of providing the full record of a chant given on another folio in the same book, a user can be provided with an incipit and page reference for the full notation of the chant elsewhere in the book²⁸. Figure 1.2 shows a notated incipit for an invitational tone, together with the number likely to refer to f. 445. Similarly, the page reference was provided for another invitational tone incipit several folios earlier on f. 46^r. Its reference is to f. 443²⁹. It is likely that the numbers point to a section in the antiphoner dedicated to a collection of invitational tones written out and notated in full, located near or at the end of the book³⁰. Thus, from these numbers we learn that the dismembered antiphoner probably had at least 445 folios.

FIGURE 1.2. *Archivo Histórico Provincial de Zamora, Colección de Pergaminos musicales, E-ZAahp Perg.Mus. 125.*



²⁸ On the use of such references HUGHES, Andrew. *Medieval Manuscripts for Mass and Office: A Guide to their Organization and Terminology*. Toronto, University of Toronto Press, 1982, p. 125.

²⁹ These references are in fragments E-ZAahp Perg.Mus. 125 and E-ZAahp Perg.Mus. 141. There are three more incipits for invitational tones among the Book 1 fragments, all on later folios, but these are without page references.

³⁰ Such sections are found in many antiphoners. For example, the late medieval antiphoner of the Cathedral of Salamanca, E-SA 6 provides a long final section dedicated principally to the invitational tones commencing at f. 162. Examples of the use of incipits with page references in E-SA 6 are found on its f. 5^v where numbers with two incipits direct the user to ff. 175 and 162 where the fully written out invitational tones are given. See the inventory of contents of E-SA 6 in *Cantus Database*, <<https://cantusdatabase.org/source/123650>> [accessed 14-11-2024]. For facsimile edition: *Salamanca, Archivo de la Catedral, Ms. 6*. James John Boyce (O. Carm.) (ed.). Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 2002.

PRESERVATION OF THE FRAGMENTS

The sixteen fragments of Book 1 were preserved as covers binding fourteen protocol books containing documents prepared by notaries of Toro. These protocol books cover a period of over sixty years, with the documents in the earliest book dating from 1589-1591. The notary names and book dates recorded on the book covers may still be seen on some of the fragments. Table 1.3 shows the names of the eight notaries and the dates of their books which carried the sixteen fragments. Remarkably, the five bifolios from the antiphoner's Sanctorale were all used to bind protocol books belonging to just one of the notaries.

TABLE 1.3. *Book 1: Notaries and dates of each carrying protocol book.*

Source: compiled by the author from records held in the Archivo Histórico Provincial de Zamora.

Perg.Mus. number	Notary	Dates of protocol book
124, 125	Francisco García de León	1589-1591, 1591
110, 112, 113, 114, 117, 118	Sancho de Barreda	1594-1595, 1601, 1603, 1605, 1613-1614, 1617-1618
62, 63	Francisco de Benavides	1596
137 (half folio)	Juan de Villalobos	1605
141	Jerónimo de Montealegre	1605
156, 157	Hernando Arias de Yedra	1625-1626
161	Bartolomé Sánchez de Arcilla	1641
155	Cristóbal Martín	1648-1651

What might have taken place during this part of the antiphoner's history that allowed at least this small proportion of its bifolios to be preserved? The antiphoner would surely have been regarded as a good size for use in binding with its strong parchment and its bifolios measuring about 600 mm wide. With one bifolio attached to one protocol book, the antiphoner had the potential to cover very many protocol books. What might the history have been? Perhaps it was that following many years of usage in the liturgy, this antiphoner ceased to be used and was replaced by an up-to-date and

more convenient book or set of books³¹. It appears that by the late sixteenth century, the antiphoner (or parts of the antiphoner) had been acquired by one or more bookbinders in Toro, with unused sheets passed over time from one binder to another, resulting in its usage on protocol bindings in Toro for over sixty years as shown in Table 1.3³². We can imagine that the antiphoner's own binding was removed making its gatherings easily accessible, and when materials were received for binding from the town's notaries, the antiphoner's sheets were ready to be utilized by the bindery workers; perhaps workers kept one or more gatherings in their workspaces, perhaps storing the gatherings open so that the innermost gathering sheet was on the top and probably used first; then, once the covering parchment was attached, the resulting book could be labelled to identify the notary's name and the year or years of the contents.

Nine fragments in the Archive's collection of *pergaminos musicales* belong to the books of documents prepared by the notary of Toro, Sancho de Barrera. Six of these are fragments belonging to Book 1 (Table 1.3). One (for his earliest protocol book) was taken from the antiphoner's *Temporale* section, but the rest were from the book's later gatherings for the *Sanctorale*. Another three of his protocol books were bound with notated parchment fragments from one or more other sources. So, we see that for books covering a period of over twenty years, fragments from the antiphoner were used repeatedly for Sancho's volumes, but from time-to-time other fragments

³¹ Although there is currently no reason to associate Book 1 with any particular church, it is worth noting that inventories for the library of the Colegiata de Toro indicate the movement of books in and out of that church's library during the late sixteenth and the seventeenth centuries. These are discussed in URONES SÁNCHEZ, Vicente. «El canto llano en la Colegiata de Toro a través de los estatutos y de los libros de coro». *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»*, XXXI (2016), pp. 415-458.

³² Another explanation for the apparently long period of its use in binding might be that protocol books from different years were bound or rebound at once, rather than soon after the completion of their contents.

were used to bind his work. We can only speculate on the reasons for this variation.

LITURGICAL CONTENT OF BOOK I

The preserved content shows that the antiphoner had materials for the celebrations of the Temporale in its first part, with the saints' offices of the preserved folios from its Sanctorale placed later in the book. Table 1.2 (see Appendix) lists feasts represented in the fragments.

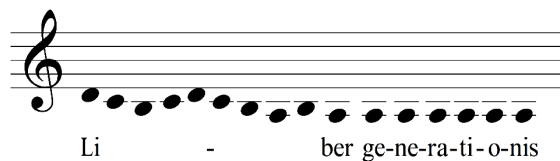
Among the folios of the Temporale, most of the chants are frequently found and are unsurprising. To date, despite making many comparisons and searches, it has proved impossible to find any source which closely aligns with the contents of Book 1 or any evidence that suggests its affiliation or place of use³³. Some features of interest may, however, eventually assist in identifying similar practice or use. Among these features are the location of the series of O antiphons immediately before commencement of Vigilia Nat. Domini; the antiphon *differentiae* and invitatory tones utilized; the remnants of the Sanctorale offices; the monophonic Benedicamus trope, *Verbum patris hodie*; and the unusual melodic material with an opening flourish leading to recitation on *a* that accompanies the incipit, *Liber generationis*, in E-ZAahp Perg.Mus. 169 (Musical Example 1.1)³⁴.

³³ Comparisons have been made using the online digital search facilities of the *Cantus Index* networked databases, including individual searches within some of these databases, and checking of sources that are not currently fully indexed, as well as others without on-line presence.

³⁴ A similar melodic pattern with these words is found in the fourteenth-century evangelarium at Vic, E-VI ms. 64, f. 178^r, but the detail of the melisma and the recitation pitch differ. On the chant in Vic 64, PEÑAS GARCÍA, M.^a Concepción. *La música en los evangelarios españoles*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1983, pp. 31 and 58.

MUSICAL EXAMPLE 1.1. E-ZAahp *Perg.Mus.* 169, ff. 54^v-55^r.

Source: from the author.



The study of the fragments and contents of Book 1 is still incomplete and continuing. As a result, the comments above are offered in a spirit of exploration and further investigation may provide new insight and may revise some findings. Many questions remain about this dismembered source, and we may hope that more of its folios remain to be identified.

E-ZAahp PERG.MUS. 226: FOR THE USE OF ZAMORA?

Pergamino Musical 226 is a remarkable fragment provisionally dated to the late thirteenth or the fourteenth century³⁵. Just a single sheet of parchment laid out in the format of a bifolio with two columns per folio, its content is suitable for a noted breviary. Although damaged, the fragment displays clearly written Aquitanian notation using red one-line staves, and some attractively flourished red and blue initials. The folios on one face of the sheet are continuous: the sheet was designed as the central bifolio of a gathering. This feature is fortuitous as it allows for more consecutive content than would otherwise have been the case. As will be shown, the fragment's interest and importance arise particularly from its content for the feasts of St Anne and St Peter Martyr.

The fragment measures approximately 310×456 mm, but when the sheet was first attached to its carrier protocol book, it may have been larger, and perhaps was still whole and untrimmed. The original page preparation for

³⁵ For brief description, NELSON, K. E. *Medieval Liturgical Music...*, p. 242.

its content had allowed good-sized margins as can still be seen on three sides of the sheet, and its content was laid out in two columns per page. Damage to one side has, however, resulted in the loss of about half of one column of the fragment's folio a. Other damage shows the effects of centuries of wear and use especially to the face that was placed on the outside of the protocol book, with the remains of a label also obscuring content from that outer facing side. Even so, it is possible to identify much of the contents of both faces as will be discussed below. The better preserved face is shown in Figure 1.3. This fragment is one of those which owes its survival to attachment to a protocol book produced by a notary of Zamora.

FIGURE 1.3. *Archivo Histórico Provincial de Zamora, Colección de Pergaminos musicales, E-ZAahp Perg.Mus. 226, ff. b^v-a^r.*



Light page ruling appears to have guided placement of the stave lines, the underlaid chant text, and other textual content. As is usual, the under-

laid text is written in a small size script, while other texts are in the full-size hand of the source. The notation is neatly written in a dark ink like that of the text, and well-orientated around the one-line staves clearly drawn in red ink. This is a late style of Aquitanian notation characterized by more or less square, rhomboidal and lozenge note forms³⁶. Although, as is usual for this type of notation, clef signs were not employed, the pitch assigned to the line follows a standard pattern for Aquitanian notation according to mode, directs were used regularly at line ends, and the notation was in general quite well heightened. In addition, the quilisma was utilized carefully to mark semitone placement within melismas when the context was suitable. Each legible instance of the sign in Z 226 is placed as the penultimate in a series of three or four notes rising by step, where the quilisma note is second from the top on the lower step of a semitone rise, immediately preceded by the tone below: thus, for example, the quilisma is placed on the *e* of the short melisma *d-e-f* and elsewhere on the *b* of *g-a-b-c* (Figure 1.4a). Demonstrating other attention to detail of the pitch, the notator included at least one flat sign in these folios³⁷.

In this source, the direct has a stem ascending from its right side (Figure 1.4b). Directs with the stem ascending to the right are rare among the Zamora sources with Aquitanian nota-

FIGURES 1.4a and 1.4b. *Archivo Histórico Provincial de Zamora, Colección de Pergaminos musicales, E-ZAahp Perg.Mus. 226.*



³⁶ On features of the late Aquitanian notation style in Z 226 and in the fragment collection more broadly; *ibid*; pp. 92-95.

³⁷ The flat is placed at the opening of the hymn *Magne dies*. Another may also have been given at the opening of the fragment's second hymn, which probably used the same melody, but this is much damaged and largely illegible.

tion, being mainly found among those categorised as using late Aquitanian notation³⁸. On the other hand, it is the most frequently found form of direct among the square notation sources of Zamora³⁹, and similar directs were used with square notation in earlier sources elsewhere. For example, they are characteristic of the square notation used in early Dominican manuscripts, such as the mid thirteenth-century codex Rome, I-Rss XIV L1, although there, the ascending line tends to be more slanted to the right⁴⁰.

LITURGICAL CONTENT

On the first folio (f. a), there are the last parts of the office for St Anne including the end of Lauds, the Little Hours and Compline. These materials occupy all f. a^r, and the left column of its verso. Unfortunately, only the first column of the recto remains in good condition. Folio a^r is shown in Figure 1.3. Following on f. a^v, at the top of the second column, is a rubric announcing Vespers for the office of St Peter Martyr. On f. b^r is the completion of Vespers and commencement of Matins, with Matins continuing on the verso.

The placement together of the offices for St Anne and St Peter Martyr is surprising as their celebrations are widely separated with Anne in July and Peter in April. An explanation for this anomaly might be that the bifolio was created as part of a supplement for use with an older book in which the two feasts were lacking or undeveloped. The creation of such a supplement could have been in response to the requirements of the growing importance of the two celebrations at the time. Indeed, the celebration of the feast for St

³⁸ On the direct in the Archive's Aquitanian notation sources, NELSON, K. E. *Medieval Liturgical Music...*, pp. 85, 93-95.

³⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁰ On the *custos* in early Dominican books and other forms, GIRAUD, Eleanor J. «Differentiating Hands in Square Chant Notation». *Plainsong and Medieval Music*, XXXI, 2 (2022), pp. 99-121, at p. 106. Giraud describes these as the "tick" form of the *custos* and shows several variations.

Anne gained prominence during the thirteenth and fourteenth centuries⁴¹, while that for St Peter Martyr, the early Dominican martyr also known as Peter of Verona, was a recently created feast. Peter had been canonized in 1253 just one year after his death and his cult was vigorously promoted both by the pope and Dominican friars⁴². Books with annotations or content added for Peter Martyr are not difficult to find: for example, the feast was added to the thirteenth-century Franciscan breviary E-Mn ms. 239 thought to have been copied in Catalonia⁴³; another is the fourteenth-century breviary of Burgos E-BUa ms. 29, which has an addition at the end of the Sanctorale with readings for the offices of St Peter Martyr, and for others including St Anne⁴⁴. The order of placement of the two feasts in Z 226 should also be considered asking why the late July office of Anne appears before that of the late April celebration for Peter Martyr. Could this reflect a choice representing the importance of Anne to the church for which the manuscript was prepared?

⁴¹ On the cult of St Anne during the later Middle Ages, see ASHLEY, Kathleen; and SHEINGORN, Pamela. «Introduction». *Interpreting Cultural Symbols: Saint Anne in Late Medieval Society*. Kathleen Ashley and Pamela Sheingorn (eds.). Athens and London, University of Georgia Press, 1990; REAMES, Sherry. «Origins and Affiliations of the Pre-Sarum Office for Anne in the Stowe Breviary». *Music and Medieval Manuscripts: Paleography and Performance. Essays Dedicated to Andrew Hughes*. John Haines and Randall Rosenfeld (eds.). Aldershot, Ashgate, 2004, pp. 349-368; and ANDERSON, Michael Alan. *St Anne in Renaissance Music: Devotion and Politics*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

⁴² On St Peter Martyr, PRUDLO, Donald. *The Martyred Inquisitor: The Life and Cult of Peter of Verona (†1252)*. Aldershot, Ashgate, 2008.

⁴³ E-Mn ms. 239, f. 2^v. Described in JANINI, José; and SERRANO, José. *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969, pp. 11-13.

⁴⁴ E-BUa ms. 29, ff. 557^r-558^v. Described in JANINI, José. *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España. I Castilla y Navarra*. Burgos, Aldecoa, 1977, pp. 57-58. I am grateful to the Archivo de la Catedral of Burgos for their assistance.

A RARE OFFICE FOR ST ANNE

The content of the fragment starts within the last part of the fourth antiphon for Lauds in the office of St Anne. Following completion of Lauds are materials for Prime through to Compline. Although the folios that would have preceded the first folio of Z 226 are missing, the remaining material is sufficient to allow some comparison with other sources and it has become clear that this is part of a rare office for Anne⁴⁵. As will be discussed below, the closest concordance to have been located is the office for Anne found in the fourteenth-century breviary for the use of Zamora (E-ZAc Cód. 104), where the beginning of the feast on f. 388^r is declared by the rubric «In vigilia beate anne»⁴⁶.

The fragment's texts for the Lauds antiphons and hymn in the first column of the folio are those found in the Zamora breviary, although with some minor variants within their texts, and a different reading precedes the hymn. Following the end of Lauds both give the same Prime antiphon; however, complete study of the continuation of Prime and Terce in the fragment (f. a, outer column) was not possible due to heavy wear and loss of parchment. Nevertheless, rubrics and remaining bits of antiphons and other texts in this damaged section suggest that much (or all) is shared with the breviary.

Given the concordance identified between the fragment and the Zamora breviary, it is worth looking further at the breviary's full set of five antiphons

⁴⁵ Searches for sources were made in *Analecta Hymnica* and *Cantus Index*, <<https://cantusindex.org/>> [accessed 14-11-2024], as well as with the aid of published source catalogues. Emphasis was placed on offices for Anne in Iberian sources, and I am grateful to Santiago Ruiz Torres for assistance regarding these sources.

⁴⁶ E-ZAc Cód. 104, ff. 388^r-400^r. For dating and description of the breviary, JANINI, José. *Manuscritos litúrgicos...*, vol. 1, p. 327; and LÓPEZ MARTÍN, Julián. «Incipit Ordo Breviarii Secundum Consuetudinem Ecclesiae Zamorensis». *Las Edades del Hombre. Remembranza*. Antonio-Ignacio Meléndez Alonso (dir.). [Valladolid], Fundación Edades del Hombre, 2001, pp. 195-197.

for the first part of Lauds⁴⁷. This set is one of several widespread patterns, although a relatively rare one⁴⁸. Among the Iberian sources surveyed for this study, the same set of five antiphon texts is again infrequent and has so far been found only in sources from the western part of the peninsula: the Zamora breviary, several books from Braga, and a printed breviary for the Benedictine house of Valladolid⁴⁹. Continuing further to include consideration of the hymn and Benedictus antiphon for Lauds found in Z 226, the pattern of concordance narrows: it is only Z 226 and the Zamora breviary which share the same hymn (*Lucis huius festa*, CI 830201) and Benedictus antiphon⁵⁰.

⁴⁷ Not including the final Benedictus antiphon for Lauds which will be discussed below.

⁴⁸ BLUME, Clemens; and DREVES, Guido Maria (eds.). *Analecta Hymnica Medii Aevi. XXV. Liturgische Reimofficien des Mittelalters*. Leipzig, O. R. Reisland, 1897, p. 57; and *Cantus Analysis Tool*, <<https://cantusindex.org/analyse>> [accessed 14-11-2024]. The examples found by the *Cantus Analysis Tool* are contained in a thirteenth- or fourteenth-century section of a Nevers book (F-Pn NAL 1235), the fifteenth-century antiphoner for the Carmelites of Mainz (D-MZb C), and the early sixteenth-century antiphoner of Braga (P-BRs ms. 028). On dating of the section in F-Pn NAL 1235, <<https://manno.saprat.fr/manuscrit/notice/1456>> [accessed 14-11-2024].

⁴⁹ E-ZAc Cód. 104; P-BRp ms. 657 (*Breviary of Soeiro*); P-BRs ms. 028; *Breviarium Bracarense*. Braga, João Gherlinc for Pedro de Barzena, 1494; and *Breviarium Benedictinum*. Montserrat, Luschner, 1500. The office for Anne in the *Breviary of Soeiro* (late fourteenth or early fifteenth century) was included in an adjunct section outside the main body of the Sanctorale, together with several other offices; P-BRp ms. 657, ff. 167^v-168^r. It is thought that this section may reflect an earlier fourteenth-century model from which the later breviary was copied; ROCHA, Pedro Romano. *L'office divin au Moyen Age dans l'Église de Braga. Originalité et dépendances d'une liturgie particulière au Moyen Age*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian and Centro Cultural Português, 1980, pp. 497-499.

⁵⁰ Other sources including the printed breviary for the Benedictine house of Valladolid include *Lucis huius festa* for the Lauds hymn, but the rare Benedictus antiphon is not included. The full text of this antiphon is «Benedictus sit dominus qui tot per os sanctorum dudum promisit celitus nunc iam presolvit penitus in salute cunctorum». Currently there is no *Cantus Index* identifier for this antiphon text, which shares its opening words with the antiphon CI 200678, <<https://cantusindex.org/>> [accessed 14-11-2024]. Nevertheless, the antiphon of the fragment and the Zamora breviary is also found in other Iberian sources, although with another list of preceding Lauds antiphons. Those other sources include,

For a final observation on the St Anne office in the fragment, we can turn to the melodies and their *differentiae* remaining for the fourth and fifth antiphons of Lauds in the fragment. These belong to mode 4 and mode 5 respectively. They thus suggest the employment of a common pattern of modal ordering found in rhymed offices, in which the series of five Lauds antiphons moved from mode 1 to 5⁵¹. As further notated sources are found with the same office, this aspect will be another useful point of comparison⁵².

ST PETER MARTYR

The fragment has the beginning of the office for St Peter Martyr with Vespers including two notated antiphons and the hymn, and the opening items for Matins with the invitory, hymn and first three antiphons. Although there is damage and some loss of legibility, the content can be identified. This is part of the Dominican office for St Peter Martyr celebrated on 29 April. That office must have been prepared swiftly following Peter's canonization in 1253. It was able to be included in the important Dominican codex now held in Rome, I-Rss XIV L1 (hereafter Sta Sabina), its fourteen books (*volumina*) thought to have been copied during the years 1256 to 1259⁵³, and the office proceeded to be included in subsequent medieval

for example, the fifteenth-century breviary of Calahorra; E-SAu ms. 227, f. 348^v. Also see DREVES, Guido Maria (ed.). *Analecta Hymnica Medii Aevi. XVII. Hymnodia Hiberica*. Leipzig, O. R. Reisland, 1894, p. 46.

⁵¹ HUGHES, Andrew. «Modal Order and Disorder in the Rhymed Office». *Musica Disciplina*, XXXVII (1983), pp. 29-51.

⁵² The Carmelite antiphoner (D-MZb C) has the full list of five antiphons for this series for St Anne using modes 1 to 5 for the series. Inventory at <<https://cantusdatabase.org/index/?source=123622>> [accessed 14-11-2024].

⁵³ BOYLE, Leonard E. «A Material Consideration of Santa Sabina MS. XIV L 1». *Aux origines de la liturgie dominicaine: le manuscrit Santa Sabina XIV L 1*. Leonard E. Boyle and Pierre-Marie Gy (eds.). Rome, École française de Rome, 2004, pp. 19-42, at pp. 31-33. On p. 34 of his thorough discussion, Boyle also explained why two terms often applied to

Dominican manuscripts⁵⁴. Comparison suggests the chants and readings in fragment Z 226 are the same as those of the Dominican sources with only occasional minor differences, although it should be remembered that the damage to the fragment means we cannot be certain of all details of some of its content⁵⁵. A striking difference between Z 226 and Sta Sabina is in the layout. The fragment has the characteristic layout of a noted breviary, presenting all the office's content together, including readings, in order of presentation, unlike that of Sta Sabina and other Dominican manuscripts where the readings and hymns were recorded separately in their own sections⁵⁶.

That different layout is particularly prominent on f. b^v of the fragment where we see the surprisingly long text for the first lesson, identified as «lectio prima». This text is that given in the Dominican codex where it is included in the section devoted to readings⁵⁷. But, as the end of the lesson in the fragment is lost, we do not know if the lessons ended at the same point,

this codex, «exemplar» and «archetype», appear to be inaccurate. For reproduction of the complete codex, <https://archive.org/details/rome_santa_sabina_xiv_11> [accessed 14-11-2024].

⁵⁴ For example, the late thirteenth-century antiphoner US-Cai 1911.142b, inventory and transcriptions in «Inventory of Chicago, Art Institute of Chicago, Mrs. William E. Kelley Collection, 1911.142b». *Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant: Inventories of Chant Sources*, <<https://cantusdatabase.org>>; and the fourteenth-century AUS-Msl RARESF 096.1 R66A, *Antiphoner-Hymnal*, Melbourne, State Library of Victoria, <<http://handle.slv.vic.gov.au/10381/205232>> [accessed 14-11-2024].

⁵⁵ The fragment includes two of the office's usual three hymns, each with full text and first stanza underlaid with the melody. These are the Vespers hymn *Magne dies leticie* and the Matins hymn *Adest triumphus*. *Magne dies leticie* was transcribed and discussed in NELSON, K. E. *Medieval Liturgical...*, pp. 179 and 292. The text was mistakenly shown there as incomplete. In fact, the text is completed at the top of the heavily damaged f. b^r.

⁵⁶ On f. 123^v of Sta Sabina, the chants for the office are given without notation in its *breviarium* section; later in its *antiphonarium* on ff. 287^v-288^r are the notated antiphons and responsories of the office, while the notated hymns are presented subsequently in the *hymnarium* on f. 320^r, and the lessons for Matins are in the *lectionarium* beginning on f. 197^v.

⁵⁷ Z 226 f. b^v; Sta Sabina f. 197^v. In the fragment, the lesson occupies about one and a half columns.

although it seems likely that they did so. The rubric preceding the lesson in the fragment, again like that in Sta Sabina, acknowledges the pope's bull of canonization as the source of the lesson with the words: «Ex litteris canonizationis Innocencii papa»⁵⁸.

This Dominican office is also known to occur in breviaries for various uses, although it does not seem to have been common. Its entry in *Analecta Hymnica* lists breviaries with the same office from widespread parts of Europe including Spain, one of which is probably the same breviary of Zamora discussed above in relation to the materials for St Anne⁵⁹. The editors of *Analecta Hymnica* remarked that the texts of this office are «fully secure» describing variants as «printing and copying errors»⁶⁰, but they did not describe the variations that appear in the sources among the office's three lessons. It is worth noting that in contrast with Sta Sabina (and the fragment), the Zamora breviary uses only the first third of the long first lesson, dividing that into three short segments to precede the three responsory texts of the Nocturn. Although a complete examination of the sources listed in *Analecta Hymnica* is outside the scope of the present study, it can be noted that other Spanish breviaries of the late Middle Ages show other choices for celebrations for St Peter Martyr. Two more examples utilize the chants of the Dominican office but the lessons for matins are again different. Like the Zamora breviary these two have three short lessons: the fourteenth-century

⁵⁸ Z 226 f. b^v. For transcription of the full text of the lessons in Sta Sabina, see URFELS-CAPOT, Anne-Élisabeth (ed.). *Le sanctoral du lectionnaire de l'office dominicain (1254-1256)*, <<http://elec.enc.sorbonne.fr/sanctoral//a042>> [accessed 14-11-2024]. For the bull, see *Bullarium Ordinis Fratrum Praedicatorum... Tomus Primus*. Roma, Mainardi, 1729, pp. 228-230. For an English translation of the bull, PRUDLO, D. *The Martyred Inquisitor...*, pp. 191-195.

⁵⁹ BLUME, Clemens; and DREVES, Guido Maria (eds.). *Analecta Hymnica Medii Aevi. XXVIII. Historiae Rhythmicae. Liturgische Reimofficien des Mittelalters*. Leipzig, O. R. Reisland, 1898, pp. 135-136. There the Zamora breviary was not fully identified and was described as a manuscript of the fifteenth century.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 136: «da der Text völlig sichergestellt ist, eine Druck- und Schreibfehler-sammlung veranstalten».

breviary of Burgos (E-BUa ms. 29) has three lessons based on the opening of the bull of canonization for Peter starting the first lesson with that document's opening words «Innocencius episcopus», and its third lesson opening «Magnis et crebris», the words that start the «Exordium» of the bull of canonization⁶¹; and secondly, the breviary of Compostela, printed in 1494, also quotes the bull's exordium, but commencing in the first lesson with «Magnis et crebris», and its second and third lessons continuing with later segments⁶². Yet another Spanish source, the thirteenth-century breviary of Lugo (E-LUc s.s.), gives nine lessons drawn from the bull of canonization, and instead of giving the Dominican office includes chant text from the Common of one Martyr for use at Vespers on the feast day of St Peter Martyr⁶³. Further investigation of this topic would be of interest.

AQUITANIAN NOTATION FOR THE DOMINICAN OFFICE

The feature which most markedly distinguishes the fragment's items for St Peter Martyr from the Dominican sources studied is the notation: the use of one-line staff Aquitanian notation. The Dominican sources of the thirteenth century utilized square notation written on four-line staves as was specified by the order's ruling⁶⁴. Was the office in Z 226 copied from a Dominican model? That seems very likely given the fragment's fidelity to the Dominican office. Given the order's requirements, surely the model itself was notated in square notation with four-line staves.

It seems that the fragment's use of Aquitanian notation for the St Peter Martyr office can be thought of as a translation from the Dominican square notation. In many ways, the translation is straightforward, in others

⁶¹ E-BUa ms. 29, f. 557^r.

⁶² *Breviarium Compostellanum*. Lisbon, Nicolaus de Saxonia, 1497, f. 61.

⁶³ E-LUc s.s., ff. 342^v-344^r. Inventory at <<http://musicahispanica.eu/source/22257>> [accessed 14-11-2024].

⁶⁴ HUGLO, M. «Règlement...», p. 124.

it is not. Critical to the translation is the change from the system based on the use of the four-lined staff with clef, to a different system based on the one-line staff without clef. The fragment's notation shows the application of generally standard methods in use at the time in Aquitanian notation. So, we see that the notator's method of indicating mode involved utilizing the regular pattern of pitch for the staff line, heightened according to the line, the use of directs at line ends⁶⁵, the occasional flat sign, and the use of the sign known as the quilisma to indicate the lower note of the semitone when context allowed. The use of the quilisma stands out. Whereas the translation from the other neumes was straightforward (for example, a pes in square notation replaced by the Aquitanian pes), the quilisma had to be introduced. Thus, for example a scandicus (three notes rising) written as three puncta in square notation was translated into an Aquitanian scandicus with or without a quilisma according to the pitch. The quilisma sign was only introduced in the context of a semitone movement where it would be placed on the lower note, and only when this melodic movement is on a single syllable. As usual, the quilisma was not used for syllabic motion. Another special type of sign, found in both types of notation are liquescent signs of different sorts; initial comparison of their use in the Peter Martyr chants finds their application to be more individual and varied.

FOR ZAMORA?

The textual content of this fragment for its two offices demonstrates a remarkably close coincidence with the fourteenth-century breviary of Zamora. Given the evidence of their unusual shared content, and despite the marked difference in the lessons for St Peter Martyr, it seems reasonable to hypothesize that Z 226 was once part of a source made for the use of the church of Zamora. Furthermore, given the likelihood that the fragment

⁶⁵ Using a form of direct more typical of square notation than Aquitanian notation as already noted above.

was copied some decades before the breviary, we can propose that the fragment represents somewhat earlier practice at Zamora. Perhaps the earlier preparation of the fragment gives the explanation for two of the notable differences between these two sources: the apparent nature of the fragment as a supplement with just the two feasts, while in the breviary both feasts were included in the planned copying of the breviary and occur in their proper places in the *Sanctorale*; and secondly, in the lessons for St Peter Martyr which had perhaps been adapted by the time of preparation of the breviary to the normal limitations of time for Matins. Further research into these two offices may shed new light on this hypothesis and develop further understanding of the coincidence of the content of Z 226 and the breviary.

TO CONCLUDE: FRAGMENT STUDIES AND AN *ORATIO IHEREMIAE*

Fragment studies (whether studying fragments of liturgical sources or other types of fragments) inevitably carry a variety of challenges, the fundamental challenge naturally arising from their character as fragments. Fragments are incomplete. Identification of a fragment can of course be impossible for one or more reasons (this may simply be the result of a small fragment offering very little information); or identification may at first be problematic, and sometimes an initial judgement may need revision. Fortunately, the continuing development of scholarly knowledge, publications, and research tools of different types (especially digital tools), makes identification of fragments increasingly more feasible.

An example among the Archive's *pergaminos musicales* can illustrate the point. The fragment E-ZAahp Perg.Mus. 243 was described during initial studies of the collection. It is a single fragment in good condition, provisionally dated to the late fourteenth century or early fifteenth century⁶⁶. The chant content of Z 243 utilizes a relatively small size of square nota-

⁶⁶ NELSON, K. E. *Medieval Liturgical Music...*, pp. 253-254.

tion neatly written on staves of five-red lines (Figure 1.5). The features of its notation include a style of F clef unusual in the Archive's collection⁶⁷; the consistent use of a vertical pes with slanted upper head rather than the oblique pes which was to become more common; the consistent use of a direct with stem descending downwards from the right of the head of the sign; and the use of short approximately vertical lines placed on the staves to separate each or most words⁶⁸.

FIGURE 1.5. *Archivo Histórico Provincial de Zamora, Colección de Pergaminos musicales, E-ZAahp Perg.Mus. 243.*



As the description published in 1996 indicated, the incomplete content of Z 243 was not identified and its liturgical placement was tentatively estimated⁶⁹. Contributing to the challenge of identification would have been that the fragment had been cut from a large folio, so that content is missing from both top and bottom, and a little from one side. There are also no rubrics. Nevertheless, when recently examining the same fragment, it was quickly recognized that the notated content presents verses from the fifth

⁶⁷ Different forms of the F clef in square notation and their significance are discussed by GIRAUD, E. J. «Differentiating Hands...», pp. 103-105.

⁶⁸ On the notation among the studied fragments of the collection, *ibid.*, pp. 97-102.

⁶⁹ NELSON, K. E. *Medieval Liturgical Music...*, p. 254.

chapter of the Lamentations of Jeremiah, the *Oratio*. Of course, identification was easily confirmed by a simple and rapid online search using digital tools that are now commonplace but were not available when the fragment was first studied. The earlier tentative description of the fragment's liturgical placement can now be corrected and updated.

Because of the loss of parts of the folio, the fragment's remaining verses are mostly incomplete and not consecutive. The verses included, in part or in full, are Lamentations of Jeremiah, Chapter 5: 6-8, 13-15 and 19-20. This wide range of verse numbers suggests that the original source, from which the fragment was taken, included the full set of twenty-two verses belonging to Lamentations Chapter 5. Furthermore, the presence of the *Oratio* verses allows the hypothesis that the fragment's folio was intended for use at the third lesson of Matins on Holy Saturday, as it was for that occasion that these verses were used in Iberian pretridentine practice⁷⁰. *Oratio* verses were, however, not always included in the *triduum sacrum* lessons, and it is worth noting that the fourteenth-century breviary of Zamora is one which does not make use of any chapter five verses⁷¹. On the contrary, the breviary subsequently printed for Zamora (ca. 1539-1541) includes the full *Oratio* for the third lesson of Holy Saturday⁷². Could this fragment represent changing practice for Holy Saturday and the *Oratio Iheremiae* in Zamora⁷³?

⁷⁰ For pretridentine patterns of verse usage, HARDIE, Jane M. *The Lamentations of Jeremiah: Ten Sixteenth-Century Spanish Prints: An Edition with Introduction*. Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 2003, pp. xlix-li (Table 1); and SOL, Manuel del. *Lágrimas del Renacimiento en España. El canto llano de las Lamentaciones de Jeremías en polifonía*. Kassel, Reichenberger, 2021, pp. 38-39 (Table 1.1) and 42.

⁷¹ E-ZAc Cód. 104, ff. 97^v-103^v.

⁷² [*Breviarium secundum morem et consuetudinem Zamoranae ecclesiae*]. [Zamora, Pedro Tovans, 1539-1541?], ff. 173^v-174^r (E-Mn R/25990). Title and publication details from the catalogue of the Biblioteca Nacional de España, <<https://catalogo.bne.es/>> [accessed 14-11-2024].

⁷³ My continuing investigation into the content of this fragment will be reported in future.

The Archive's collection of *pergaminos musicales* is currently known to include three other fragments containing chant for the Lamentations of Jeremiah⁷⁴. These three represent some more of the variety of the Archive's collection of *pergaminos musicales*. E-ZAahp Perg.Mus. 218 is one of the early notated fragments, a twelfth-century fragment with Aquitanian notation. A tall, narrow piece from a folio of a noted breviary, Z 218 survived in the binding of a protocol book from Zamora. Its three Lamentations verses form an unusual set provided for Nocturn 1 of Good Friday. Between the first two verses of Lamentations chapter 2, one verse from chapter 1 is inserted. The resulting combination of verses is currently unknown in any other source⁷⁵. The other two fragments, E-ZAahp Perg.Mus. 167 and E-ZAahp Perg.Mus. 174 appear to have been taken from the same large book, perhaps one dedicated to use in Holy Week, dating from around 1500. Their melodies are written in a large-sized semi-mensural notation. Unlike Z 243 and Z 218, these fragments were bound to protocol books from the town of Vezdemarbán. Their Lamentations verses are unsurprising and include material for Good Friday (Z 174) and probably for Holy Saturday (Z 167)⁷⁶.

* * *

This chapter has presented new findings on the dismembered large antiphoner «Book 1», the affiliations and use of which remain elusive and await further study; it has explored the tantalizing remains of offices for two saints in Z 226 demonstrating significant connections with the fourteenth-century breviary of Zamora and offering the hypotheses that this fragment is

⁷⁴ Described in NELSON, K. E. *Medieval Liturgical Music...*, p. 241 (Z 218), pp. 246-247 (Z 167 and Z 174, grouped under the heading «Book 5a»).

⁷⁵ These are verses 2:1, 1:22, and 2:2. Description and inventory of E-ZAahp Perg.Mus. 218 at <<https://pemdatabase.eu/source/94561>> [accessed 14-11-2024].

⁷⁶ Another fragment (E-ZAahp Perg.Mus. 175) does not have any Lamentation verse but provides the continuation of a responsory commenced in Z 174.

from a source made for the use of the church of Zamora, and that its notator may have translated square notation into Aquitanian notation; and the chapter has also briefly introduced the special materials likely to be for Holy Saturday in another fragment from a protocol book of Zamora. The collection of *pergaminos musicales* of the Archivo Histórico Provincial of Zamora has again proved its value and interest, and the diverse collection deserves continuing interest and investigation. As digital tools for chant studies continue to develop, they will facilitate research into fragments such as those of Zamora. We can look forward to new discoveries about the Archive's collection, both among fragments already surveyed and those still awaiting examination.

APPENDIX

TABLE 1.2. *The fragments of the antiphoner (Book 1) in folio order.*

Notes on the table

- Folio numbers are the original numbers written on the verso of folios. Those enclosed in square brackets are missing or incomplete and are estimated from other numbered folios and adjacent content.
- Feast names are enclosed in square brackets when rubrics are absent or unclear, or a lacuna separates rubric and subsequent folio.
- Feasts and offices are generally incomplete. Many folios have obscured or otherwise unidentifiable materials.
- E-ZAahp Perg.Mus. numbers are the identifiers assigned to each fragment by the Archive.

Folio number	Feasts	Content represented	Fragment size	E-ZAahp Perg.Mus. number
[27]	[Dom. 2 Adventus]	Matins, Lauds	folio	110
<i>Lacuna</i>				
39	[Feria 5 Hebd. 4 Adv.]	Matins, Lauds	bifolio	141
[40]	[Feria 5 Hebd. 4 Adv.] Feria 6	Lauds Matins	bifolio	155
<i>Lacuna</i>				

45	[Antiphonae Majores]	O antiphons	bifolio	155
[46]	[Antiphonae Majores] Vigilia Nat. Domini	O antiphons Matins	bifolio	141
<i>Lacuna</i>				
[50]	[Vigilia Nat. Domini] Nativitas Domini	antiphons Matins	bifolio	125
<i>Lacuna</i>				
[54]	[Nativitas Domini]	Matins, Lauds	bifolio	169
[55]	[Nativitas Domini]	Lauds	bifolio	169
<i>Lacuna</i>				
59	[Christmas period] [Nativitas Domini, 8?]	Lauds antiphons	bifolio	125
<i>Lacuna</i>				
65	[Octava Nat. Domini]	Matins	folio	62
66	[Octava Nat. Domini]	Matins	bifolio	124
67	[Octava Nat. Domini]	Lauds	bifolio	124
<i>Lacuna</i>				
69	[Vigilia Epiphaniae] Epiphania	Vespers Matins	folio	63
<i>Lacuna</i>				
?	[Feria 2 per annum]	Matins	part folio	137
<i>Lacuna</i>				
[78?]	[Dominica 3 and 4] [Dom. Septuagesimae]	antiphons Vespers	folio ¹⁷⁷	157
[79?]	[Dom. Septuagesimae]	Vespers, Matins	folio	156
<i>Lacuna</i>				
[185]	Mariae Magdalenae	Vespers, Matins	bifolio	114
<i>Lacuna</i>				
188	[Mariae Magdalenae]	Matins	bifolio	114
<i>Lacuna</i>				
198	Laurentii	Lauds	bifolio	112
[199]	Laurentii Hippolyti	Vespers Matins	bifolio	112
<i>Lacuna</i>				
207	Assumptio Mariae	Matins	bifolio	118
<i>Lacuna</i>				
[214]	Bartholomaei	Matins	bifolio	118
<i>Lacuna</i>				
218	Bartholomaei	Matins	bifolio	117
<i>Lacuna</i>				

⁷⁷ Fragments 157 and 156 are contiguous and are likely to have formed a single bifolio.

222	Augustini	Vespers	bifolio	113
223	Augustini	Matins	bifolio	113
<i>Lacuna</i>				
227	Augustini	Matins	bifolio	117

2. ENTRE ESCRITURA Y ORALIDAD. EL APRENDIZAJE Y LA REESCRITURA DEL CANTO GREGORIANO EN EL MONASTERIO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA

VICENTE URONES SÁNCHEZ
Universidad de Salamanca
ORCID iD: 0000-0003-2904-5344

RESUMEN

Desde una concepción de musicología general, en la que un suceso puede ser estudiado desde varias perspectivas interrelacionadas, este trabajo ahonda en los procesos de aprendizaje y reescritura del repertorio romano o gregoriano en el monasterio de San Millán de la Cogolla. La presencia sistemática de *differentiae* en cantos de naturaleza no solo antifonal, sino, extraordinariamente, también directa y responsorial, en los manuscritos emilianenses E-Mh Cód. 18 (s. XI *ex.*) y E-Mh Cód. 51 (s. XII *in.*), resulta una herramienta de gran ayuda al cantor, en cuanto a la inmersión sonora que supone en el canto. Por otra parte, el desigual empleo del pes subpunctis y el oriscus en las dos fuentes, además del gradual E-Mh Cód. 45 (s. XII *ex.*), prueba que los notadores no copiaron directamente desde un códice anterior. Esta disparidad indica que esos notadores conocían muy bien el repertorio y reflejaron su particular visión de este o aquello que consideraban oportuno destacar y transmitir de manera precisa, bien en el plano melódico bien en el rítmico. El análisis de las *differentiae* y de la notación refleja que el aprendizaje del canto

gregoriano en San Millán de la Cogolla se produjo mediante técnicas de oralidad y percepción visual.

Palabras clave: San Millán de la Cogolla; canto romano o gregoriano; notación aquitana; oralidad; escritura.

ABSTRACT

From a general musicological point of view, in which an event can be studied from various interrelated perspectives, this work explores the processes of learning and rewriting of the Gregorian repertoire in the monastery of San Millán de la Cogolla. The systematic presence of *differentiae* in chants of an antiphonal and, exceptionally, direct and responsorial nature in the San Millán manuscripts E-Mh Cód. 18 (late 11th century) and E-Mh Cód. 51 (early 12th century), is a tool of great help to the cantor in terms of the sonorous immersion it implies in the chant. On the other hand, the unequal use of the pes subpunctis and the oriscus in the two sources, in addition to the gradual E-Mh Cód. 45 (late 12th century), proves that the notators did not copy directly from an earlier codex. This disparity indicates that these notators were very familiar with the repertoire and reflected their particular vision of it, or what they considered appropriate to emphasise and transmit in a particular way, either melodically or rhythmically. The analysis of the *differentiae* and the notation shows that the learning of Gregorian chant in San Millán de la Cogolla took place through oral techniques and visual perception.

Keywords: San Millán de la Cogolla; Roman or Gregorian chant; Aquitanian notation; Orality; Writing.

INTRODUCCIÓN

EL SIGLO XI es en el norte de la Península Ibérica una época de conflictos en cuestión ritual. Desde dos ámbitos diferentes, Roma y Cluny, se pretende instaurar el nuevo rito romano¹ en los reinos hispanos,

* Este estudio forma parte de las actividades desarrolladas desde el proyecto de investigación I+D *Spanish Early Music Manuscripts Project II* (PID2021-123967NB-I00), coordinado por la prof. Carmen Julia Gutiérrez, de la Universidad Complutense de Madrid, y el prof. Santiago Ruiz Torres, de la Universidad de Salamanca.

¹ Para referirnos al canto, utilizaremos siempre el apelativo «gregoriano», si bien podemos decir también «romano», puesto que es el oficial de la Iglesia de Roma. Al hablar del

donde algunos centros religiosos importantes, sabedores del peligro que corría el rito autóctono, ejercen una dura oposición, especialmente en Castilla². Sin embargo, los favores de los que gozaban distintos reyes peninsulares por parte de Roma y, especialmente, Cluny, eran síntoma de lo que termi-

rito, empleamos la denominación «romano» —aunque también podría ser «romano-franco»— y no «franco-romano», como mayoritariamente se ha hecho hasta la actualidad, por considerar el primer término más fiel al origen del repertorio, también llamado «romano nuevo», en contraposición al «romano viejo». Sobre el origen del canto romano o gregoriano y su denominación más apropiada véase GUILMARD, Jacques-Marie. «À l'origine du chant grégorien de la messe et du sacramentaire gélasien». *Revue Bénédictine*, CXXV, 1 (2015), pp. 45-91. De reciente publicación es un libro que contiene varios estudios del mismo autor sobre el origen del canto gregoriano; *idem*. *L'origine du chant grégorien. Études d'histoire du répertoire*. Solesmes, La Froidfontaine, 2020. McKinnon no apoya la denominación «francorromano», ya que contiene cierto nivel de incongruencia histórica, dando prioridad al componente franco sobre el romano; MCKINNON, James W. «Gregorian chant». *Grove Music Online*. Deane L. Root (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11726>> [consulta 18-02-2025]. Si habla de canto «romano-franco» Daniel Saulnier en un estudio sobre una tradición oral francesa paralela a la del llamado canto gregoriano; SAULNIER, Daniel. «Présence d'une tradition orale française parallèle à celle de Metz et Saint-Gall». *Études Grégoriennes*, XXXI (2003), pp. 5-14. Paulus Diaconus escribió hacia el año 783 *Gesta episcoporum Mettensium*, a petición del obispo Angilram de Metz. En ella dice del obispo San Chrodegang, fallecido allí mismo diecisiete años antes: «Ipsūque clerum abundanter lege divina Romanaque imbutum cantilene, morem atque ordinem Romanae Ecclesiae servare praecepit, quod usque ad id tempus in Mettensi ecclesia factum minime fuit». San Chrodegang habría ordenado al clero de Metz, bien formado por la Ley divina y por la cantilena romana, que siguiera los mandatos de la Iglesia romana, lo que no se había hecho en Metz hasta ese momento; véanse PELT, Jean-Baptiste. *Études sur la cathédrale de Metz. La liturgie, I, (Ve-XIIIe siècle)*. Metz, Impr. du journal Le Lorrain, 1937, pp. 5-6; y HILEY, David. *Gregorian Chant*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 95. También en su *Regula canonicorum*, San Chrodegang muestra el interés por el canto romano y por la pretensión de hacer de Metz una hagiopolis o ciudad santa, a imitación de Roma; véase CLAUSSEN, Martin A. *The Reform of the Frankish Church: Chrodegang of Metz and the Regula canonicorum in the Eighth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

² RUBIO SADIA, Juan Pablo. *Las Órdenes religiosas y la introducción del Rito Romano en la Iglesia de Toledo. Una aportación desde las fuentes litúrgicas*. Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso e Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 2004, p. 31.

naría por suceder. Debido no solo a la resistencia de algunas instituciones, sino también a la fragmentación de los reinos del norte peninsular, la liturgia romana fue aceptada de manera irregular, heterogénea y asincrónica³. El monasterio de San Millán de la Cogolla fue precisamente uno de los que mayor resistencia opuso, hasta el punto de que Pérez de Urbel se refirió a él como «el último defensor de la liturgia mozárabe»⁴.

Basándose en la colección diplomática del monasterio, Isidro Bango afirma que a mediados del siglo XI San Millán ya se habría acogido a la regla benedictina⁵. Más plausiblemente, la institución habría comenzado a recibir modelos benedictinos, y monjes de esta orden podrían haberse instalado allí. En cualquier caso, conviene apuntar dos matizaciones: la primera, que en ningún caso la presencia de benedictinos significa que la comunidad celebrase en rito romano; la segunda, que no puede garantizarse que la documentación conservada haga referencia a una realidad⁶, dado las numerosas falsificaciones emitidas por el monasterio durante el siglo XIII.

³ El proceso de sustitución del rito hispano-mozárabe por el romano-franco y la progresiva asimilación de este se refleja tanto en la estructura como en la escritura, bien musical o textual, de las fuentes conservadas de entre las postrimerías del siglo XI y prácticamente acabada la centuria siguiente. Gros i Pujol advierte de la libertad existente a la hora de copiar libros en esta época y de la ausencia de una liturgia fijada y establecida hasta el final del siglo XII, lo que provoca la existencia de variantes considerables tanto externas como internas al repertorio; véase GROS I PUJOL, Miquel dels Sants. «Las tradiciones litúrgicas medievales en el noroeste de la península». *IX Centenário da dedicação da Sé de Braga, Congresso Internacional. Actas. III. Teologia do Templo e Liturgia Bracarense*. António de Sousa Araújo (ed.). Braga, Universidade Católica Portuguesa y Cabildo Metropolitano e Primacial de Braga, 1990, pp. 103-115.

⁴ PÉREZ DE URBEL, Justo. «El último defensor de la liturgia mozárabe». *Miscellanea liturgica in honorem L. Cuniberti Mohlberg*. 2 vols. Roma, Edizioni liturgiche, 1949, vol. 2, pp. 189-197.

⁵ BANGO TORVISO, Isidro. «Del eremitorio de San Millán al monasterio benedictino». *El monacato espontáneo. Eremitas y eremitorios en el mundo medieval*. José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja Casuso (coords.). Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2011, pp. 221-222.

⁶ Cuatro documentos fechados entre 1048 y 1059 muestran que, efectivamente, al menos algunos monjes viven bajo la regla de San Benito y visten el hábito benedictino;

Las primeras pruebas de recepción de modelos romanos datan de finales del siglo XI. Miguel Carlos Vivancos señala cuatro códices que habrían sido copiados en otras instituciones y que llegaron al monasterio emilianense en esta época⁷, coincidiendo con la primera etapa de romanización del monasterio, que se extendería al menos hasta los últimos años de dicha centuria. Los cuatro libros en cuestión son dos *Liber collectaneus* (E-Mh Cód. 17 y 21)⁸, un *Sacramentarium* (E-Mh Cód. 35)⁹ y un *Liber evangeliorum* (E-Mh Cód. 58)¹⁰. Los dos primeros, redactados en letra carolina a mediados del siglo X, proceden de Sant Cugat del Vallés y debieron llegar a San Millán a finales del siglo XI, pues el primero de ellos contiene adiciones marginales

«Unamiter accepimus abitum beatum Benedictus per manus abati domno Gundissalvi in Sancti Emilianensi»; UBIETO ARTETA, Antonio. *Cartulario de San Millán de la Cogolla (759-1706)*. Valencia, Anubar, 1976, doc. 253, p. 245; «ad tibi Garseani episcopi, cum agnima monachorum tecum ibi sub abitura beati Benedicto serviencium Deo»; *ibid.*, doc. 291, p. 281; «gratia Dei omnipotentes qui me fecit sub habitu santi Benedicti vivere»; *ibid.*, doc. 297, p. 286; «cum ceteris monachis ibi Deo tecum servantibus, ut vivam sub regulam et habitum»; *ibid.*, doc. 298, p. 287.

⁷ VIVANCOS, Miguel Carlos. «L'introduction de la liturgie romaine dans les monastères de Silos et de San Millán à travers leurs manuscrits». *Cahiers de civilisation médiévale*, LVIII (2015), pp. 337-369.

⁸ RUIZ GARCÍA, Elisa. *Catálogo de la sección de códices de la Real Academia de la Historia*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1997, pp. 145-147 y 169-173, respectivamente. Estos códices han sido objeto de estudio en LEMARIÉ, Joseph. «Deux fragments d'homéliaires conservés aux Archives Capitulaires de Vich, témoins de sermons pseudo-augustinien et du Commentaire de Luculentius sur les Évangiles». *Revue d'Études Augustinennes et Patristiques*, XXV, 1-2 (1979), pp. 85-105; MUNDÓ, Anscari Manuel. «Entorn de dos còdexs del segle X de Sant Cugat del Vallès». *Faventia*, IV, 2 (1982), pp. 7-23; *idem*. «Importación, exportación y expoliaciones de códices en Cataluña (siglos VIII al XIII)». *Coloquio sobre circulación de códices y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII. Actas (16-19 septiembre 1982)*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 87-134 y, concretamente, en la p. 125.

⁹ RUIZ GARCÍA, E. *Catálogo...*, pp. 243-244. Véase también VEZIN, Jean. «Notes sur le Sacramentaire limousin de la Bibliothèque de l'Académie d'Histoire de Madrid». *Miscelánea en memoria de Dom Mario Férotin: 1914-1964*. Madrid-Barcelona, CSIC, 1965-1966, pp. 173-192.

¹⁰ RUIZ GARCÍA, E. *Catálogo...*, pp. 321-322.

en letra visigótica, utilizada aún en el monasterio emilianense por esa época. El tercer libro fue escrito en el siglo XI en un centro ligado a la abadía de Saint Martial de Limoges. Finalmente, el evangelario, redactado en el siglo X, habría llegado a San Millán en la misma época que los dos primeros, pues en el f. 39^v contiene una corrección realizada en letra visigótica¹¹.

Estos casos manifiestan una evidencia: el empleo de códices de diferente tipología para la romanización del monasterio, como pueden ser leccionarios, sacramentarios, evangeliarios, homiliarios, breviarios, antifonarios, graduales y troparios. Fruto de algunos de estos, a finales del siglo XI, se escribiría en el *scriptorium* emilianense el primer códice con el repertorio de la misa: el misal plenario notado E-Mh Cód. 18¹². Se trata de un manuscrito de carácter antológico, pues reúne lecturas, oraciones y cantos, reflejo del primer estadio del rito romano, en lo que a la misa se refiere, en la institución emilianense.

¹¹ VIVANCOS, M. C. «L'introduction...», p. 347.

¹² RUIZ GARCÍA, E. *Catálogo...*, pp. 149-152. La indexación de E-Mh Cód. 18, realizada por el proyecto *Spanish Early Music Manuscripts*, <<http://musicahispanica.eu/source/20167>> [consulta 27-05-2022]. Jean Vezin y José Janini lo datan a finales del siglo XI, Elisa Ruiz y Susana Zapke lo hacen entre el final de este siglo y el comienzo del XII, e Ismael Fernández de la Cuesta directamente en los inicios del último. El arcaísmo de la notación, de la propia factura del códice y del empleo de caligrafía visigótica son argumentos por los que consideramos que su manufactura se realizó con mayor probabilidad en los últimos años del siglo XI. En cualquier caso, no fue escrito antes de la última década del siglo XI, pues el calendario contiene la festividad de la traslación de San Felices, maestro de San Emiliano y a la postre copatrón del monasterio, acaecida el 6 de noviembre del año 1090. Sobre las dataciones véanse VEZIN, Jean. «Un calendrier franco-hispanique de la fin du XI^e siècle». *Bibliothèque de l'École des chartes*, CXXI (1963), pp. 5-25; JANINI, José. *Manuscritos litúrgicos de las Bibliotecas de España. I. Castilla y Navarra*. Burgos, Aldecoa, 1977, p. 150; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media*. Madrid, Alpuerto, 1980, p. 35; RUIZ GARCÍA, E. *Catálogo...*, p. 149; y ZAPKE, Susana (ed.). *Hispania vetus: Manuscritos litúrgico-musicales. De los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*. Bilbao, Fundación BBVA, 2007, p. 380. Sobre el calendario, véanse JANINI, José. «Dos calendarios emilianenses del siglo XI». *Hispania Sacra*, XV, 29 (1962), pp. 177-195; y VEZIN, J. «Un calendrier...», pp. 5-25.

Durante la primera mitad del siglo XII, se escribe también en el monasterio el gradual y tropario E-Mh Cód. 51¹³. Este códice manifiesta la segunda etapa de recepción del canto de la misa y una evolución en la codificación del contenido litúrgico. Prueba de ello son el mayor y más detallado número de rúbricas, la reordenación de algunas de sus fiestas y el incremento del repertorio, advertido en la inclusión por vez primera de versículos de ofertorio y de un tropario¹⁴, y en el aumento de versículos de aleluya y antífonas procesionales. La última fuente con el canto de la misa es el gradual E-Mh Cód. 45¹⁵, escrito a finales del siglo XII, y que ya representa la estabilidad del repertorio, pues no contiene diferencias significativas respecto al códice anterior.

En las líneas anteriores se ha hecho referencia a dos etapas de recepción del canto romano, y con ello del rito homónimo, a través del misal E-Mh Cód. 18 y el gradual y tropario E-Mh Cód. 51¹⁶. Esto no es algo inusual, pues la importación de los elementos principales para celebrar la misa, esto es, lecturas, oraciones y cantos esenciales, debían ser la prioridad en toda institución que se acogía a la *lex romana*. De hecho, durante el siglo XII abundan los códices plenarios, que son sustituidos especialmente desde el

¹³ RUIZ GARCÍA, E. *Catálogo...*, pp. 295-296. La indexación de E-Mh Cód. 51, realizada por el proyecto *Spanish Early Music Manuscripts*, <<https://musicahispanica.eu/source/20169>> [consulta 27-05-2022].

¹⁴ El tropario ha sido estudiado en TELLO RUIZ-PÉREZ, Arturo. *Transferencias del canto medieval: Los tropos del «ordinarium missae» en los manuscritos españoles*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 2006, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/56373>> [consulta 29-01-2025].

¹⁵ RUIZ GARCÍA, E. *Catálogo...*, pp. 279-280. La indexación de E-Mh Cód. 45, realizada por el proyecto *Spanish Early Music Manuscripts*, <<http://musicahispanica.eu/source/20168>> [consulta 27-05-2022].

¹⁶ Véanse URONES SÁNCHEZ, Vicente. «Procesión y misa del Domingo de Ramos en el monasterio de San Millán de la Cogolla (s. XI ex.-s. XV). Música, liturgia y espacios». *Medievalia*, XXIV (2021), pp. 69-90; e *idem*. «Recepción y asimilación del canto romano-franco en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Fuentes para el estudio del repertorio de la misa». *Cultura y música en la Península Ibérica hasta 1650*. Eva Esteve, John Griffiths y Francisco Rodilla (eds.). Kassel, Reichenberger, 2023, pp. 19-40.

siglo XIII por otros de contenido parcial¹⁷. En una segunda fase, se recibirían nuevos modelos con mayor número de cantos; también debido a la proliferación de versículos de aleluya¹⁸ y de diversos géneros de prosulación durante los siglos XI y XII, muy especialmente en ambientes aquitano y beneventano¹⁹.

La novedad de este trabajo radica en el enfoque desde el que se atiende a los procesos de recepción del canto romano o gregoriano y a su reescritura, un tema habitualmente tratado desde el análisis codicológico, del contenido litúrgico y de la notación²⁰. Sin eludir estos aspectos, esta investigación

¹⁷ RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. «La notación aquitana en el País Vasco (siglos XII-XVI)». *Revista de Musicología*, XVI, 4 (1993), pp. 2298-2303. Conviene destacar la conservación de un buen número de fragmentos de misales plenarios notados de los siglos XII y XIII, especialmente en el Archivo Distrital de Braga, de acceso abierto en la base de datos *Portuguese Early Music*, <<https://pemdatabase.eu/>> [consulta 23-11-2023]. También es destacable el número de ejemplares conservados en Italia; véase BAROFFIO, Giacomo. *Iter Liturgicum Italicum*. Padua, Cleup Editrice, 1999.

¹⁸ Tanto la composición de numerosos versículos de aleluya durante los siglos XI y XII como su adscripción a los domingos de Pascua y los veintitrés posteriores a Pentecostés, hacen de este género una herramienta de gran valor científico para establecer redes de conexión entre diferentes tradiciones litúrgicas. Los estudios de Schlager sobre este propósito resultan fundamentales, véanse SCHLAGER, Karl-Heinz. *Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, ausgenommen das ambrosianische, alt-römische und alt-spanische Repertoire*. Múnich, W. Rieke, 1965; e *idem*. *Alleluia-Melodien* (Monumenta Monodica Medii Aevi, 8). Kassel, Bärenreiter, 1987.

¹⁹ Véase NARDINI, Luisa. *Interlacing Traditions. Neo-Gregorian Chant Propers in Beneventan Manuscripts*. Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2016.

²⁰ Véanse FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «La irrupción del canto gregoriano en España. Bases para un replanteamiento». *Revista de Musicología*, VIII, 2 (1985), pp. 239-248; HUGLO, Michel. «La pénétration des manuscrits aquitains en Espagne». *Revista de Musicología*, VIII, 2 (1985), pp. 249-256; RODRÍGUEZ SUSO, C. «La notación...», pp. 2297-2305; ZAPKE, Susana. «Procesos asimilativos del nuevo repertorio franco-romano en el norte de la Península». *Revista de Musicología*, XVI, 4 (1993), pp. 2257-2267; NELSON, Kathleen E. *Medieval Liturgical Music of Zamora*. Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1996; BOUDEAU, Océane. «Un missel ibérique de la seconde moitié du XI^e ou du début du XIII^e siècle (Salamanque, Biblioteca General Histórica, ms. 2637)». *Revista Portuguesa de Musicologia*, III, 2 (2016), pp. 65-110; LUCA, Elsa de. «From Old Hispanic to Aquitanian

estudia la recepción del canto desde dos vías diferentes, pero estrechamente ligadas: la oralidad y la escritura. La notación, como todo lenguaje escrito de carácter normativo, nace para solucionar la imperfección de los sistemas orales²¹; representa la uniformidad en vez de la volatilidad, pero no afecta a las técnicas orales²². El canto, por tanto, se sigue transmitiendo preferentemente de esta manera²³. En este sentido, Goody no establece una división entre culturas escritas u orales, sino entre culturas orales y orales con escritura²⁴.

En base a lo expuesto, es habitual el discurso del paso de la tradición oral a la escritura musical, fundamentalmente en el campo de la etnomusicología. La musicología histórica, en cambio, se ha centrado en gran medida en el estudio de las fuentes, no atendiendo siempre a los «archivos del

Notation: Music Writing in Medieval Iberia». *Anuario de Estudios Medievales*, L, 2 (2020), pp. 827-864; e *idem*. «Aquitainian Notation in Iberia: Plainchant Fragments in Braga and Guimarães (11th-15th Century)». *Revue de Musicologie*, CVI, 2 (2020), pp. 329-372. Además, por la visión poliédrica que del proceso de cambio de rito ofrece, es preciso señalar de manera especial ZAPKE, S. *Hispania vetus...*

²¹ MAYORGAS, Ana. *Arqueología de la palabra. Oralidad y escritura en el mundo antiguo*. Barcelona, Bellaterra, 2010, pp. 55 y ss.

²² RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. *Prontuario de musicología: Música, sonido, sociedad*. Barcelona, Clivis, 2002, p. 101. Ong señala que la oralidad se fundamenta en el sonido propiamente dicho, que ocurre en un lapso y de manera efímera, mientras la escritura existe en el espacio, en un soporte físico. Prosigue diciendo que la oralidad es efímera y perecedera, mientras que la escritura es de carácter perenne; no obstante, esta no puede prescindir de la oralidad; ONG, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 38-39.

²³ CRAIG M. WRIGHT muestra numerosos ejemplos sobre la interpretación del canto gregoriano de memoria en la catedral de Notre Dame de París durante toda la Edad Media, y cómo la escritura se utiliza como instrumento mnemotécnico; WRIGHT, Craig M. *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 325-329.

²⁴ GOODY, Jack. *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. xii.

silencio»²⁵. En el campo del canto gregoriano, estas son la excepción y no la regla, y no solo porque el repertorio se transmitiera en gran medida de manera oral, sino porque las fuentes que han llegado hasta la actualidad son escasas. Los estudios de esta disciplina, por tanto, deben mirar también hacia los modelos de análisis practicados por la etnomusicología, centrarse en el «contraste entre los modos orales y escritos del pensamiento y la expresión»²⁶, camino abierto por Peter Jeffery²⁷. Solo desde una concepción de musicología general, en la que una tradición puede ser estudiada desde una variedad de perspectivas interrelacionadas²⁸, se podrán analizar los procesos de aprendizaje, asimilación y reescritura del repertorio.

En el monasterio de San Millán de la Cogolla, como en otras instituciones que se acogen por vez primera al rito romano, no resultaría viable la enseñanza del nuevo repertorio únicamente de manera oral. A la labor de aprender todo un nuevo repertorio se sumaba la de olvidar —dejar de cantar— el autóctono y practicado hasta ese momento. No se trataba únicamente de aprender nuevos cantos, sino nuevas estructuras y sonoridades, lo que requeriría de un esfuerzo cognitivo significativo. Precisamente de esta idea nace la hipótesis de este estudio, y es que el aprendizaje del repertorio en la institución emilianense no se pudo llevar a cabo tan solo mediante técnicas de oralidad, sino también mediante la percepción visual.

²⁵ Así se refiere Nora y Le Goff a la ausencia de documentos, desde la que también se debe hacer la historia; GOFF, Jacques le; y NORA, Pierre. *Faire de l'Histoire. Nouveaux problèmes*. 3 vols. París, Gallimard, 1974, vol. 1, p. 303.

²⁶ ONG, W. J. *Oralidad y escritura...*, p. 16. El impacto de la escritura sobre las culturas orales puede resultar especialmente cristizador para los estudiosos de la música medieval; véase GOODY, J. *The Interface...*

²⁷ JEFFERY, Peter. *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. Chicago, University of Chicago Press, 1992.

²⁸ Véase WIDDES, Richard. «Introduction». *Ethnomusicology and the Historical Dimension. Papers Presented at the European Seminar in Ethnomusicology, London, 20-23 May 1986*. Margot Lieth Philipp (ed.). Ludwigsburg, Philipp Verlag, 1989, p. 1.

El presente discurso parte de las nuevas sonoridades y de la percepción visual a través del estudio de las *differentiae*, ubicadas no solo en los cantos de naturaleza antifonal, sino también directa y responsorial. La presencia continua de estas fórmulas en E-Mh Cód. 18 y regular en E-Mh Cód. 51 demuestra que las sonoridades no están completamente interiorizadas, resultando de gran ayuda al cantor para reconocer el modo de cada pieza. La percepción visual, en suma, debió de ser un aspecto destacable en la introducción del repertorio en el monasterio riojano, como seguramente en otras instituciones eclesíásticas.

Por otra parte, como ya se ha advertido, el repertorio sigue transmitiéndose preferentemente de manera oral, algo atestiguado en los dos graduales de la institución emilianense, E-Mh Cód. 51 y E-Mh Cód. 45. En primer lugar, conviene advertir que, aunque la notación aquitana, presente en estos códices, no es de naturaleza rítmica, sí contiene ciertos aspectos relacionados con la articulación de los sonidos²⁹. El estudio de ciertas grafías, como las del oriscus y el pes subpunctis, y su desigual empleo en las tres fuentes, prueban que los notadores no copiaron directamente desde un códice anterior. La diferente utilización de estas grafías indica que quienes escriben E-Mh Cód. 51 y E-Mh Cód. 45 conocen el repertorio y reflejan su particular visión sobre este. En la práctica del canto existe, por tanto, una combinación entre la percepción visual y la memoria auditiva.

Este estudio, en suma, atiende al fenómeno de la introducción y el aprendizaje del canto romano atendiendo a la materialidad del códice, pero específicamente a aquellos aspectos que facilitan la comprensión de lo inmaterial: el canto. Por otra parte, y gracias a estas tres fuentes conservadas escritas en el marco temporal de un siglo y en un mismo monasterio, algo

²⁹ Conviene destacar un reciente trabajo de Aubert, un minucioso estado de la cuestión, problemáticas y líneas de investigación que ofrece el estudio semiológico de la notación aquitana, AUBERT, Eduardo Henrik. «Sémiologie de la notation aquitaine “classique”: problèmes et approches». *Études Grégoriennes*, XLII (2015), pp. 33-89.

excepcional en el mundo peninsular, el de San Millán es un caso de estudio que presumiblemente podría extrapolarse a otros espacios religiosos.

LA PERCEPCIÓN VISUAL

El primer aspecto destacable del misal plenario notado E-Mh Cód. 18 es la utilización de caligrafía visigótica³⁰ y notación aquitana. Esto no refleja únicamente la coexistencia de dos culturas, sino también la división entre ellas. Frente a la novedad lo antiguo, lo autóctono, lo identitario. Se trata, ante todo, de la combinación de dos parámetros diferentes obligados a coexistir. Es un aspecto material que refleja otro inmaterial, el canto, que se habría enseñado en la institución de manera progresiva. Los monjes tuvieron que aprender nuevos textos, nuevas melodías, nuevas estructuras³¹ e incluso nuevas sonoridades, como se verá más adelante. Para realizar esta tarea coexistieron también dos tipos de procedimientos de enseñanza: el oral y el escrito, la memoria auditiva y la percepción visual.

Uno de estos recursos de enseñanza es el empleo de la cadencia salmódica durante la totalidad del códice. La cadencia consiste en un estereotipo melódico añadido tras las formas antifonales, esto es, las antífonas del oficio, las procesionales y los cantos de entrada y comunión de la misa. Si la fórmula de entonación de un versículo sálmico es suficiente para saber el modo en el que ha de realizarse la cantilación, la cadencia se presenta no solo como el final de dicho versículo, sino como preparación para la repetición de la antífona. Aunque existe una cadencia salmódica principal o cursiva para

³⁰ Sobre la transformación cultural acontecida en la Península Ibérica, en cuanto a caligrafía se refiere, véase CASTRO CORREA, Ainoa. «Leaving the Past behind, Adapting to the Future: Transitional and Polygraphic Visigothic-Caroline Minuscule Scribes». *Anuario de Estudios Medievales*, L, 2 (2020), pp. 631-664.

³¹ Véase RANDEL, Michael. «Las formas musicales del canto viejo-hispánico». *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*. Ismael Fernández de la Cuesta, Rosario Álvarez Martínez y Ana Llorens Martín (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 83-94.

cada uno de los ocho modos gregorianos y que sigue el sistema clásico de los grandes responsorios del oficio³² (Figura 2.1), estas pueden variar en función de la entonación de la antífona *ad repetendum*. Estas modificaciones son las *differentiae*³³, señaladas con las vocales e-u-o-u-a-e, de *saeculorum amen*, y todas ellas, salvo la del V modo, que consta de dos acentos, son pentasilábicas. Un ejemplo claro es el versículo del introito *Ad te levavi*, que, en VIII modo, antes de cadenciar en la *finalis*, desciende hasta el Re para anticipar este sonido a la *schola*, pues es con el que debe comenzar la antífona³⁴. Lo mismo sucede cuando los cantos de I modo que comienzan con la típica fórmula de entonación de esta sonoridad (Re-La-Si-La), precedidas de un Do por llevar el acento en la segunda o tercera sílaba del texto; en este caso la diferencia salmódica no reposa en el Re como nota final, sino que desciende al Do para anticipar el primer sonido de la entonación de la antífona y concluye con un salicus hacia el Mi, facilitando la continuación del canto.

Tanto misales notados como graduales contienen una indicación regular de las *differentiae* en cantos de entrada y comunión (Figura 2.2). En cambio, es sorprendente que tanto en E-Mh Cód. 18 como en E-Mh Cód. 51 figuren también en graduales, versículos de aleluya, tractos y ofertorios, debido a la naturaleza bien directa o responsorial de estos géneros³⁵. En los graduales aparece entre los dos cuerpos de este, en los versículos de aleluya tras el *jubilus*, en los tractos tras el primer versículo y en los ofertorios tras la sección principal de este. Conviene destacar en este instante que, a diferencia de E-Mh Cód. 18, que contiene aquello esencial para la celebración

³² FERRETTI, Paolo. *Estetica gregoriana, ossia Trattato delle forme musicali del canto gregoriano*. Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1934, p. 312.

³³ Reciben también los nombres de *varietas*, *diffinitio*, *divissio*, *figura*, *modus* y *formula*; HUGLO, Michel. *Les tonaires. Inventaire, analyse, comparaison*. París, Heugel, 1971, p. 55.

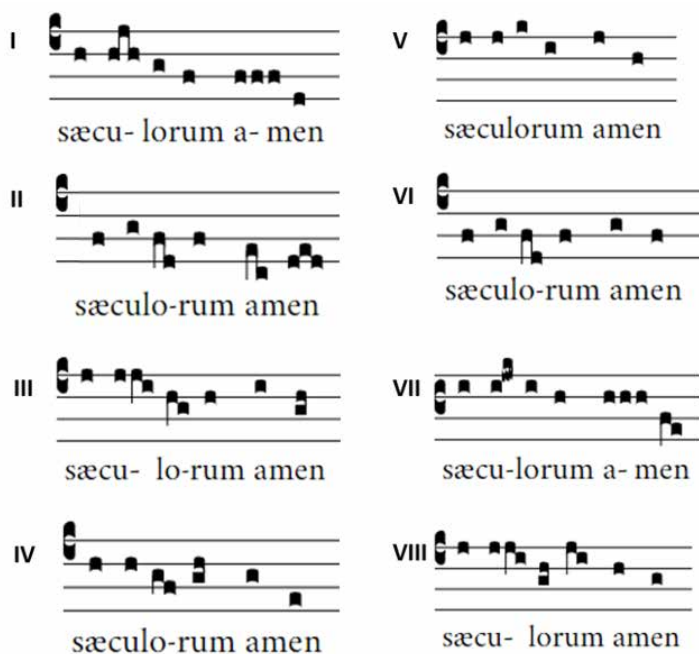
³⁴ Véase *Graduale Triplex... ornatum neumis Laudunensibus (cod. 239) et Sangallensibus (codicum san Gallensis 359 et Einsidlensis 121)*. Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes y Desclée, 1979, p. 15.

³⁵ Véase FERRETTI, P. *Estetica...*, concretamente la parte segunda, dedicada a la salmodia y los cantos salmódicos.

de la misa, E-Mh Cód. 51 sí incluye versículos de ofertorio, como parte del embellecimiento litúrgico promocionado en la segunda etapa de recepción del rito romano.

FIGURA 2.1. *Cadencias salmódicas de los ocho modos gregorianos.*

Fuente: elaboración propia.



La intencionalidad de las *differentiae* es clara, pues se trata de una marca-
ción realizada a propósito y de manera sistemática, responde a una cuestión
didáctica. Ahora bien, existen dos hipótesis que puedan explicar su presen-
cia en estos cantos, fenómeno hoy en día no hallado en otras fuentes. La
primera y más factible es que pueda representar una especie de tonario³⁶ que

³⁶ Sobre el tonario como aspecto mnemotécnico véase BUSSE BERGER, Anna Maria. *La musica medievale e l'arte della memoria*. Roma, Fogli Volanti, 2008.

ayude al cantor –al menos al *magister chori* o al *primus cantor*³⁷– a reconocer el modo de cada pieza. Como segunda opción, y relacionada con la anterior, que responda no solo a una cuestión didáctica, sino práctica y funcional. En época de recepción del nuevo rito, y por tanto de aprendizaje del canto, esta peculiaridad podría entenderse como una manera alternativa de interpretación del versículo, evidentemente menos compleja, pues pasaría de un estilo adornado a uno simple, a una cantilación. Como se ha adelantado, la primera opción parece más lógica.

Llegados a este punto, conviene realizar un breve paréntesis en lo que a rito romano se refiere. Otro código emilianense, el *Liber ordinum* E-Mh Cód. 56 (s. x *ex.*)³⁸, perteneciente al rito hispano, presenta rayada la notación visigótica original de dieciséis cantos del oficio de difuntos, siendo sustituida por la de tipo aquitano³⁹. Aunque no se sabe exactamente cuándo se realizó esta modificación, la paleografía musical, muy similar a la del misal, indica que sería a finales del siglo xi o comienzos del xii. No es extraordinario que además de las antífonas y responsorios nuevamente notados se incluyeran bien al final de cada canto o bien en los márgenes las *differentiae* pertinentes. Sin embargo, es remarcable el hecho de que esta tarea pudo realizarse en la misma época de elaboración del misal. Dicho esto, es preciso destacar una

³⁷ A menudo el responsable del canto era también el encargado de custodiar los libros. Sobre estas dos funciones y el cargo de cantor-*armarius* véase WEBBER, Teresa. «Cantor, Sacrist or Prior? The Provision of Books in Anglo-Norman England». *Medieval Cantors and their Craft. Music, Liturgy and the Shaping of History, 800-1500*. Katie Ann-Marie Bugyis, A. B. Kraebel y Margot E. Fassler (eds.). Woodbridge, York Medieval Press, 2019, pp. 171-189.

³⁸ RUIZ GARCÍA, E. *Catálogo...*, pp. 315-317.

³⁹ ROJO, Casiano; y PRADO, Germán. *El canto mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*. Barcelona, Diputación Provincial, 1929, pp. 66-89. Algo similar ocurre en el *Liber ordinum maior o episcopalis* de Silos (E-SI ms. 4), procedente del también monasterio riojano de San Prudencio de Monte Laturce, en el que se borran los neumas visigóticos de tres antífonas del lavatorio de pies y en el margen se reescriben las melodías en notación aquitana; véase ASENSIO, Juan Carlos. «Las antífonas *ad lotionem pedum* en la antigua liturgia hispana». *Glosas Silenses*, VI, 4 (1991), pp. 35-42.

particularidad, y es que el custos está diseñado al modo ibérico, a diferencia del presente en E-Mh Cód. 18⁴⁰. Precisamente, uno de los motivos por los que se deduce que el misal fue escrito por un notador franco es el diseño del guion o custos a la manera francesa, con la cabeza a la derecha de la plica. Esto no significa que el misal, como otras fuentes ibéricas con el custos a la francesa, fuese copiado en Francia e importado en la Península Ibérica, sino que fue escrito en esta por un notador francés; algo evidente, pues es este quien conocía el repertorio y el sistema de escritura musical. Dicho lo cual, cabría preguntarse si el guion al modo ibérico del *Liber ordinum* es signo de que esos cantos de difuntos pudieran haber sido escritos por un notador hispano ya conocedor del sistema aquitano⁴¹.

En cualquier caso, las *differentiae* del misal E-Mh Cód. 18 debieron resultar de utilidad a unos cantores que presumiblemente estaban aprendiendo no solo unos nuevos cantos, sino una nueva teoría modal. Aunque el desconocimiento de las melodías hispanas dificulta considerablemente conocer la sonoridad de estas, algunos autores han estudiado el repertorio hispano desde una perspectiva modal. Varias antífonas guardan relación con el modo arcaico de Re, algo familiar al mundo galicano⁴², lo mismo que sucede en las lamentaciones⁴³, si bien es cierto que no se puede calificar este repertorio

⁴⁰ Kathleen Nelson señala que el custos con la cabeza a la derecha de la plica se encuentra principalmente en las fuentes del mediodía francés, mientras aquellas que lo tienen con la cabeza a la izquierda son particulares de la Península Ibérica; véase NELSON, K. E. *Medieval Liturgical...*, p. 85.

⁴¹ Michel Huglo señala la dificultad de identificación geográfica de una fuente atendiendo únicamente a su notación; HUGLO, M. «La pénétration...», p. 253.

⁴² ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos. «El canto en la antigua iglesia de España». *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe: (historia, arte, literatura, liturgia y música)*, Córdoba, 27 al 30 de abril de 1995. Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 1996, pp. 127-150.

⁴³ Las lamentaciones hispanas, además de caracterizarse por la sonoridad aludida, lo hacen también por el empleo de una doble cuerda de recitación; véanse RIBAY, Bernard. «Les Lamentations de Jeremie du “Breviarium notatum” de Silos». *Revista de Musicología*, XV, 2-3 (1992), pp. 511-564; y, como referencia más actualizada y que dedica un capítulo

como perteneciente al rito hispano. La sonoridad de las piezas del *Ordo* de la consagración del altar, en cambio, están asociadas al modo arcaico de Mi. Además, la salmodia que las acompaña contiene dos cuerdas de recitación diferentes, una para cada hemistiquio⁴⁴, contraviniendo los estudios de Dom Randel, quien afirmaba que la salmodia hispana, como la milanesa, carecía de cadencia mediante⁴⁵. Estos datos, no obstante, son insuficientes para conocer el mundo sonoro hispano, si bien este pudo constar de cuatro o cinco modos diferentes⁴⁶.

Como se ha mencionado unas líneas más arriba, la cadencia salmódica varía en función del comienzo de la antífona *ad repetendum*, lo que origina diferentes subcategorías. Una versión de finales del siglo XI del tratado de Oddone d'Arezzo (ss. X ex.-XI in.), con algunas interpolaciones textuales y publicada con el título *De modorum formulis et tonarius* (F-Pn ms. Lat. 10508), divide las *differentiae* en tres tipos: las *praeposita*, cuando el último sonido es más agudo que el primero de la antífona; las *apposita*, cuando concluye al unísono con el comienzo de la antífona; y las *supposita*, cuando finaliza en un sonido más grave respecto del primero de la antífona⁴⁷.

Algunos de los estereotipos formularios de la tabla anterior son melódicamente idénticos, y cambia únicamente la escritura de una grafía licescente. Las *differentiae* más significativas, desde el punto de vista puramente melódico, son las de los modos I, IV y V. La de *protus authenticus* concluye de manera habitual en Re, la *finalis*. En cambio, en determinados cantos

a las lamentaciones monódicas, SOL, Manuel del. *Lágrimas del Renacimiento en España. El canto llano de las Lamentaciones de Jeremías en polifonía*. Kassel, Reichenberger, 2021.

⁴⁴ RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. «L'Évolution modale dans les antiennes de l'ordo wisigothique pour la consécration de l'autel». *Études Grégoriennes*, XXVI (1998), pp. 195-198.

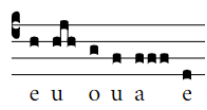
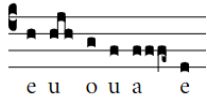
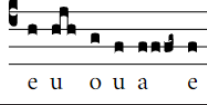
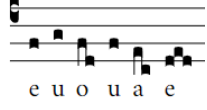
⁴⁵ RANDEL, Michael. «El antiguo rito hispano y la salmodia primitiva en Occidente». *Revista de Musicología*, VIII, 2 (1985), pp. 229-238.

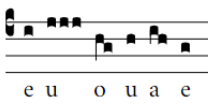
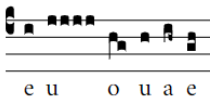
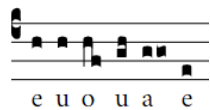
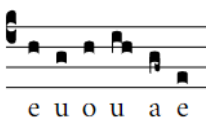
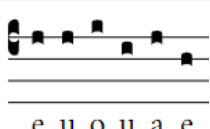
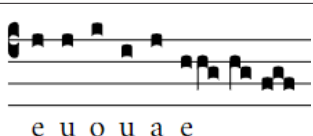
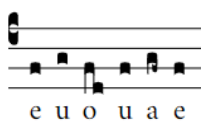
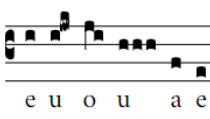
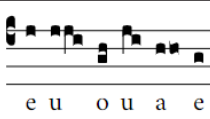
⁴⁶ ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*. Madrid, Alianza, 2003, p. 92. Dom Randel habla de un sistema basado en menos de ocho tonos; RANDEL, M. «Las formas musicales...», p. 84.

⁴⁷ Cf. BUSSE BERGER, A. M. *La musica medievale...*, p. 90.

que comienzan en Fa, la cadencia concluye a esta misma altura. La cadencia del *deuterus plagalis* presenta dos estereotipos diferentes: el primero, conformado por el tetracordo inferior de la escala Mi-La, como notas final y dominante respectivamente; el segundo, por el pentacordo Mi-Si agudo. La primera opción, empleada de manera sistemática a lo largo del códice, hace un pequeño adorno sobre la dominante para finalizar en la *finalis* precedida de un punctum más oriscus (esta grafía, que procede de la llamada virga strata en la notación de Sankt Gallen, será objeto de estudio más adelante). En el aleluya *Laudate deum* se detecta la única diferencia existente; la melodía sube al Si para descender por grados conjuntos hasta la *finalis*. Este fenómeno podría explicarse por el comienzo del canto una nota por encima de la *finalis*, seguido de un ascenso rápido hacia el Si, sobrepasando los límites del tetracordo inferior del modo. Sin embargo, otros aleluyas con esta misma melodía, como *Ascendit Deus* (f. 160^r), no contienen esta *differentia*, sino la primera.

FIGURA 2.2. *Differentiae en E-Mh Cód. 18*. Fuente: elaboración propia.

Modo	<i>Differentia</i>	Ejemplo en E-Mh Cód. 18
I		Al. <i>Laetatus sum</i> (f. 3 ^r)
I bis		Gr. <i>Sciant gentes</i> (f. 37 ^v)
I ter		In. <i>Misereris omnium</i> (f. 40 ^v)
II		Gr. <i>Ostende nobis</i> (f. 8 ^r) Gr. <i>Excita domine</i> (f. 9 ^v) Gr. <i>Domine deus</i> (f. 10 ^r)

II bis	 e u o u a e	Gr. <i>Tollite portas</i> (f. 7 ^r)
III	 e u o u a e	Of. <i>Deus tu convertens</i> (f. 3 ^v) Of. <i>Exsulta satis</i> (f. 11 ^r) In. <i>Omnis terra</i> (f. 28 ^v)
III bis	 e u o u a e	A. <i>Juxta vestibulum</i> (f. 40 ^v)
IV	 e u o u a e	Of. <i>Confortamini</i> (f. 8 ^v) Of. <i>Laetentur caeli</i> (f. 14 ^r) Al. <i>Laudate pueri</i> (f. 21 ^v)
IV bis	 e u o u a e	Al. <i>Laudate deum</i> (f. 29 ^v)
V	 e u o u a e	Gr. <i>Prope es dominus</i> (f. 7 ^r) Gr. <i>Benedictus qui venit</i> (f. 15 ^r) Of. <i>Reges Tharsis</i> (f. 25 ^v)
V bis	 e u o u a e	Gr. <i>Ex Sion specie</i> (f. 3 ^r) Gr. <i>Sedereunt principes</i> (f. 18 ^v) Gr. <i>Timebunt gentes</i> (f. 31 ^r)
VI	 e u o u a e	In. <i>Esto mihi</i> (f. 38 ^v) Of. <i>Domine in auxilium</i> (f. 64 ^r)
VII	 e u o u a e	Al. <i>Crastina die</i> (f. 12 ^v) Al. <i>Multifarie</i> (f. 17 ^r) Gr. <i>Benedictus dominus</i> (f. 26 ^v)
VIII	 e u o u a e	Al. <i>Virtutes caeli</i> (f. 3 ^r) Of. <i>Ave Maria</i> (f. 7 ^v) Tr. <i>Qui regis Israel</i> (f. 10 ^v)

También el modo V ofrece dos tipos de *differentiae* y, en esta ocasión, aunque la primera es más habitual que la segunda, esta no se presenta de manera aislada, sino recurrente. La primera opción corresponde al estereotipo habitual, en el que con un sistema de dos acentos se concluye no en la *finalis* del modo, como es habitual, sino en la tercera. Esto se debe a que el La aparece frecuentemente como cadencia intermedia y episodio a medio camino entre el Fa y el Do⁴⁸, ya que el modo V no conoce la obertura directa de quinta⁴⁹. Esta *differentia* se encuentra habitualmente en cantos que comienzan en Fa y que rápidamente se dirigen hacia la dominante Do. La segunda opción se presenta como un pequeño tropo melódico del La con el que concluye la cadencia habitual y que se dirige, ahora sí, hacia la *finalis*. En muchas ocasiones, este añadido formular aparece en cantos que comienzan por debajo de la *finalis* y cuya melodía se mueve inicialmente entre el Re y el La, dirigiéndose más adelante hacia la dominante. Esta *differentia*, en vez de dirigir al cantor a la dominante, cuerda principal sobre la que se construyen habitualmente los cantos de V modo, lo hace hacia la tónica y el Re como adorno grave privilegiado de la *finalis*⁵⁰. Es el caso de los graduales *Sederunt principes* (f. 18^v) y *Timebunt gentes* (f. 31^r). En cambio, la aparición de esta fórmula en cantos que comienzan de este modo no es sistemática, pues en algunas ocasiones se emplea la *differentia* primera, como sucede en el gradual *Ex Sion specie* (f. 3^r).

En suma, se puede afirmar que la segunda *differentia* de los modos IV y V, así como la tercera del I, aunque en el primer caso solo haya una, se presentan como una herramienta de contextualización del canto, concretamente de su inicio. Supone una inmersión en el modo y en la entonación de cada pieza. En cambio, estas *differentiae* no se utilizan de manera sistemática para todos los cantos cuya entonación cumple con unas mismas características. Debido a esto, la utilización generalizada de las *differentiae* a lo largo

⁴⁸ SAULNIER, Daniel. *Los modos gregorianos*. Solesmes, La Froidfontaine, 2001, p. 81.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 82.

del código supone no solo una especie de tonario, como se ha dicho anteriormente, sino una ayuda para la entonación de la pieza. Se trata, por tanto, de un esquema que llama a la memoria del cantor, al estilo de las fórmulas *noeane* derivadas del *oktoechos* bizantino⁵¹.

Existen algunos casos en los que a la *differentia* se le añade una melodía más larga —más aún de aquella del V modo a la que se ha aludido—, como señala Ferretti a propósito del versículo del canto de entrada de la misa de la Asunción de la Virgen María en el gradual de Saint Yrieix (F-Pn ms. Lat. 903, f. 108^r)⁵². Este código hace lo mismo en la doxología que acompaña al introito *Puer natus est* o en el versículo del introito *Terribilis est*⁵³. Se trata, en realidad, de un tropo meloforme o melódico que, a diferencia de aquellos de introducción e intercalación, confiere al versículo el carácter de un *jubilus*⁵⁴; quizá de carácter improvisado y empleado especialmente en solemnidades. A comienzos del siglo XIII, Sicard de Cremona y Jean Belet indican que en los días solemnes el introito se canta hasta tres veces, y ocasionalmente con tropos intercalados. Aunque estos documentos se refieran a tropos melógenos y logógenos, reflejan una práctica común: enriquecer textual y/o melódicamente las festividades más importantes, convertir lo cotidiano en extraordinario. En este contexto han de entenderse los dos únicos tropos meloformes escritos en el código de San Millán E-Mh Cód. 51. El introito de la fiesta de San Millán *Justus ut palma* contiene tres versículos seguidos de la doxología (f. 224^v). Los dos primeros —*Bonum est confiteri* y *Justus germi-*

⁵¹ Sobre este respecto véase BAILEY, Terence. *The Intonation Formulas of Western Chant*. Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1974.

⁵² FERRETTI, P. *Estetica...*, p. 313.

⁵³ F-Pn ms. Lat. 903, ff. 10^r y 90^r respectivamente. El proyecto *Medieval Music Manuscripts Online Database* ha indexado este código, <<http://musmed.eu/source/13022>> [consulta 05-08-2024]. La digitalización de este puede verse en la web de la Bibliothèque nationale de France, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10506538t/f1.item>> [consulta 27-01-2022].

⁵⁴ CAPITANI, Enrico de. «Tropi, Sequenze, Prosule. Ornamento ed espansione del canto gregoriano». *Alla scuola del canto gregoriano. Studi in forma di manuale*. Fulvio Rampi (coord.). Cremona, Musidora, 2015, p. 763.

navit— presentan únicamente la fórmula de entonación; el tercero se escribe *in extenso* y la doxología de manera parcial, ambos con un tropo melódico. Como puede verse en la Figura 2.3, es especialmente significativo que el tropo del versículo *Ora pro nobis* es muy semejante al del versículo del introito *Gaudeamus omnes* del gradual de Saint Yrieix (F-Pn ms. Lat. 903, f. 108^r).

FIGURA 2.3. *Tropo melódico en los graduales F-Pn ms. Lat. 903 (arriba) y E-Mh Cód. 51 (abajo).*



LA MEMORIA AUDITIVA

Kenneth Levy hipotetiza que el surgimiento de la notación es un hecho estrechamente relacionado con el renacimiento carolingio y, como consecuencia, que antes de la invención de las diferentes escrituras neumáticas los cantores habrían entonado las melodías como buenamente pudieran recordarlas⁵⁵. Si se acepta esta teoría, la notación habría aparecido en torno al año 800, al mismo tiempo que los primeros tonarios, dos fenómenos

⁵⁵ LEVY, Kenneth. *Gregorian Chant and the Carolingians*. Princeton, Princeton University Press, 1998, p. 10.

que podrían ser complementarios⁵⁶. De esta misma manera, aunque casi tres siglos más tarde, se puede justificar la presencia de *differentiae*, a modo de tonario, en el misal de San Millán E-Mh Cód. 18: se escribe en el momento de codificación de un nuevo repertorio y de una nueva notación en la institución. Ya se ha dicho anteriormente que la escritura no afecta a los procesos de oralidad, y se puede añadir ahora que el impacto de la primera contribuye a la construcción de la memoria y, con ello, de la tradición oral.

La finalidad básica de la escritura es la de transmitir información, y para ello necesita de un código compartido por un grupo de personas que lo conozca. La escritura, no obstante, presenta algunos problemas. El principal es que está descontextualizada y desvinculada del momento presente. El discurso está vivo cuando se pronuncia, de manera hablada o cantada, y muere cuando se escribe, porque no puede defenderse⁵⁷. En el ámbito eclesiástico, además, cantar de memoria tiene una justificación espiritual y de edificación fraternal del clero. Un documento de la catedral de Notre Dame de París reza: «Nada debe ser cantado con la voz sola, sin corazón, porque como dice el apóstol⁵⁸, canta con tu corazón, no solo con tu voz cuando cantes salmos»⁵⁹. Cantar de memoria comparte significado con cantar con el corazón, con el alma, como dice san Benito en el capítulo 19 de su Regla: «Sic stemus ad psallendum, ut mens nostra concordet voci nostrae».

Por otra parte, como ya se ha advertido, el repertorio sigue transmitiéndose preferentemente de manera oral, algo atestiguado en los dos graduales de la institución emilianense, E-Mh Cód. 51 y E-Mh Cód. 45. El estudio de ciertas grafías, como las del pes subpunctis y el oriscus, y su desigual

⁵⁶ Sobre la hipótesis del origen de la notación en torno al 800, véase *idem*. «Charlemagne's Archetype of Gregorian Chant». *Journal of the American Musicological Society*, XL, 1 (1987), pp. 1-30.

⁵⁷ MAYORGAS, A. *Arqueología de la palabra...*, pp. 55 y ss.

⁵⁸ Efesios 5:19.

⁵⁹ F-Ph ms. Lat. 5185CC, f. 61: «Nichil sola voce canere sine cordis intentione, sed sicut ait apostolus cantantes in cordibus, hoc est non solum voce sed corde psallentes»; cf. WRIGHT, C. M. *Music and Ceremony...*, p. 326.

empleo en las tres fuentes, prueban que los notadores no copiaron directamente de un códice anterior; al menos no únicamente. La diferente utilización de estas grafías indica que quienes escriben E-Mh Cód. 51 y E-Mh Cód. 45 son especialistas que conocen muy bien el repertorio y reflejan su particular visión de este sobre el pergamino. Prassl, a través de dos ejemplos, destaca el modo en el que los notadores ponen en evidencia ciertos detalles del repertorio, siempre bajo una mirada teológica, no solo expresión de su particular comprensión del canto, sino signo de la importancia que tenían para ellos algunos aspectos retóricos⁶⁰. Esta libertad se aprecia no solo en el plano teológico o espiritual, sino en el más práctico y funcional, con el uso de determinadas grafías, como prueba Grier a tenor de los manuscritos de Adémar de Chabannes y otros códices de Saint Martial de Limoges⁶¹.

Desde una perspectiva práctica, por tanto, habría que preguntar a los notadores qué era para ellos lo importante. En el caso de los *scriptores* de notación aquitana, que ofrece una casi total garantía de lectura melódica, estos evidencian algunos aspectos relacionados con la articulación de los sonidos.

El pes subpunctis forma parte de las grafías desarrolladas de cuatro o más sonidos; el más usual es el pes subbipunctis. En sus diferentes grafías neumáticas el conjunto puede alargarse bien mediante la modificación del trazado, la adición de episemas o el corte neumático⁶². La notación aquitana, con su limitación gráfica para reflejar aspectos rítmicos, no posee el mismo número de distinciones gráficas para representar un mismo diseño melódico. En cualquier caso, siguiendo la terminología aplicada al estudio semiológico de las diferentes notaciones escritas *in campo aperto*, se pueden

⁶⁰ PRASSL, Franz Karl. «*Scriptor interpres*. Sui notatori e la loro individualità». *Studi Gregoriani*, XXII (2006), pp. 41-64.

⁶¹ GRIER, James. *The Musical World of a Medieval Monk. Adémar de Chabannes in Eleventh-century Aquitaine*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 56-67.

⁶² Véase CARDINE, Eugène. *Semiologia gregoriana*. Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1979, pp. 50-51.

identificar también en la aquitana grafías ligeras y con algún sonido amplificado.

En notación aquitana, la grafía simple del pes, y a la postre la más habitual, se diseña mediante un punctum y una virga normal. El uso de la virga semicircular y de la cornuta –que no se encuentran en las fuentes de San Millán– como segundo elemento del grupo aparece únicamente en composición, y se debe a particularidades de orden melódico⁶³. Por este motivo, la grafía del pes subpunctis como un pes normal con dos puntos añadidos ha de entenderse como un flujo sonoro ligero (n.º 1 de la Figura 2.4). En cambio, cuando este grupo se diseña como un punto aislado seguido de un climacus formado por tres puntos, se entiende que refleja un grupo en el que al menos el primer sonido está amplificado. Gráficamente no se ve un grupo de cuatro notas, sino de una y tres (n.º 3 de la Figura 2.4). La grafía 2, aunque diferente a la 1 por no contener una virga como segundo elemento, no ha de entenderse como un grupo con algunos de sus sonidos amplificados. El hecho de que los tres primeros sonidos se representen como un torculus formado por un punto y una clivis ligada, hacia cuyo final parece dirigirse el peso melódico, no significa que haya necesariamente alguna articulación. No existe una homogeneidad en los códices, pero sí una tendencia a utilizar esta opción gráfica cuando el pes subpunctis concluye en unísono con el siguiente grupo.

FIGURA 2.4. *Grafías del pes subpunctis*. Fuente: elaboración propia.

0. Pes cursivo	
1. Pes subpunctis cursivo	

⁶³ Véase ALBAROSA, Nino; RUMPHORST, Heinrich; y TURCO, Alberto. *Il cod. Paris Bibliothèque Nationale de France lat. 776, sec. XI, Graduale di Gaillac*. Padua, La Linea Editrice, 2001, pp. xxv-xxvi.

2. Pes subpunctis cursivo	
3. Pes subpunctis con el primer sonido articulado	

La Figura 2.5 muestra una comparación de la parte final del primer cuerpo del gradual *Domine praevenisti* entre el *Cantatorium* de Sankt Gallen CH-SGs ms. 359 (C), el gradual de Gaillac F-Pn ms. Lat. 776 (A) –estos dos por la importancia que tienen y el valor que representan dentro de sus respectivas familias notacionales–, y por último las fuentes emilianenses E-Mh Cód. 18 y E-Mh Cód. 51 (SM). Los pes subpunctis ligeros se enmarcan en un cuadrado de línea continua, mientras los que contienen articulación inicial lo hacen en uno de línea discontinua –el pes quassus subpunctis de C no se señala para su comparación, ya que no tiene semejante en la notación aquitana–.

FIGURA 2.5. Sección final del gradual *Domine praevenisti*.



Los dos primeros casos de cada ejemplo señalan siempre un pes subpunctis con articulación inicial, mientras en los siguientes no se aprecia de manera evidente ningún tipo de amplificación sonora. Los casos tercero y quinto de los códices emilianenses, así como el tercero de Gaillac, señalan el pes subpunctis de tipo 2, al que le sigue siempre un unísono. En las fuentes de San Millán, cuando a este grupo le sigue una clivis, el primer elemento de esta es habitualmente un oriscus. En este ejemplo hay un grado de concordancia muy alto entre todas las fuentes, y total en aquellas asociadas al monasterio riojano. Sin embargo, no siempre es así.

En la Figura 2.6 se muestran los tres pes subpunctis que aparecen en el canto de entrada del día de la Ascensión, *Viri Galilaei*. En primer lugar, hay que excluir de toda comparación la primera imagen de E-Mh Cód. 51, ya que el notador escribe un torculus y no un pes subpunctis. En la figura se puede observar rápidamente la concordancia o discordancia entre los tres notadores al reflejar las tres posibilidades gráficas del pes subpunctis. Quizá el aspecto más reseñable sea la preferencia del notador 3 por señalar una articulación inicial, algo que no habían hecho los notadores anteriores. Estas variantes indican, como ya se ha mencionado a lo largo de este trabajo, que la escritura de los diferentes códices no se lleva a cabo mediante la copia del anterior, sino que el factor de la oralidad, y quizá la intención del notador, juegan un papel muy importante.

FIGURA 2.6. *Introito Viri Galilaei*.

	<i>admiRAmini</i>	<i>CAElum</i>	<i>alLEluia</i>
E-Mh Cód. 18 Notador 1			
E-Mh Cód. 51 Notador 2			

E-Mh Cód. 45

Notador 3



En la Figura 2.7 se puede ver el modo en el que los tres notadores escriben los numerosos pes subpunctis del aleluya *Ascendit Deus*. Tras un primer vistazo, es fácil apreciar cierta similitud entre los notadores 1 y 2, mientras que el 3, de nuevo, se aleja de los anteriores mostrando predilección por el uso del pes subbipunctis con articulación inicial. Solo hay dos excepciones: el tercer caso, en el que transcribe únicamente un pes, y el último, que muestra correspondencia con los otros dos notadores. El notador 1 señala el oriscus de la grafía que sigue al primer pes subpunctis; en cambio, ni él ni los demás notadores lo vuelven a utilizar. Esa clivis con oriscus como primer elemento, precisamente, da paso al análisis de esta grafía en los manuscritos de San Millán.

FIGURA 2.7. *Aleluya Ascendit Deus*.

	<i>alleluIA</i>	<i>DEus</i>	<i>iubilatiOne</i>	<i>domiNUS</i>
E-Mh Cód. 18 Notador 1				
E-Mh Cód. 51 Notador 2				
E-Mh Cód. 45 Notador 3				

El término oriscus procede del griego ὄρος (mojón, límite). El verbo del que se forma es ὀρίζω (limitar, separar). En este sentido, Huglo llama

la atención en cuanto al uso del oriscus como grafía con la que finalizan algunos grupos neumáticos. El mismo autor recoge la opinión de Bannister, para quien el oriscus sería la transposición de la palabra griega ὄρισκος (montículo). Huglo recoge una tercera interpretación, la de Thibaut⁶⁴, quien propone como etimología el verbo ὠραίζω (adornar)⁶⁵. No obstante, como se verá más adelante, esta identificación es rebatible. Aunque en las notaciones neumáticas adopta diferentes grafías dentro de cada familia⁶⁶, en la aquitana se diseña de una única manera, y su uso como sonido aislado es poco común. Cuando aparece aislado se dirige siempre hacia un sonido inferior a distancia de segunda. Si lo hace en composición, en cambio, puede formar parte tanto de un contexto ascendente como descendente.

En notación aquitana el oriscus se representa siempre como una suerte de *m* muy angulosa, como un monte. Esta misma grafía puede ser signo de licuescencia, por lo que en algunas ocasiones será la posición del diseño la que indique su función. El oriscus aislado no aparece en ninguno de los códices de San Millán de la Cogolla. En composición, en cambio, se encuentra en varios contextos y con diferentes significados. Cuando se comporta como sonido de conducción al grave, forma parte del pressus maior, pressus minor y la llamada virga strata en las notaciones neumáticas, nomenclatura no válida para la notación aquitana como se aclarará más adelante. Cuando se dirige hacia el agudo, forma parte del salicus. Finalmente, puede aparecer como grafía culminante. En cualquier caso, la historiografía sobre semiología gregoriana, que necesita una profunda reflexión en el caso de la notación

⁶⁴ THIBAUT, Jean Baptiste. *Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine*. Hildesheim, Georg Olms, 1975, p. 76.

⁶⁵ HUGLO, Michel. «Les noms des neumes et leur origine». *Études Grégoriennes*, I (1954), pp. 53-67.

⁶⁶ Véase CARDINE, E. *Semiologia...*, pp. 112-117. Consúltense también los capítulos dedicados a los diferentes neumas de los que el oriscus forma parte; TURCO, Alberto. *Il neuma e il modo. Le incidenze verbo-modalì sulla notazione neumatica*. Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2018, pp. 134-160; y STINGL, Anton. *Der Oriscus. Eine Neume mit Signalfunktion*. Sankt Ottilien, EOS Editions, 2022.

aquitana, indica de manera casi sistemática que el oriscus representa un sonido de adorno y conducción⁶⁷. Además, este signo aparece a menudo en el contexto de pulsaciones unisónicas, lo que para Grier significa también la pretensión de los notadores para favorecer la distinción visual de las representaciones unisónicas⁶⁸.

PUNCTUM Y ORISCUS AL UNÍSONO (VIRGA STRATA)

En las notaciones neumáticas, la virga strata constituye un neuma de dos sonidos producidos por la amplificación unisónica del acento cadencial. En notación sangalense el diseño consiste en un punctum o una virga seguida de un oriscus; en la metense, de un uncinus y un oriscus. El oriscus representa siempre el elemento neumático de conducción a un sonido más grave. En la notación aquitana se diseña como un punto seguido de un oriscus al unísono. El término virga strata, por tanto, no es válido para esta notación de puntos superpuestos, como tampoco lo es para la de Laon.

PRESSUS MAIOR

Se trata de un conjunto formado por tres elementos, de los cuales los dos primeros se producen al unísono y el tercero es más grave, habitualmente una segunda inferior respecto al anterior. Es la sinéresis del punto más oriscus (la sobredicha virga strata), al que se añade un elemento más grave, hacia el que se dirige el movimiento rítmico. Se encuentra tanto aislado como en composición con otras grafías. Etimológicamente, pressus procede del latín *premo* (oprimir, apretar). Huglo explica que este verbo implica una acción en la que se ejerce cierta presión, algo del todo evitable en el canto gregoriano, y lo relaciona con el adverbio latino *pressum* o *presse* (apretadamente,

⁶⁷ CARDINE, E. *Semiologia...*, pp. 118-119.

⁶⁸ GRIER, J. *The Musical World...*, p. 72.

breve, conciso)⁶⁹. En cualquier caso, el significado está relacionado con la idea de sonido ligero y de conducción que habitualmente se da a esta representación sonora.

CLIVIS QUASSA – PRESSUS MINOR

El primer elemento de la clivis quassa es un oriscus, y aparece únicamente en una notación neumática, la de Laon. En esta aparece tanto aislada como, más comúnmente, en composición. Esta grafía es equivalente a la del pressus minor, conjunto formado por dos elementos, de los cuales el primero está a la misma altura que el último sonido de la grafía anterior y el segundo se encuentra, habitualmente, a distancia de segunda inferior. Nunca aparece aislado, siempre en composición, bien en el interior o al final de un melisma⁷⁰. Puesto que así es como aparece en los códices de notación aquitana, es más conveniente referirse a este conjunto de dos elementos, de los cuales el primero es un oriscus, como pressus minor.

En la notación aquitana se encuentra habitualmente a continuación de una grafía descendente que concluye a la misma altura que comienza el pressus minor. En los códices de San Millán de la Cogolla aparece tras el pes subpunctis, como se anticipó anteriormente, y, especialmente, tras la clivis, pero también tras otras grafías como las del pes o el scandicus. El pressus minor –o clivis quassa en composición– puede definirse como una grafía de ornamentación y conducción hacia el segundo elemento, evitando cualquier articulación intensa o impulso rítmico sobre el primer sonido representado⁷¹. Debido al unísono y, en consecuencia, a la interrupción del *legato*, el oriscus se presenta como un aviso o llamada de atención; no se

⁶⁹ HUGLO, M. «Les noms des neumes...», pp. 53-67.

⁷⁰ Véase STINGL, A. *Der Oriscus...*, pp. 89-139. Se trata de un capítulo dedicado al comportamiento del pressus minor en las notaciones neumáticas.

⁷¹ TURCO, A. *Il neuma e il modo...*, p. 139.

trata solo de no atacar esa clivis, ese pressus, sino de conducir y favorecer el ritmo melódico-verbal propio del repertorio gregoriano.

Junto al salicus, del que se hablará a continuación, es en los dos tipos de pressus donde mayoritariamente aparece el oriscus. En este contexto es ya usado frecuentemente por Adémar de Chabannes. Además, como se ha antedicho, Grier indica que el notador mencionado utiliza el oriscus para favorecer la distinción visual en pasajes unisónicos⁷².

SALICUS

Está formado por un conjunto de tres elementos ascendentes, o bien los dos primeros al unísono y el último superior, de los cuales el intermedio es un oriscus. De manera habitual, se tiende a indicar el último sonido como el más importante del grupo, hacia el que se dirige todo el movimiento, representado por una virga en las notaciones neumáticas. Apoya esta teoría la idea del oriscus como sonido de conducción. Heller reconoce la igualdad rítmica y agógica entre el scandicus y el salicus; en cambio, propone una interpretación diferente en cuanto al oriscus como punto en el que la técnica vocal debe conllevar ya una mayor amplitud sonora que provoque la sonoridad adecuada del último elemento del grupo⁷³. Con anterioridad Sunyol destacaba el valor expresivo del segundo elemento del salicus respecto con el del scandicus. En su opinión, en este último neuma el *ictus* estaría en la

⁷² GRIER, J. *The Musical World...*, p. 72.

⁷³ HELLER, Karl Leo. «Indicazioni sulla sonorità vocale in manoscritti gregoriani. Indagini per un'interpretazione sonora delle grafie con oriscus». *Studi Gregoriani*, XXIV (2008), pp. 76-77. El autor justifica esta teoría en la aparición de las letras significativas *f* (golpear son rugido), *g* (declamar en la garganta gradualmente), y *k* (clamar en alta voz) junto al oriscus en la notación de Sankt Gallen. Sobre el significado de las letras significativas véase FROGER, Jacques. «L'épître de Notker sur les "lettres significatives"». *Études Grégoriennes*, V (1962), pp. 68-69.

primera nota, mientras que en el salicus se hallaría en la segunda⁷⁴. La notación aquitana vendría a ratificar esta idea, puesto que la grafía del oriscus es la misma que la de la licuescencia aumentativa.

PES STRATUS

Este último caso difiere de los anteriores tanto en la representación del oriscus como en su significado. No utiliza la misma forma gráfica que los anteriores, aunque resulta muy similar, pues es una especie de *m* invertida y más cursiva que la vista hasta ahora. La agrupación está conformada por un punto y un oriscus oblicuo con significación de dos unísonos, utilizado habitualmente en composición. Este conjunto sonoro aparece especialmente en cantos de origen occidental, no pertenecientes al fondo primitivo del repertorio gregoriano⁷⁵. Además, la función de conducción atribuida al oriscus desaparece, pudiendo observar amplios saltos interválicos entre esta grafía y la siguiente. Grier, de hecho, sospecha que esta grafía pueda indicar un tipo de tratamiento ornamental de los dos sonidos representados en el oriscus⁷⁶.

De todas estas grafías, son muy habituales en los códices de San Millán las del pressus y el salicus. El punto seguido de oriscus y el pes stratus, en cambio, son empleadas muy ocasionalmente; de hecho, es necesario un estudio más profundo sobre estas grafías, ya que, especialmente la primera de ellas aparece a menudo en contextos licuescentes. La grafía del oriscus desaparece progresivamente entre los siglos XII y XIII, fenómeno que se aprecia en los tres códices objeto de estudio —recuérdese que el oriscus aislado no se representa en los manuscritos emilianenses—. Los notadores 1 y 2 los reflejan

⁷⁴ SUNYOL, Grégoire M. *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*. París [etc.], Desclée, 1935, pp. 497-500.

⁷⁵ TURCO, A. *Il neuma e il modo...*, p. 145.

⁷⁶ GRIER, J. *The Musical World...*, p. 73.

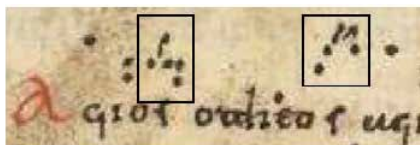
a menudo, mientras el tercero lo utiliza en muy pocas ocasiones; los mantiene especialmente tanto en el *pressus maior* como *minor*.

En la Figura 2.8 reproducimos el fragmento inicial de los improperios del Viernes santo en los tres códices emilianenses. En el primer recuadro de cada imagen puede verse un *torculus* y un *pressus minor*; sin embargo, solo el notador 2 introduce el *oriscus* propio del primer elemento de la última grafía. En el segundo recuadro todos anotan un *scandicus* seguido de un *pressus minor*, aunque solo reflejan el *oriscus* los dos primeros notadores, no el último de ellos. Esta imagen ejemplifica lo que señalaba en el párrafo anterior, y es que el *oriscus* es una grafía que va desapareciendo progresivamente. El notador 1 se comporta de manera inestable a lo largo del códice, pues no se aprecia en él rigurosidad alguna al anotar esta grafía. El notador 2, en cambio, lo escribe de manera casi sistemática a lo largo del gradual. Finalmente, el notador 3 lo utiliza muy esporádicamente.

FIGURA 2.8. *Uso del pressus minor en los códices emilianenses.*

E-Mh Cód. 18

Notador 1



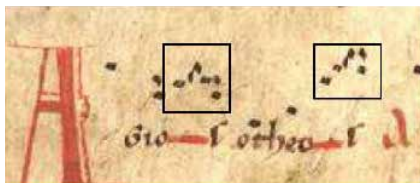
E-Mh Cód. 51

Notador 2



E-Mh Cód. 45

Notador 3

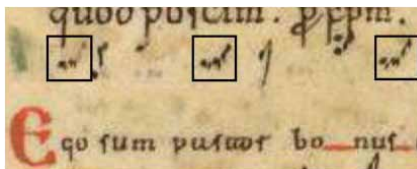


Esta misma idea se refleja en la Figura 2.9. El canto de comunión *Ego sum pastor* contiene tres salicus al unísono correspondientes a Si-Si-Do. En esta ocasión, es el notador del misal el que incorpora el oriscus en cada uno de los casos, mientras que el segundo notador lo hace en dos ocasiones y el tercero en ninguna. En el primer caso del tercer código, el notador ha mantenido el diseño melódico del salicus, pero ha sustituido el oriscus por un punto. En el segundo caso, en cambio, tanto el segundo como el tercer notador han eliminado el oriscus y han convertido el salicus en un pes.

FIGURA 2.9. *Uso del salicus en los códigos emilianenses.*

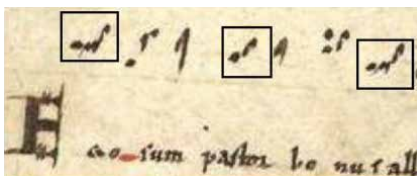
E-Mh Cód. 18

Notador 1



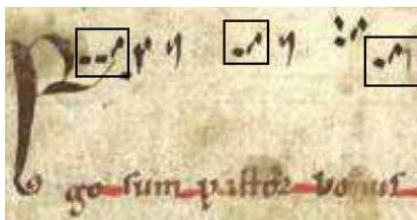
E-Mh Cód. 51

Notador 2



E-Mh Cód. 45

Notador 3



CONCLUSIONES

El análisis de las herramientas de aprendizaje y de los signos utilizados por los notadores, cada uno de ellos con propósitos diferentes, reflejan no solo que el aprendizaje del canto romano o gregoriano en San Millán de la Cogolla se produjo combinando el sistema escriturario y el oral, sino que, a

lo largo de al menos un siglo, en la práctica del canto existió una combinación entre la percepción visual y la memoria auditiva.

El aprendizaje y la práctica del repertorio en la institución emilianense se llevó a cabo mediante técnicas de oralidad y percepción visual. Las *differentiae* se presentan en los cantos de naturaleza directa y responsorial a modo no exclusivamente de tonario, sino de inmersión en la sonoridad y concretamente en la entonación, como una ayuda indispensable a un cantor no avezado todavía en el nuevo repertorio. Como la notación de E-Mh Cód. 18, las *differentiae* representan la codificación del nuevo repertorio en el monasterio emilianense; su uso en E-Mh Cód. 51 sugiere quizá que probablemente las sonoridades no estaban completamente interiorizadas en la segunda época de recepción del canto. Por otra parte, la variedad de criterios de los diferentes notadores a la hora de reflejar algunos movimientos o conjuntos gráficos, tanto en sentido melódico como rítmico, muestra que estos no copiaron directamente de un código anterior. Ejemplo de ello es la disparidad en el uso del pes subpunctis y muy especialmente del oriscus en los al menos tres notadores diferentes de los códigos de San Millán. Estos notadores reflejan sobre el pergamino su visión del repertorio, los elementos que consideran especialmente relevantes para la práctica del canto y aquella información que desean transmitir de manera precisa. Así, la escritura puede seguir contribuyendo a la construcción de la memoria y de la transmisión oral del repertorio.

3.

PERSPECTIVES ON THE HIERONYMITE HYMNAL P-LN L.C. 258: A COMPLEX AND MODIFIED CHOIRBOOK*

INÊS LEÃO MARTINS

Universidade Nova de Lisboa

ORCID iD: 0009-0007-0126-3936

ABSTRACT

The liturgy of the Order of St Jerome has been attracting musicological interest, both in the Iberian Peninsula and internationally. It was in this context, and within the scope of the project «The Musical Manuscripts of the Monastery of Belém: the Exploration of an Unknown Hieronymite Tradition» (Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ref. EXPL/ART-PER/1031/2021), that this research has arisen, on which I present some preliminary results. The focus is more on the liturgical hymns than on the Hieronymite liturgy as practised in the monastery of Belém. The main source is the hymnal P-Ln L.C. 258, from the monastery of Santa Maria

* This work was supported by FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., by project «The Musical Manuscripts of the Monastery of Belém: the Exploration of an Unknown Hieronymite Tradition» (Ref. EXPL/ART-PER/1031/2021) of CESEM – Centre for Music Studies of NOVA FCSH, with DOI identifier <<https://doi.org/10.54499/UIDB/00693/2020>> [accessed 30-01-2025]. I would like to thank the musicologist Dr Océane Boudeau for guiding the research and the codicologist Dr Catarina Martins Tibúrcio for her help and support in the codicological analysis of the hymnal.

of Belém, whose exact date and origin have not been determined. This choirbook offers important information on the repertoire of hymns practised by the Hieronymites, both in its texts and melodies, and contains evidence of local worship. Codicological and paleographic analysis has identified the particularities of this hymnal and the various phases and interventions the codex underwent, mainly associated with the liturgical reforms of the second half of the sixteenth century and the first half of the seventeenth century.

Keywords: Order of St Jerome; Liturgical Hymns; Plainchant; Monastery of Santa Maria of Belém.

RESUMEN

La liturgia de la Orden de San Jerónimo viene suscitando un interés musicológico, tanto en la Península Ibérica como a nivel internacional. En este contexto, y en el ámbito del proyecto «The Musical Manuscripts of the Monastery of Belém: the Exploration of an Unknown Hieronymite Tradition» (Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ref. EXPL/ART-PER/1031/2021), surgió esta investigación, sobre la que presento algunos resultados preliminares. Más que sobre la liturgia jerónima practicada en el monasterio de Belém, esta investigación se centra principalmente en los himnos litúrgicos. Mi fuente principal será el himnario P-Ln L.C. 258, del monasterio de Santa María de Belém, cuya fecha y origen no son por el momento concluyentes. Este cantoral constituye un importante testimonio del repertorio de himnos practicados por los monjes jerónimos, tanto por sus textos y melodías como por las evidencias del culto local que contiene. A través del análisis codicológico y paleográfico se identificarán las particularidades de este himnario y las diversas fases e intervenciones por las que pasó el código, asociadas principalmente a las reformas litúrgicas de la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo siguiente.

Palabras clave: Orden de San Jerónimo; himnos litúrgicos; canto llano; monasterio de Santa María de Belém.

INTRODUCTION

THE HIERONYMITE MONASTERY OF SANTA MARIA OF BELÉM was built on the orders of King Manuel I at the beginning of the sixteenth century. It is famous as an exponent of Manueline-style architecture and is the national pantheon of royal and cultural figures from the Avis

Dynasty. The monastery was designed to house a monastic community of one hundred members, with the intention of founding «a monastery, with a church, cloisters and all the other necessary [monastic] workshops»; in a word: a place of public and solemn prayer»¹. It was elevated to become the mother house of the Order of St Jerome in Portugal in 1517². A corpus of 39 manuscript choirbooks is associated with this monastery, although not all of them were used in Belém. These books are currently held in the National Library of Portugal and the Free Library of Philadelphia. With regard to the repertoire of hymns in this corpus, only three manuscripts stand out: US-PHff Lewis E 230, the only one of the three hymnals to be preserved in Philadelphia, originally dating from the late-fifteenth century; P-Ln L.C. 273, a psalter-hymnal dating from 1544, without musical notation; and P-Ln L.C. 258, whose dating is discussed below.

This last hymnal proved to contain important evidence of the repertoire of the hymns of the Order of St Jerome, and became the focus of my research. It is a complex choirbook due to the alterations and interventions it has undergone over time, but at the same time it is a complete and rich manuscript due to the number of hymns, musical notation, and liturgical feasts that are included. P-Ln L.C. 258 contains exclusively hymns. There are 121 in total, of which 107 have musical notation. Its melodic corpus consists of 49 different melodies, while the textual corpus is made up of 83

¹ My translation of ALVES, José da Felicidade. *O Mosteiro dos Jerónimos I: Descrição e evocação*. Lisboa, Livros Horizonte, 1989, p. 20: «um mosteiro, com igreja, claustros e todas as demais oficinas [monásticas] precisas»; numa palavra: um lugar de oração pública e solene».

² Literature that delves into the Order of St Jerome in Portugal and the Monastery of Belém: SANTOS, Cândido Augusto Dias dos. *Os jerónimos em Portugal: Das origens aos fins do século XVII*. Porto, Universidade do Porto, 1977; *idem*. *Os Monges de S. Jerónimo em Portugal na época do Renascimento*. Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984; ALVES, J. *O Mosteiro dos Jerónimos...*, 3 vols., 1989, 1991 and 1992; CARVALHO, José Adriano de Freitas. «Nas origens dos Jerónimos na Península Ibérica: do Franciscanismo à Ordem de S. Jerónimo – o itinerário de Fr. Vasco de Portugal». *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, I (1984), pp. 11-131.

different texts. Three text layers can be identified throughout P-Ln L.C. 258: the medieval tradition, the Tridentine reform and Pope Urban VIII's reform of the hymns.

Although P-Ln L.C. 258 is the main object of study in this research, reference is also made to the other two notable Portuguese Hieronymic hymnals from the Belém corpus, and to E-Bbc M 251, a fifteenth-century Hieronymic hymnal from the monastery of Sant Jeroni de la Murtra in Catalonia. These sources were used to establish comparisons between the repertoires.

The P-Ln L.C. 258 hymnal, like many of the manuscripts in the Belém corpus, has no colophon and no indication of its monastery of use. Due to the Gothic hand-book script in the text and foliation, as well as its liturgical content, it is assumed that the original codex dates from the second half of the fifteenth century³. This choirbook has large dimensions (490×350 mm) and contains hymns written in musical notation for the Tempore (ff. 1^r-62^v), Proprium Sanctorum (ff. 62^v-124^v) and Commune Sanctorum (ff. 126^r-185^v). The composition of the codex consists of a total of 139 parchment folios, grouped into 21 quires; four loose fragments, three of which were glued to the parchment of the manuscript in such a way as to alter its content, and the fourth (fragment D) which may or may not have been part of the hymnal; and the guard-leaves, with two initials (ff. A and B) and two final guard-leaves (ff. C and D). Appendix 1 shows a table containing the liturgical content of the hymnal, the *incipits* of the hymns and the occasion for which each chant was intended (liturgical feasts and the canonical hours). The table also contains the textual and musical references of the repertoire for their identification, as well as their location within the codex and the distinction between the four hands involved in its copying.

³ MARTINS, Inês Leão. *Os hinos jerónimos entre o tempo medieval e a época moderna: O exemplo do manuscrito português P-Ln L.C. 258*. Master's dissertation, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2024, pp. 39-42.

P-Ln L.C. 258 exists today as a complex and incomplete manuscript, showing various changes that reflect transformations at different times, particularly liturgical reforms between the fifteenth and seventeenth centuries. However, the fact that the changes relate to different eras does not necessarily mean that they were applied to the hymnal at different times. Furthermore, as the changes reflect cultural, liturgical and artistic norms that were different at the time the codices were written, copied or assembled, the manuscripts have layers which, when deconstructed, make it possible to delineate phases in the life of the manuscript and the evolution of the Hieronymite liturgy. In the case of the P-Ln L.C. 258 hymnal, there are essentially two parameters: the graphic aspect of the manuscript, including the textual calligraphy, musical notation and the decoration; and the structure of the codex itself, which is analysed in the second part of the chapter.

TEXTUAL AND MUSICAL CHARACTERISTICS OF P-LN L.C. 258

INTERVENTIONS IN THE FOLIOS

The folios of P-Ln L.C. 258 record evidence of erasure, correction and editing, with 71 modified hymns out of a total of 121 chants. In order to avoid damaging the structure of the hymnal, many of the interventions involved reusing the original folios. The change that stands out the most, both because of the number of times it appears in the manuscript and because of the contrast with the original codex, is the scraping and rewriting of the parchment. This process made it possible to eliminate the text or music and substitute them with new elements, thus giving rise to distinct features in each graphic aspect of the manuscript.

There are also other later interventions in the hymnal: textual and musical additions appear in the margins of the folios, like the second melody for *Ave maris stella* (ff. 179^v-181^r) written in the bottom margin (Figure 3.1); and horizontal lines cut through the text of hymns that would no longer be sung, such as the Epiphany Lauds hymn *Enixa est puerpera* (ff. 10^r-11^r)

which, according to the Tridentine breviary⁴, was replaced by *O sola magnarum* (ff. 5A^v-5B^r).

FIGURE 3.1. *Melody added later on, in the bottom margin* (P-Ln L.C. 258, ff. 179^v-180^r). Source: Biblioteca Nacional de Portugal.



THE HANDWRITING OF THE TEXT

The text of the manuscript is written in two colours, with the rubrics in red and the text of the hymns in black. There are four different hands throughout the hymnal, one early hand (A) and three later hands (B, C and D). The folios written exclusively by hand A are the originals, and have not changed since they were written. Other folios have been corrected by adding hand B to hand A. The folios written by hand C and hand D were added to the book later, and in these cases, there is no overlapping of hands or later corrections. So there are parts of the repertoire which have not been altered, parts that have been added to the hymnal after updates came into force in

⁴ *Breviarium Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum*, PII V. PONT. MAX. iussu editum. Venetiis, Ioannem Variscum & Socios, 1568, f. 107^v.

liturgical practice, and, as the writing by different hands on the same folio shows, some corrections to the repertoire were needed later on.

Appendix 1 contains the content of the hymnal associated with the different hands, as well as the intervention of each hand in the text of the hymns and in the rubrics. The rubrics that precede the hymns are transcribed and highlighted in bold where they correspond to later hands –B, C and D– leaving the rubrics corresponding to hand A in regular text. Appendix 1 also shows the contrast between the large number of folios written by hands A and B and the few hymns written by hands C and D.

The Portuguese graphic features were transformed from the second half of the fifteenth century onwards, with a «marked process of rounding and the disappearance of some characteristic nexuses in letters with tendentially more rounded forms from the Gothic *libraria*»⁵ which were transferred to the humanist *libraria*. Despite the ease of this transition, both Gothic *libraria* and humanist *libraria* coexisted until the second half of the sixteenth century. Likewise, in P-Ln L.C. 258, both Gothic and humanist scripts appear simultaneously, as can be seen in Appendix 2, which shows a comparison of the four hands involved in the manuscript. The original hand (hand A), is distinguished by being broken, corresponding to a fifteenth-century Gothic *libraria*, characterised as «a hard and strongly angular calligraphic type, more suited to the nature of solemn manuscripts [...]»⁶. However, the three other hands in the hymnal –B, C and D– reflect graphic characteristics from a later period, perhaps the sixteenth or seventeenth century, due to the more rounded stroke, a feature of the humanist *libraria* script.

⁵ My translation of MARQUES, José. «Práticas paleográficas em Portugal no século xv». *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, I (2002), pp. 73-96, p. 79: «acentuado processo de arredondamento e o desaparecimento de alguns nexos característicos em letras com formas tendencialmente mais arredondadas da gótica *libraria*».

⁶ My translation of *idem*, p. 75: «um tipo caligráfico duro e fortemente anguloso, mais adequado à natureza de manuscritos solenes [...]».

Although hand A is angular and hand B is more rounded (Appendix 2), they share a similar graphic line in certain letters due to an attempt to imitate the same calligraphy or the fact that the scripts coexisted at the time. In contrast, both hand C and hand D have a more stylised stroke, with letters that are vertically straighter and «taller» compared to the roundness of hand B. It is worth noting that there are differences in the letter *i*, whose stroke varies significantly between hands: as well as losing its curvature in hands C and D, from hand B onwards a dot is added on top, which changes from a curved stroke to a straight stroke or a simple dot. Similarly, there are distinctions in the abbreviations: for example, the tilde above the letter *u* sometimes resembles a horizontal stroke and other times a wavy (~) or even concave stroke.

The repertoire associated with hand A preserves the text style that was used in the Middle Ages, in line with the printed Hieronymite breviary of 1499⁷ and the *Intonarum Toletanum*⁸, both sources that predate the humanist revisions and reforms. Out of a total of 83 different texts, P-Ln L.C. 258 contains only 18 texts written entirely by hand A, whose medieval style shows no signs of alteration.

Hand B can only be seen in the corrections made to the repertoire written by hand A, and it is common for both hands to occur simultaneously. Since the necessary textual corrections did not always cover all the stanzas of the chants, there are many hymns written by hands A and B. Appendix 1 shows the discrepancy between the small number of hymns written by a single hand and the large number of hymns in which hands A and B occur simultaneously.

Hand B is often superimposed on areas of parchment whose background has been scraped off and which would have contained text written by hand

⁷ *Breviarium Romanum moribus et consuetis fratrum ordinis sancti Hieronymi coniunctum*. Zaragoza, Jorge Coci, Leonardo Hutz and Lope Appentegger, 1499.

⁸ *Intonarum Toletanum*. Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1515. Reference studies on this source are cited below.

A. The texts of the reformed Roman breviaries are associated with hand B, and it seems that Pope Urban VIII's reform of the hymns⁹, established in 1632, is apparent in P-Ln L.C. 258 through the scraping and rewriting of hymns previously written by hand A. In turn, the repertoire according to the Tridentine breviary, made official by Pope Pius V in 1568, was introduced into the codex by the process of adding folios, which are marked in grey in Appendix 1. In P-Ln L.C. 258, 44 hymns are associated with the reform of Pope Urban VIII, of which 30 are likely to correspond to the medieval version as they were written only by hand A¹⁰. It is known that the Hieronymite Order did not immediately accept the Tridentine breviary, and that the reform of Pope Urban VIII included the corrections and alterations established at the Council of Trent¹¹. Bearing this in mind, and given that Pope Urban VIII's reform was in force from 1632, the hypothesis arises that the corrections made by hand B were made all at once during or shortly after the first half of the seventeenth century.

⁹ *Hymni breviarii Romani sanctiss. domini nostri Urbani VIII. Iussu et sacrae rituum congregationis approbatione emendati, et editi*. Roma, Typis Vaticanis, 1629.

¹⁰ Literature on Urban VIII's reform of hymns: ANDERSON, Warren; MATHIESEN, Thomas J.; BOYTON, Susan et al. «Hymn». *Grove Music Online*. Deane L. Root (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13648>> [accessed 07-06-2023]; Moss, Ann. «Latin Liturgical Hymns and their Early Printing History, 1470-1520». *Humanistica Lovaniensia*, XXXVI (1987), pp. 112-137; *idem*. «The Counter-Reformation Latin Hymn». *Acta Conventus Neo-Latini Sanctandream: Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies. St Andrews 24 August to 1 September 1982*. Ian Dalrymple McFarlane (ed.). Binghamton, New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1986, pp. 371-378; and RUIZ TORRES, Santiago. *La monodía litúrgica entre los siglos XV y XIX: Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*. Doctoral thesis, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 438-448, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/37625>> [accessed 31-01-2025].

¹¹ Literature on the Hieronymite Order's resistance to the Tridentine reform: SCHMITZ, Timothy J. «The Spanish Hieronymites and the Reformed Texts of the Council of Trent». *The Sixteenth Century Journal*, XXXVII, 2 (2006), pp. 375-399; and SÁNCHEZ, Gustavo. «Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica: las Actas Generales de la Orden de San Jerónimo». *Revista de Musicología*, XXXV, 2 (2012), pp. 155-195.

Hands C and D, in turn, are found in smaller quantity in P-Ln L.C. 258, each associated with a particular repertoire. As far as hand C is concerned, it appears mainly in the current twelfth and thirteenth quires (ff. 94A-94F; 94G-94J), whose folios were added to the codex and contain the new repertoire for the feast of St Jerome (Appendix 1). These hymns for the celebration of the Order's patron are the only ones in P-Ln L.C. 258 that are in accordance with the Hieronymite breviaries printed in 1547 and 1562¹². This repertoire is exclusive to the Hieronymites and is identified as a devotion to the patron saint, as well as being the only one used after the Council of Trent¹³. In addition to the hymns of St Jerome referenced in the breviaries of the mid-sixteenth century, P-Ln L.C. 258 also has an earlier repertoire dedicated to St Jerome (ff. 111^r-112^v). This repertoire is incomplete, written by hand A, and is in accordance with the Order's printed breviary of 1499. This office was the most widespread in Iberia and coexisted with the later one included in the aforementioned Hieronymite breviaries printed in 1547 and 1562. Each monastery could choose which of the two offices it wanted to practice until the establishment of the Tridentine rite in the late-sixteenth century¹⁴.

Despite this simultaneity of hymns devoted to St Jerome, those that correspond to the older office are written in the original hand of the codex (hand A) and are incomplete due to the deletion of folios. Thus, the hymns to St Jerome written by hand C and introduced into the codex by the ad-

¹² *Breviarium Romanum secundum consuetudinem ordinis fratrum sancti Hieronymi*. Lyon, Guilielmun de Millis, 1547; *Breviarium Romanum secundum consuetudinem ordinis fratrum sancti Hieronymi*. Zaragoza, Petri Bernuz, 1562.

¹³ RUIZ TORRES, Santiago. «Pre-Tridentine Iberian offices for the feast of Saint Jerome: A systematic study of partially known compositions». *The Hieronymites: Music, Liturgy, and Politics* (Disciplina Monastica Series). Océane Boudeau, David Andrés Fernández and João Pedro d'Alvarenga (eds.). Turnhout, Brepols, forthcoming. I would like to thank Dr Santiago Ruiz Torres for personally sending me the preprint version of the chapter.

¹⁴ *Ibid.*

dition of folios, suggest that these and the other folios written by hand C (marked in grey in Appendix 1) were intended as post-Tridentine hymns.

As far as hand D is concerned, it is found exclusively on ff. 24^r-25^v and its loose fragments (A, B and C), which were superimposed on these sections. These folios and fragments contain the hymn *Catharine vox triumphum* for the celebration of St Catherine of Alexandria. In addition to the fact that there are no other hymns for St Catherine in P-Ln L.C. 258, this hymn is decontextualized in the codex in relation to the liturgical calendar, as it is included in the repertoire for Passion Sunday. In addition, the hymn dedicated to St Catherine is not explicitly mentioned in the Order's breviaries. Allied to this is the fact that the Hieronymites did not restrict the celebration of the Sanctorale to a single practice, instead allowing the worship of local feasts and devotions in the monastic communities from the Council of Trent onwards¹⁵. In this way, the hymn to St Catherine is an example of the specific practice of Portuguese or even Belenense Hieronymite liturgy. Furthermore, the Order had close ties with the Portuguese royal family, which worshipped St Catherine during the second dynasty, especially King Duarte (r. 1433-1438) and Catherine, Queen Consort (r. 1525-1557), wife of King John III¹⁶.

PAGE DECORATION AND ORGANISATION

The decoration of the hymnal is sober and is limited to the initials of the text, usually in red and/or blue, either filigreed in the contrasting colour or in calligraphy. Although the decoration is simple, it appears extensively

¹⁵ SÁNCHEZ, G. «Nuevas fuentes para el estudio...», pp. 155-195.

¹⁶ On the relationship between Hieronymite Order and royalty, see SANTOS, C. *Os jerónimos em Portugal...*; *idem*. *Os Monges de S. Jerónimo...*; and ALVES, J. *O Mosteiro dos Jerónimos...*, 3 vols. On the role of Catherine, Queen Consort and devotion to St Catherine, see BUESCU, Ana Isabel. «Os santos na Corte de D. João III e de D. Catarina». *Lusitania Sacra*, XXVIII (2013), pp. 49-72.

throughout the codex; on the other hand, the large blue and red filigreed initial capitals only appear in four places¹⁷. In addition, there are two distinct features of the initial capitals: the original letters, which correspond to hand A of the text, are filigreed and straight and narrow in shape; the other initial capital letters are monochrome, without decoration and more rounded and squat in shape, as for example in the hymns for the feast of St Paula the Widow (Figure 3.2). There are also some hymns written by hand C which do not have initial capitals¹⁸.

FIGURE 3.2. *Comparison of initial capitals from P-Ln L.C. 258 (original on the left, hands A and B, f. 2^v; differently traced on the right, hand B, f. 183^r). Source: Biblioteca Nacional de Portugal.*



The page layout also varies within the codex. Although the textual interventions occur mainly in the primitive text of the hymnal, written by hand A, some folios stand out for their differences in layout. In order to avoid altering the structure of the page, and closely related to the content written by hand B, there are additions of text and music in the bottom margin (Figure 3.1), partially incomplete rubrics and pentagrams due to the excessive trimming of the folios, and sometimes more or fewer than six pentagrams

¹⁷ The large initial capitals are found on the first folio of the codex (f. 1^r, Vespers hymn for Advent) and in the section on the Commune Sanctorum, always in the Vespers hymns for the duplex feasts: Comm. Apostles (f. 126^r), Comm. One Martyr (f. 138^r) and Comm. Several Martyrs (f. 145^v).

¹⁸ Examples of hymns without initial capitals: *Sugerat nobis veniens Olympo* (f. 94A^r) and *Surgimos laudes merito canentes* (f. 94E^r).

per folio. One such example is the hymn *Salvete flores martyrum*, most of which is found on f. 5A^r, which has seven pentagrams. The last pentagram has been cropped by the trimming of the codex and is missing part of the doxology (Figure 3.3).

FIGURE 3.3. *Example of excessive trimming of folios*
(P-Ln L.C. 258, hand B, ff. 5^v-5A^r). Source: Biblioteca Nacional de Portugal.



MUSICAL FEATURES: SPELLING, MUSICAL NOTATION AND MELODIES

The music of P-Ln L.C. 258 is written in black on a red pentagram, in mensural notation, and uses time signatures, clefs and *custodes*. Like the text, the written musical notation of the hymnal also shows differences, especially in the design of the square shape (Figure 3.4). The original notation of the manuscript follows hand A and is characterised by straight-cornered *puncta* and narrow rhombuses. However, there are some variations: some *puncta* and the C clef have rounder corners, the rectangles of the ligatures are slightly longer, and the rhombuses are wider and flatter. The differences

are found above all in the hymns written by hand B, both in the folios added to the codex later, marked in grey in Appendix 1 (*Salvete flores martyrum*, ff. 5^r-5C^r and *Tu trinitatis unitas*, ff. 53^r-53^v) and in hymns which have been erased and rewritten (*Conditor alme siderum*, ff. 17^r-18^v), though they can also be seen in the only hymn written by hand D (*Catharine vox triumphum*, ff. 24^r-25^v).

FIGURE 3.4. Comparison of musical writings of P-Ln L.C. 258 (with a different stroke on the left folio, hand D, f. 25^v; original notation on the right folio, hands A and B, f. 26^r). Source: Biblioteca Nacional de Portugal.



In terms of musical genre, most hymns are characterised as monophonic and syllabic chants, with metric regularity and strophic form; in other words, each chant is associated with a single melody that is repeated in each stanza. The adaptation of well-known melodies to different texts according to their poetic form is also characteristic of hymns, as is the association of common texts with different melodies. From the fourteenth century onwards, hymns were included in the repertoire of mensural monophony,

which had notation with mensural traits due to the metrical nature of the texts. Pieces permeable to mensuration such as hymns, sequences and credos became part of the category of *cantus fractus* (figured or mixed chant in the Iberian Peninsula), since it is characterised as an intermediate form between plainchant and polyphony, as it has unequal values¹⁹. However, this terminology was not universal and theoretical treatises show that hymns were included in the separate category of «figured chant» and, at the same time, as a subcategory of the plainchant repertoire²⁰.

P-Ln L.C. 258 contains monophonic and syllabic hymns and its musical notation is mostly in figured chant. In addition to the predominance of figured chant (the figures of *longa*, *brevis*, *semibrevis* and *minima*), there are also melodies without mensural traits, resembling common square notation, which would not invalidate the adoption of rhythm in musical practice. In these cases, the rhythm was supposed to be dictated by the natural prosody of the text, i.e. the metrical regularity gave patterns of long and short syllables that matched the duration of the notes. In addition, the hymn *Conditor alme siderum* (ff. 17^r-18^v) stands out for its mensural notation, including augmentation points.

¹⁹ Literature on mensural trait hymnody: LEVY, Kenneth et al. «Plainchant». *Grove Music Online*. Deane L. Root (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40099>> [accessed 07-06-2023]; HILEY, David. *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 373-384; MASSA, Pablo. «*Cantus fractus*, *cantus figuratus*: aproximación a un problema semántico en algunas fuentes teóricas antiguas y modernas». *Música e Investigación: Revista del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»*, XII-XIII (2003), pp. 165-179; RUIZ TORRES, S. *La monodia litúrgica...*, pp. 392-495; and *idem*. «En torno a la mensuración del canto llano: una nueva aproximación a partir del examen crítico de sus fuentes». *El entorno musical del Greco. Actas del Simposio celebrado en Toledo (30 de enero–2 de febrero de 2014)*. Madrid, Musicalis, 2014, pp. 49-56.

²⁰ Example of a musical treatise: RAMONEDA, Ignacio. *Arte de canto-llano en compendio breve, y methodo muy facil para que los particulares, que deben saberlo, adquieran con brevedad, y poco trabajo la inteligencia, y destreza conveniente*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1778.

One of the earliest known mensural hymnody sources is the *Cantoriale Sancti Jeronimi* (E-Bbc M 251)²¹, a Hieronymite manuscript from the mid-fifteenth century copied for the monastery of St Jerome of Murtra, now kept at the National Library of Catalonia, in Barcelona²². When comparing the hymns of the Hieronymite manuscripts P-Ln L.C. 258 and E-Bbc M 251, great textual and melodic similarities can be found, especially in the mensuration (Figure 3.5).

However, in comparison with the *Intonarum Toletanum*, which also contains mensural hymns, there are many melodic correspondences but the notation differs²³. The *Intonarum*, like other liturgical books, was printed in 1515 at the behest of Cardinal Jiménez de Cisneros (r. 1495-1517). This source is one of the largest collections of mensural hymns, as well as an example of the richness of the Iberian hymnody tradition with Hispanic roots²⁴. The chant of Toledo Cathedral was chosen for the music of the

²¹ Studies on this source: BERNADÓ, Màrius. «Sobre el origen y la procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media». *Revista de Musicología*, XVI, 4 (1993), pp. 2335-2353; and *idem*. «The Hymns of the *Intonarum Toletanum* (1515): Some Peculiarities». *Cantus Planus: Papers Read at the 6th Meeting*. László Dobszay (ed.). 2 vols. Budapest, Hungarian Academy of Sciences, 1995, vol. 1, pp. 367-391.

²² Literature dealing with Hieronymite repertoire of hymns in mensural notation: RUBIO, Samuel. *Las melodías gregorianas de los «libros corales» del Monasterio del Escorial. Estudio crítico*. Madrid, Ediciones Escorialenses, 1982; BERNADÓ, Màrius. «Adaptación y cambio en repertorios de himnos durante los siglos xv y xvi: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas». *Il canto fratto-L'altro gregoriano. Atti del convegno internazionale di studi, Parma – Arezzo, 3-6 dicembre 2003*. Marco Gozzi and Alba Scotti (coords.). Roma, Torre d'Orfeo, 2005, pp. 239-280; ORTEGA TRILLO, Jafet Ramón. «El canto llano en los libros corales del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial: aspectos interpretativos». *Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009), pp. 737-750; and ANDRÉS FERNÁNDEZ, David. «*Cantatur Communiter*: el canto llano en los cantoriales del antiguo monasterio de Santa Engracia de Zaragoza». *Cantoriales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca. Estudio interdisciplinar*. Carmen Morte García (coord.). Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2017, pp. 121-154.

²³ BERNADÓ, M. «The Hymns of the *Intonarum*...», pp. 381-386.

²⁴ GUTIÉRREZ, Carmen Julia. «Melodías del canto hispánico en el repertorio litúrgico poético de la Edad Media y el Renacimiento». *El canto mozárabe y su entorno: Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*. Ismael Fernández de la Cuesta, Rosario Álva-

Order's office²⁵. This may help to explain the similarities between the Hieronymite and Toledo melodic repertoires, also demonstrating the use and/or adaptation of melodies with Hispanic roots throughout Iberian territory²⁶. This feature of the Order can be seen in P-Ln L.C. 258.

FIGURE 3.5. *The hymn A solis ortus written in two Hieronymite hymnals* (P-Ln L.C. 258, f. 6^v on the left; E-Bbc M 251, f. 47^v on the right). Source: Biblioteca Nacional de Portugal and Biblioteca Nacional de Catalunya respectively.



rez Martínez and Ana Llorens Martín (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 547-575; *idem*. «Procedimientos de creación y adaptación en los himnos litúrgicos medievales en España: la composición de un repertorio». *Revista de Musicología*, XXVII, 2 (2004), pp. 815-839; *idem*. «The Hymnodic Tradition in Spain». *Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia Band IV: Der lateinische Hymnus im Mittelalter. Überlieferung, Ästhetik, Ausstrahlung*. Andreas Haug, Christoph März and Lorenz Welker (eds.). Kassel, Bärenreiter, 2004, pp. 215-243; BERNADÓ, M. «The Hymns of the *Intonarum*...», pp. 368, 374-375.

²⁵ This is a topic that is still the subject of discussion among musicologists, and one of the references that focuses on this hypothesis is LÓPEZ-CALO, José. «La música en el rito y en la orden jerónimianos». *Studia Hieronymiana: VI Centenario de la Orden de San Jerónimo*. 2 vols. Madrid, Orden de San Jerónimo, 1973, vol. 1, pp. 124-138.

²⁶ On the processes of adoption and adaptation of Hispanic melodies, RUIZ TORRES, S. *La monodia litúrgica...*, pp. 458-474; GUTIÉRREZ, C. «Procedimientos de creación y adaptación...», pp. 815-839; *idem*. «The Hymnodic Tradition...», pp. 215-243; and *idem*. «Melodías del canto...», pp. 547-575.

Although the Portuguese Hieronymite hymnal contains 121 hymns, its melodic corpus consists of only 49 melodies. These melodies have been identified and the musical references associated with each melody can be found in Appendix 1. The melodic references in question are in accordance with the edition of the melodies of the *Intonarium Tolenatum* by Bruno Turner, and with the melodic compilations by Bruno Stäblein and Moberg-Nilsson²⁷. Of the 49 melodies in P-Ln L.C. 258, 45 are found in the *Intonarium Toletanum*, of which 18 are common to the Stäblein and Moberg-Nilsson catalogues. 24 of the remaining 27 melodies from the *Intonarium Toletanum* correspond to Iberian compositions²⁸. Therefore, in P-Ln L.C. 258, melodies from the repertoire of the Iberian tradition are predominant and there is also a great correspondence with melodies from the more universal hymnodic tradition, which were known and used in Roman liturgy.

In addition, 3 melodies do not correspond to any of these editions, catalogues or the Toledo source. The hymns corresponding to the melodies in question are *Conditor alme siderum* (ff. 17^r-18^r), *Catharine vox triumphum* (ff. 24^r-25^v) and *Sanctorum meritis inclyta gaudia* (ff. 152^r-153^r)²⁹. The permeability that the Order of St Jerome allowed in the celebration of the Sanctorale was reflected in the small liturgical alterations to the cult of the saints and

²⁷ Musical references according to TURNER, Bruno (ed.). *Toledo Hymns: The Melodies of the Office Hymns of the Intonarium Toletanum of 1515: A Commentary and Edition* (Hispaniae Cantica Sacra, 4). Lochs, Isle of Lewis, Scotland, published in co-operation with Mapa Mundi, 2011; STÄBLEIN, Bruno. *Hymnen (I): Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes* (Monumenta Monodica Medii Aevi, 1). Kassel, Bärenreiter, 1956; MOBERG, Carl-Allan; and NILSSON, Ann-Marie. *Die liturgischen Hymnen in Schweden II* (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsaliensia, Nova series 13). Uppsala, Almqvist and Wiksell, 1991.

²⁸ The conclusion that these 24 melodies are from the Iberian tradition was drawn by comparing P-Ln L.C. 258 with the catalogue by Prof. Carmen Julia Gutiérrez, to whom I am grateful for sharing her work with me; GUTIÉRREZ, Carmen Julia. *Hymnen 2: Hymnen aus spanischen Quellen* (Monumenta Monodica Medii Aevi, 10), in print.

²⁹ In addition to these 3 unidentified melodies, there is another melody in fragment D that does not correspond to the aforementioned catalogues. However, it is suspected that fragment D, with the text *O salutaris hostia*, is not part of the manuscript.

was also naturally accompanied by music. Thus, local musical changes were allowed, which materialised both in melodic heterogeneity and variations in musical notation³⁰. This may explain why these melodies have no Western or Iberian correspondence, since the three hymns in question appear to have been copied by a different hand to the original, and one of them may even reflect a local devotion, in this case to St Catherine of Alexandria.

CHANGES IN THE STRUCTURE OF THE HYMNAL AS A REFLECTION OF LITURGICAL REFORMS

The second layer of the study of P-Ln L.C. 258 involves adopting a codicological perspective, relating the structure of the manuscript and its physical appearance to the graphic and musical elements described above. It is also important to refer to elements of the manuscript such as the foliation of the codex, its state of preservation and its bookbinding.

There are three sets of Arabic page numbers in the codex: the primary numbering is characterised by the brown numbers in the bottom right-hand corner; the second set of numbers are differentiated by a black colour and thinner stroke, in later handwriting, also in the bottom right-hand corner; and the third set of numbers are in pencil in the top right-hand corner; these are much more recent and show folios added to the original codex, filling in the gaps in the numbering system.

The current bookbinding of the codex is not the original. P-Ln L.C. 258 was probably re-bound at the end of the sixteenth century or even in the seventeenth century. The bookbinding is made up of two pieces of wood joined together and covered in wet stamped leather. Each side of the cover has four bosses and a central stamped star with a boss in the centre. The poor state of preservation can be seen in the damaged back and covering and in the traces of clasps on the back cover.

³⁰ BERNADÓ, M. «Adaptación y cambio...», pp. 253-255.

The parchment folios that make up the manuscript are generally well preserved. However, there is some damage to the original body of the codex: at least three complete quires are missing; folios have been torn out and are missing or loose; the final flyleaves are damaged; and the excessive trimming of the folios is noticeable, sometimes eliminating part of the textual and musical content. Furthermore, it is estimated that the primitive folios were trimmed to approximately 52 mm in height and 75 mm in width³¹. The cropping of the folios compared to their original size is visible above all in the top margin and on the fore-edge, and is probably the result of later bookbinding.

Just as the folios have been altered, the structure of the manuscript also shows changes compared to the original codex (Appendix 3). The interventions in the internal structure of the hymnal take three forms: the deletion of folios, the addition of folios and the gluing together of fragments. As a result, these changes have mainly resulted in the liturgical content in parts of the hymnal being misaligned, namely in hymns from the Proper of the Saints that are found in the *Temporale* section and at the end of the *Common of the Saints* (Appendix 1). Additional problems include the co-existence of texts from different periods and the incompleteness of the repertoire, which highlight what has been lost in the content of P-Ln L.C. 258 over time due to liturgical changes.

In the same way that the alterations to the folios modified the liturgical content in order to bring it up to date, structural interventions also occurred for the same reason, and in some cases two or more interventions can be observed in the repertoire for the same celebration. Adopting a codicological perspective, I conclude that not only was the repertoire of hymns affected by the various alterations made to the codex, but that the liturgical content itself was the reason behind these structural interventions.

³¹ By measuring the back margin (the margin closest to the stitching), it is possible to calculate the original measurements of the remaining margins. Current measurements of the folios: 454×330 mm; original measurements: 506×405 mm. I therefore conclude that the parchment of the folios has been trimmed by 52 mm in height and 75 mm in width.

DELETION OF FOLIOS

The most frequent intervention, and also the one that had the greatest impact on the early codex, was undoubtedly the deletion of folios, as shown in Appendix 3 by the folios marked by dashes. There are at least three complete quires and 28 folios missing throughout P-Ln L.C. 258, making a total of 40 missing folios. Using the structure-content relationship, I looked for explanations for the deletion of folios, resulting mostly in suppositions. There are some absences which cannot be explained.

Reasons hypothetically related to a liturgical change could explain some of the deleted folios, particularly those containing the hymns of the Order's patron saints, indicating an association between some of these omissions and Hieronymite liturgical changes. Alongside St Jerome (the Order's patron saint), St Paula the Widow and St Augustine were also celebrated in a solemn way. The Hieronymites followed and governed their community life according to the rule of St Augustine, and St Paula was one of St Jerome's disciples and was considered a co-patron of the Order.

The first complete quire missing from P-Ln L.C. 258³² was supposed to cover the entire repertoire for the feast of the Translation of St Jerome, as contained in the printed breviary of 1499: *Hymnum novum decantemus* (AH XVI, n.º 249) for First Vespers, *Chorus fidelium pangat angelici* (AH XVI, n.º 250) for Matins, *Sanctorum decus praesulum et doctor* (AH XVI, n.º 251) for Lauds, and *Novum sidus verare lucis* (AH XVI, n.º 252) for Second Vespers, this being the only chant in the hymnal, albeit incomplete and already appearing in the next quire³³. Although the hymns of this celebration can be found in the printed Hieronymite breviaries of the fifteenth (1499) and sixteenth centuries (1547 and 1562), this repertoire is also absent from the Hieronymite hymnal preserved in Philadelphia, US-PHff Lewis E 230, with only the beginning of the First Vespers hymn and the end of the Sec-

³² The supposed tenth quire would consist of ff. 73-80.

³³ Remaining hymn in the current tenth quire of the codex (ff. 81^r-82^r).

ond Vespers hymn remaining. On the other hand, P-Ln L.C. 273 contains the hymns for Matins and Lauds for the feast of the Translation of St Jerome. Therefore, we can assume that there was a liturgical change from the second half of the sixteenth century. Similarly, the feast of the Octave of St Jerome would have had the hymn *Hec dies sacre fidei optata* for Vespers according to the Order's breviary imprint of 1499. However, P-Ln L.C. 258 presents the Vespers hymn for the feast in question, but according to the Order's printed breviaries of 1547 and 1562: *Exsultent modulis sobria pectora* (ff. 94G^v-94I^v). All these changes have to do with the adoption of the new office of St Jerome from the mid-sixteenth century onwards, which continued to be sung after the Council of Trent, as mentioned above. On the other hand, it is likely that the repertoire for the feast of the Translation of St Jerome was not sung after Trent because it was a verse office, a type of composition that was banned because its texts had no basis in the Bible. This may explain the absence of the repertoire of hymns for the feast of the Translation of St Jerome in the three Hieronymite hymnals.

Another example of this type of intervention, where the absence of folios may be related to liturgical changes, can be seen in the second entire quire which is missing from the hymnal³⁴. It would have been between the current fourteenth and fifteenth quires, and would have contained the repertoire for the feasts of St Augustine, the feast of the Exaltation of the Cross and the feast of the Dedication of Archangel Michael³⁵. The repertoire for these celebrations can be found in the other hymnals of the corpus. In P-Ln L.C. 273 the repertoire in question is complete and in US-PHff Lewis E

³⁴ The supposed fifteenth quire would consist of ff. 103-110.

³⁵ See *Breviarium Romanum moribus...*, the missing hymns are: *Magne pater Augustine* (AH LII, n.º 117) (First Vespers, Matins and Second Vespers) and *Caelis cives applaudite* (AH LII, n.º 118) (Lauds) for the feast of St Augustine; *O crux ave spes unica hoc exaltationis* (Vespers and Lauds) and *Pange lingua gloriosi lauream* (AH L, n.º 66) (Matins) for the feast of the Exaltation of the Cross; and *Tibi Christe splendor patris* (AH II, n.º 77) (Vespers and Matins) and *Christe sanctorum decus angelorum* (AH II, n.º 76) (Lauds) for the feast of the Dedication of Archangel Michael.

230 it is incomplete, including folios that have been scrapped. These hymns have undergone changes to the text as a result of the liturgical reforms of 1568 and 1632, but this does not explain their absence from P-Ln L.C. 258, as folios could have been added, as in other similar cases.

Although it is reasonable to assume some repertoire was suppressed, there are a few cases where this does not explain the absence of hymns. One such example is the feast of St Augustine, whose only hymn is the incomplete *Augustini solemnia* for First Vespers³⁶. This chant is in keeping with the printed Hieronymite breviaries of 1499, 1547 and 1562, as well as the hymns that should complete this celebration: *Augustini deo cari colimus solemnia* (AH XVI, n.º 114) for Matins and *Augustini solemnia christicolarum* (AH XVI, n.º 118) for Lauds. Although these two hymns are missing from P-Ln L.C. 258, they can be found in a hymnal from the corpus of Belém (P-Ln L.C. 273), albeit without music. One possible explanation for the suppression of this repertoire in P-Ln L.C. 258 is the post-Tridentine substitution of the proper office for St Augustine for the common office for a Confessor Doctor.

Similarly, the feast of St Mary Magdalene is also incomplete in P-Ln L.C. 258, which contains the Vespers hymn *Nardi Maria pistici*³⁷ which, according to the Hieronymite imprint of 1499, would also have been sung at Matins, although this is not indicated in the hymnal. Apart from the fact that the Lauds hymn³⁸ is missing from this manuscript, the other hymnals in the corpus (US-PHff Lewis E 230 and P-Ln L.C. 273) contain the complete repertoire of hymns with the reformed version of 1632³⁹. Unlike these two hymnals, P-Ln L.C. 258 does not include the hymns introduced by Pope Urban VIII for the feast of St Mary Magdalene. In order to do this,

³⁶ Hymn in the ninth quire (ff. 65^r-65^v).

³⁷ Hymn in the eleventh quire (ff. 92^v-93^r).

³⁸ See *Breviarium Romanum moribus...*, *Hujus obtentu*, f. 107^r.

³⁹ See *Hymni Breviarii Romani...*, *Pater superni luminis* (Vespers); *Maria castis osculis* (Matins); *Summi parentis unice* (Lauds).

folios would have to be added to the codex and this process of intervention only manifests itself in the choirbook with the Tridentine repertoire which, as mentioned above, is written by hand C.

Other incomplete celebrations are the feasts of St Anne and the Virgin, possibly for different reasons than mentioned above. The hymns for the cult of St Anne are divided between the eleventh and the fourteenth quires, since they were separated by the addition of two quires dedicated to St Jerome⁴⁰. This means folios 94-96 are missing, which would have contained the remaining stanzas of the hymns *Lucis hujus festa* (Vespers; ff. 93^r-93^v) and *Orbis exsultans celebret hoc festum* (Lauds; ff. 97^r-97^v) for St Anne. Thus, these hymns are both incomplete in P-Ln L.C. 258, while the Matins hymn is absent from the hymnal. Therefore, this gap could be explained by the elimination of the office of St Anne in the Tridentine breviary⁴¹.

The Marian cult is mismatched in the codex, unlike the other hymnals in the corpus. In P-Ln L.C. 258, the feasts of the Virgin⁴² are concentrated at the end of the Commune Sanctorum (Appendix 1), with only repertoire for the Assumption, Annunciation and Conception, and *Festa Maioribus BMV*, whose hymns would have been sung at the celebrations of the Expectation, Descent of the Virgin Mary, Purification and Visitation. Compared to the printed Hieronymite breviary of 1499, and also to the reformed breviaries of 1568 and 1632, the Lauds hymn *O gloriosa* is mysteriously absent from the hymnal, unlike the hymns *Ave maris stella* for Vespers and *Quem terra pontus sidera* for Matins. Moreover, some of these hymns contain partially glued fragments of the repertoire for the feast of St Paula the Widow.

⁴⁰ Today, these quires are considered to be the twelfth and thirteenth quires of the codex and are numbered using the third pagination system as ff. 94A-94F and ff. 94G-94J, respectively.

⁴¹ BATIFFOL, Pierre. *History of the Roman Breviary*. London, Longmans, Green, and Co., 1898, p. 269.

⁴² Hymns in the twenty-first quire (ff. 178^r-185^v).

Finally, a particular case of suppression is seen in the manuscript's end-paper. The initial and final guard-leaves, both bifolios, belonged to the original codex and are part of the seventeenth quire as folios 140-143⁴³. It is obvious that the folios in question were removed from the body of the codex and become the guard-leaves of the hymnal, resulting in yet another lacuna in the repertoire (Appendix 1). These folios are now turned upside down, a common practice when reusing pages for the guard-leaves of a codex which means the repertoire contained in these folios was no longer used⁴⁴. The hymns contained in the folios in question refer to the feast of the Common of One Martyr and, according to the Hieronymite breviaries and the reformed breviaries of 1568 and 1632, the elimination of this repertoire from the codex is neither liturgically nor textually explained⁴⁵. According to Appendix 1, it can also be seen that the final guard-leaf C (the supposed f. 142) was erased and rewritten by hand B with the hymn *Ave maris stella*, without a rubric, with the right page for use and reading, the melody of which appears in the bottom margin as an addition to the same text on folios 179^v-181^r.

ADDING FOLIOS

When it was necessary to eliminate or replace a hymn, the quickest and most effective solution was to delete folios. However, folios contain hymns on both sides and so deleting a folio can lead to lacunas in the repertoire for

⁴³ Hymns that should have been in the seventeenth quire (ff. 138-145), with the initial guard-leaves on ff. 140 and 143, are now considered B and A, and the final guard-leaves on ff. 141 and 142 are now D and C.

⁴⁴ Other Hieronymite choirbooks from the corpus of Belém that also have the guard-leaves upside down are P-Ln L.C. 246, P-Ln L.C. 255, P-Ln L.C. 257, P-Ln L.C. 259, P-Ln L.C. 280 and P-Ln L.C. 332.

⁴⁵ The hymns that are currently on the guard-leaves belong in the seventeenth quire of the codex in the following order: *Deus tuorum militum* (*de festi duplicibus*, Matins; *de festi semiduplicibus*, Vespers; *de festi solemnibus*, Vespers and Matins) and *Martyr dei qui unicum* (*de festis duplicibus et semiduplicibus*, Lauds).

one or more celebrations. To avoid this, the addition of repertoire through the introduction of folios in the codex was another intervention that allowed the liturgical updating of the hymnal. In Appendix 1, the hymns that reflect this intervention are marked in grey.

Nevertheless, the concerns about the lack of repertoire resulted in feasts being assigned early hymns, which would no longer have been used after the various reforms, as well as more recent hymns, the result of liturgical reforms. Once again, the hymns of the Order's patron saints reflect this intervention. As shown in Appendix 1, the feast for St Jerome has repertoire in the fifteenth quire and in the current twelfth and thirteenth quires, which were added to the codex later. In the original codex (in the fifteenth quire), the repertoire is the same as in the Hieronymite breviary printed in 1499, whose First Vespers and Lauds hymns are incomplete⁴⁶. In addition, the quire in question has missing folios (ff. 113-118) which should contain the rest of the repertoire for this celebration, including *Ecce qui Christi decoravit aulam* (AH LII, n.º 220) for Second Vespers according to the 1499 printing, and the repertoire for the Octave of St Jerome. On the other hand, the twelfth and thirteenth quires⁴⁷ are the same as the repertoire in the Hieronymite breviaries printed in 1547 and 1562. As already mentioned, the introduction of the new office of St Jerome in the mid-sixteenth century coexisted with the old office until the adoption of the Tridentine reform. The folios in question have a different page layout from the rest of the codex and are the only chants written by hand C (Appendix 1). In addition, the

⁴⁶ For St Jerome's celebration in the fifteenth quire, see printed hymns from 1499: *Laude laudet laxa magnum* (First Vespers), of which only the last stanza remains; *Coelesti doctus lumine* (Matins); *Splendent coeli sedilia* (Lauds), which does not have the complete first stanza.

⁴⁷ For hymns for St Jerome in the twelfth and thirteenth quires, see printed hymns from 1547 and 1562: *Sugerat nobis veniens Olympo* (Vespers); *Nunc sancte nostra spiritus* (Matins); *Surgimos laudes merito canentes* (Lauds); *Exsultent modulis sobria pectora* (Octave of St Jerome, Vespers).

introduction of these quires interrupted the hymns for the feast of St Anne and they are numbered according to the third pagination system.

Appendices 1 and 3 show that the first quire also had folios added, and is the quire with the most folios in the codex. Its composition (Appendix 3) consists of a *quaternio* of original folios (ff. 1-4, 7-10), where a sequence of one bifolio (ff. 5-5A), one flyleaf (f. 5B) and another bifolio (ff. 5C-6) was introduced, all using the third page numbering system. The repertoire that was added, marked in grey in Appendix 1, is for the feasts of the Holy Innocents, Epiphany and Christmas in that order. As far as the hymns for the first two celebrations are concerned, P-Ln L.C. 258 is not the only hymnal in the corpus to contain this added repertoire. In US-PHff Lewis E 230, the hymn *Salvete flores martyrum* was also introduced into the hymnal later and the Lauds hymn of Epiphany has been altered. Both cases are a consequence of the Tridentine reform and are in line with the Roman breviary of 1568⁴⁸. This explains the introduction of folios in P-Ln L.C. 258, but also the fact that Epiphany has two hymns for Lauds, one of which is out of step with the common repertoire of hymns (Appendix 1). In addition, folios 5, 5A, 5B and 5C feature hand C and the musical notation of bolder and flatter figures (Figure 3.3 and Appendix 1). Furthermore, folio 5A^r is excessively cut in the bottom margin, with the last pentagram partially eliminated (Figure 3.3), which may indicate that the manuscript was rebound after the interventions on the codex's structure, which may have been carried out in the second half of the sixteenth century or even in the following century.

It is important to emphasise the distinction between the process of correcting the original folios and the addition of folios to the structure of the codex. The first intervention is carried out by hand B, which eliminates the medieval version of the texts written by hand A, correcting them according to the hymn reform of 1629/1632, while the folios that are added to the manuscript contain Tridentine repertoire written by hand C. It is not pos-

⁴⁸ *Breviarium Romanum Ex Decreto...*, ff. 92^r-94^r and 105^r-108^r.

sible to determine the date of this last hand, nor when or where the folios were added.

A final example of the addition of folios, which in essence also reflects the loss of the originals, can be found in the seventh quire on the feast of the Holy Trinity (ff. 52^v-56^v). This quire is an artificial *ternio*, in other words, the structure of the quire was altered by pasting folios together, the reason for which is possibly related to the Tridentine liturgical reform. According to the 1499 imprint, the only hymns contained in the manuscript are *Ades-to sancta trinitas* (AH IV, n.º 4), of which only the capital letter remains (Appendix 1), *O pater sancte* (AH II, n.º 65) for Matins, and *O veneranda trinitas laudanda* for Lauds, the only hymn to appear in P-Ln L.C. 258. It so happens that the Vespers hymn was scrapped and replaced by the *incipit* of the Tridentine hymn *O lux beata*, and the new Lauds hymn *Tu trinitas unitas* was added to the codex by introducing a folio and artificially gluing it; this was numbered folio 53 and glued to folio 50 in position 2-5 of quire. These liturgical changes can also be seen in the US-PHff Lewis E 230 hymnal, while P-Ln L.C. 273 retains the Matins and Lauds hymns in the old version, which can be found in the 1499 printing.

GLUING FRAGMENTS

The third intervention in P-Ln L.C. 258 is pasting fragments over the original folios of the codex. The fragments contain exclusively text and are an indication that the repertoire with which they are associated was later integrated into the manuscript. The only cases of this intervention are the chants for the feasts of St Paula the Widow and St Catherine of Alexandria.

The repertoire of St Paula, one of the patron saints of the Hieronymite Order, is inserted at the end of the Commune Sanctorum section. This is contradictory since this feast had its own hymns and yet it is mixed in with the common feasts. This repertoire was also introduced by pasting together five fragments, now partially pasted over, which overlap with the hymns of

the Annunciation and the *Festa Maioribus BMV*⁴⁹ (Figure 3.6), which shows that these chants were added to the original structure of the hymnal later. Furthermore, despite the fact that the writing resembles hand B and the changes to the page layout are not as obvious as in other altered hymns, it could have been an attempt to imitate the textual and musical characteristics of the early codex.

FIGURE 3.6. Example of collage of fragments (P-Ln L.C. 258, f. 181^v: on the left, hymn for St Paula on the fragment; and on the right, Ave maris stella for Annunciation on the original folio). Source: Biblioteca Nacional de Portugal.



In addition to these partially glued fragments, the hymnal contains three loose fragments (called A, B, and C) that were once glued to the codex in the only hymn dedicated to St Catherine of Alexandria⁵⁰. As already men-

⁴⁹ Hymns in the twenty-first quire (ff. 181^r-184^r).

⁵⁰ Hymn at the end of the third quire and at the beginning of the fourth (ff. 24^r-25^v). The arrangement of the fragments in the codex is as follows: fragment A on f. 24^r (upper half) and fragment B on f. 25^r (lower half); fragment C would have been glued onto a scraped part of fragment B.

tioned, *Catharine vox triumphum* is also the only hymn in P-Ln L.C. 258 written by hand D and stands out in the hymnal for its textual and musical writing, which is different from those in the original codex. In addition, it is a hymn that is decontextualised in the codex, since it is among the repertoire for Passion Sunday and overlaps with the *Pange lingua gloriosi lauream*. Finally, I should also mention the loose fragment D, on paper, which presents a stanza of the hymn *Verbum supernum prodiens* for the feast of Corpus Christi, without melodic correspondence with the catalogues by Turner, Stäblein and Moberg-Nilsson (Appendix 1) and which certainly does not belong to P-Ln L.C. 258.

In conclusion, these interventions made it possible to add hymns that are unique to this codex, since none of the other hymnals in the corpus have repertoire for St Paula the Widow, and only the textual *incipit Catharine* can be found in P-Ln L.C. 273. The melodies between the covered hymns and the overlapping repertoire are different, so we can assume that the gluing of fragments was not carried out with a musical intention. The motives were probably liturgical, since the hymns of both feasts were added at unexpected places in the codex. Furthermore, the celebrations of St Paula and St Catherine, although mentioned in the printed Hieronymite breviary of 1499 and, in the case of St Catherine, also in the Tridentine breviary, do not have specific hymns in these sources, so the feasts were celebrated without their own hymns, and the inclusion of dedicated hymns in P-Ln L.C. 258 makes the hymnal distinctive.

CONCLUSIONS

The hymnal P-Ln L.C. 258 shows that the Hieronymite repertoire of hymns underwent changes over time, following the reforms of the Catholic Church in the sixteenth and seventeenth centuries, as well as the developments introduced by the Order itself. Taking into account the liturgical content and physical structure of the Portuguese Hieronymite hymnal, it can be seen that the manuscript underwent several interventions that

demonstrate its use in monastic liturgical practice until a late date. Likewise, when the repertoire contained in P-Ln L.C. 258 is compared with that of printed breviaries, both Roman and Hieronymite, we can see that the liturgical evolution of the Order and the Catholic Church has been followed.

The P-Ln L.C. 258 hymnal has a complex structure resulting from interventions such as deletions, the addition of folios and the gluing together of fragments. The first of these interventions means the repertoire is incomplete, while the addition of folios and the gluing of fragments resulted in it becoming disjointed. It should also be noted that the changes to the internal structure of the hymnal took place above all during the Tridentine reforms and in the repertoire of hymns associated with Pope Urban VIII. As far as the influence of the Order's patrons is concerned, a new office of St Jerome was introduced in the middle of the sixteenth century, but there were also some changes to other patronal feasts. Due to the post-Tridentine liturgical changes, the feasts of the Translation of St Augustine and the Translation of St Jerome are incomplete in P-Ln L.C. 258, and the feast of St Augustine is absent (the proper office would have been replaced by the common office of a Confessor Doctor). In addition, the feast of St Paula the Widow was added at the end of the codex, with textual fragments pasted onto the original folios.

However, the interventions in the codex are also evident in the folios themselves, as seen in their reuse through scraping and rewriting, and textual and musical additions in the bottom margin. Four hands wrote the texts and rubrics of the hymns but it is assumed that only hand A dates from the fifteenth century, probably the second half of the century as the script is Gothic *libraria*. In addition, different musical writings, initial capitals and decorative elements can be found throughout the manuscript. Through the codicological and palaeographic analysis of P-Ln L.C. 258, it can be concluded that the various interventions date from the mid-sixteenth century, possibly the last quarter of the century, and the seventeenth century. The removal and addition of complete quires in the codex may be related to re-binding, if we take into account the addition of folios with Tridentine reper-

toire and their excessive trimming. Hand B, predominant in the hymnal, is associated with the correction of the original folios in accordance with Pope Urban VIII's reform of 1629/1632.

P-Ln L.C. 258 also allows us to see the heterogeneity of the hymns for the Sanctorale that the Hieronymite liturgy allowed. We can see that the feasts of St Catherine and St Anne have their own hymns in the manuscript, unlike the Hieronymite breviaries of the late-fifteenth and sixteenth centuries. Even if from Trent onwards the cult of certain saints or liturgical feasts changed, P-Ln L.C. 258 includes hymns that predate the adoption of the Tridentine breviary, with the hymn for St Catherine being an indicator of a local tradition.

The heterogeneity of the cult of the saints was accompanied by differences in melody and musical notation. These characteristics of Hieronymite hymns are also present in the hymnal, with three hymns whose melodies are not found in the catalogues by Stäblein, Moberg-Nilsson and Turner. As can be seen in other Hieronymite hymnals such as *Cantoriale Sancti Jeronimi* (E-Bbc M 251), the melodies of the Iberian tradition predominate, in line with the Toledo use. As far as musical notation is concerned, the hymnal has mensural notation, as in other Hieronymite hymnals. Thus, although P-Ln L.C. 258 is complex, it is a rich and complete testimony to the Hieronymite tradition of hymns, which reflects textual and musical characteristics specific to the Order of St Jerome, including signs of local appropriation.

APPENDIX 1: CONTENTS OF THE HYMNAL P-LN L.C. 258

C – Compline

D – Lesser Hours

L – Lauds

M – Matins

T – Tuesday

V – Vespers

AH = DREVES, Guido Maria; BLUME, Clemens; and BANISTER, Henry Marriott. *Analecta Hymnica Medii Aevi*. 55 vols. Leipzig, Fues's Verlag (O. R. Reisland), 1886-1922, <<https://musmed.fr/CMN/tableAH.htm>> [accessed 07-09-2024].

S = STÄBLEIN, Bruno. *Hymnen (I): Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes* (Monumenta Monodica Medii Aevi, 1). Kassel, Bärenreiter, 1956.

M-N = MOBERG, Carl-Allan; and NILSSON, Ann-Marie. *Die liturgischen Hymnen in Schweden II* (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsaliensia, Nova series 13). Uppsala, Almqvist and Wiksell, 1991.

ITHM = TURNER, Bruno (ed.). *Toledo Hymns: The Melodies of the Office Hymns of the Intonarium Toletanum of 1515: A Commentary and Edition* (Hispaniae Cantica Sacra, 4). Lochs, Isle of Lewis, Scotland, Bruno Turner in co-operation with Mapa Mundi, 2011.

bold = rubrics written or altered by hands B, C and D

* = incomplete text

[...] = missing text between the beginning and end of the hymn

[] = my own additions

grey = folios added to the original structure of the manuscript

Folios	Rubrics	Canonical Hours	Incipit of hymns	Quires	Hand A	Hand B	Hand C	Hand D
B'-B' (= 140'-140')			[Deus tuorum militum... Penas cucurrit, cf. ff. 139'-139'] fortiter et sustulit (AH II, n.º 99 / ITHM 50)	initial guard- leaf from 17th quire	X	X		
B' (= 140')	<i>In festis solemnibus ad vespere et ad nocturnum et per horas diet hymnus</i>	V, M D	Deus tuorum militum... Hic nempe mun* (AH II, n.º 99 / S 752 / ITHM 32) (end of chant in f. D')	initial guard- leaf from 17th quire	X	X		
A'-A' (= 143'-143')	<i>In festis duplicibus et semiduplicibus ad laudes hymnus</i>	L	Martir dei qui unicum (AH II, n.º 98; LI, n.º 113 / ITHM 50)	initial guard- leaf from 17th quire	X	X		
1'-2'	<i>A primo sabbato de Adventu usque ad Nativitatem in dominicis diebus (et fratilibus) ad vespere hymnus. Et dicitur ad compectorium in sabbatis et dominicis diebus</i>	V, C	Creator alme siderum (AH cf. II, n.º 18; LI, n.º 47 / S 23 / M-N 171 / ITHM 1)		X	X		
2'-3'	<i>Ad nocturnum hymnus</i>	M, D	Verbum supernum prodiens (AH cf. II, n.º 19; LI, n.º 48 / S 126 / ITHM 2)		X	X		
3'-4'	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	En clara vox redarguit (AH cf. II, n.º 20; LI, n.º 49 / S 126 / ITHM 2)		X	X		
5'-5'	<i>In festo sanctorum Imocentium ad vespere hymnus</i>	V	Salvete flores martyrum (AH cf. L, n.º 28 / S 14 / ITHM 4)				X	
5'-5A'	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	Salvete flores martyrum (AH cf. L, n.º 28 / S 71 / ITHM 5)				X	
5A'-5B'	<i>In Epiphania domini ad laudes hymnus</i>	L	O sola magnarum (S 71 / ITHM 5)				X	
5C'-6'	<i>In Nativitate domini ad vespere et nocturnum et per horas diet hymnus</i>	V, M, D	Jesu redemptor omnium (AH cf. II, n.º 22; LI, n.º 50 / S 14 / ITHM 4)		X	X		
6'-8'	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	A solis ortus cardine (AH cf. II, n.º 23; L, n.º 53 / S 71 / ITHM 5)	1st quire	X	X		
8'	<i>[Hym]nus sanc[torum In]nocentium [laudes et vespere] [ante] hy. [Nati]vitat[is]</i>					X		
8'-10'	<i>In Epiphania domini ad vespere [...] et infra octavam ad vespere et nocturnum hymnus et dicitur per horas diet</i>	V V, M, D	Grudelis Herodes deum (AH cf. L, n.º 53 / S 71 / ITHM 5)		X	X		
10'-11'	<i>Hymnus de Epiphania ad laudes quere ante hymnum Nativitatis</i>		Enixa est puerpera (AH cf. II, n.º 23; L, n.º 53 / S 71 / ITHM 5) (text and music crossed out)		X			
11'-12'	<i>A primo sabbato Quadragesima usque ad dominicam de Passione domini in sabbatis ad vespere hymnus</i>	V	Audi benigne conditor (AH cf. II, n.º 34; LI, n.º 54 / S 502 / ITHM 6)		X	X		

12*-14*	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Ex more docti mystico (AH cf II, n.º 112; LI, n.º 55 / S 502 / ITHM 6)		X		
14*-15*	<i>In laudibus hymnus</i>	L, D	Jam Christe sol justitiae (AH cf II, n.º 36; LI, n.º 59 / S 148 / ITHM 11)		X		
15*-17*	<i>In diebus ferialibus ad vespas hymnus</i>	V	Audi benigne conditor (AH cf II, n.º 34; LI, n.º 54 / S 55 / ITHM 8)	2nd quire	X		
17*-18*	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Conditor alme siderum (AH II, n.º 18)		X		
18*-19*			[Ex more docti mystico... remissor indulgentiam] Memen- to qui sumus (AH cf II, n.º 112; LI, n.º 55 / S 55 / ITHM 8)		X		
19*	<i>Ad laudibus hymnus</i>	L, D	Jam Christe* (s.n.)		X		
19*-22*	<i>In dominicis diebus in Quadragesima ad vespas hymnus</i>	V	Ad preces nostras detatis preces (AH LI, n.º 61 / S 151 / ITHM 46)	3rd quire	X	X	
22*-24*	<i>Dominica de Passione et Ramis palmarum ad vespas hymnus</i>	V	Vexilla regis prodeunt (AH cf II, n.º 42; L, n.º 67 / ITHM 12)		X	X	
24*-25*	<i>In festo beate Catharinae virginis et martyris ad vespas hymnus</i>	V	Catharinae vox triumphum				X
24*-25*			[Pange lingua gloriosi... parentis protopl]aeti fraude (AH II, n.º 40 / S 102 / ITHM 17B) (overwritten by the previous chant)		X		
26*-28*	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	Lustra sex qui jam peregit (AH cf II, n.º 41; L, n.º 66 / ITHM 16)		X	X	
28*-30*	<i>In diebus ferialibus ad vespas hymnus</i>	V, D	Vexilla regis prodeunt (AH cf II, n.º 42; L, n.º 67 / S 32 / ITHM 13) (Rerum deus tenax vigor, added in the text above the original hymn)	4th quire	X	X	
30*-32*	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Pange lingua gloriosi (AH II, n.º 40 / M-N 247a)		X		
32*	<i>In laudibus hymnus</i>	L	Lustris sex* (s.n.)			X	
32*-34*	<i>A primo sabbato dominice post Pascha usque ad Ascensionem in dominicis ad vespas hymnus</i>	V, D	Ad regias agni dapes (AH cf II, n.º 44; LI, n.º 83 / ITHM 22)		X	X	
34*-34*	<i>In diebus dominicis ad nocturnum hymnus</i>	M	Rex aeternae domine (AH II, n.º 45 / ITHM 21A)		X		
39*-39*			[Aurora lucis rutilat... posside ut] tibi laudes (AH cf II, n.º 46; LI, n.º 84 / ITHM 23)	5th quire	X		
39*-40*	<i>Ad octava Pasche usque ad Ascensionem in festis apostolo- rum et evangelistarum ad vespas tantum hymnus</i>	V	Tristes erant apostoli (AH cf II, n.º 46; LI, n.º 84 / ITHM 20)		X	X	
40*-41*	<i>[laudes] [hymn]us</i>	L	Paschale mundo gaudium (AH cf II, n.º 46; LI, n.º 84 / ITHM 20)		X	X	

41°-43°	<i>In laudibus hymnus</i>	L	Exsultet caelum laudibus (AH LI, n.º 108 / ITHM 22)		X	
43°-44°	<i>In die Ascensionis domini ad vespas et laudes hymnus</i>	V, L, D	Salutis humanae sator (AH cf. II, n.º 49 / ITHM 21B)		X	
44°-46°	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Aeternae rex altissime (AH cf. II, n.º 47; LI, n.º 88 / S 62 / ITHM 28)	6th quire	X	
46°-48°	<i>In die sancto Penthecostes et per octavam ad vespas et ad tertiam tantum hymnus</i>	V, T	Veni creator spiritus (AH cf. II, n.º 132; L, n.º 144 / S 17 / ITHM 30)		X	
48°-50°	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Iam Christus astra ascenderat (AH cf. II, n.º 50; LI, n.º 92 / ITHM 21B)		X	
50°-52°	<i>Ad laudes hymnus</i>	L, D	Beata nobis gaudia (AH cf. LI, n.º 91 / S 62 / ITHM 28)		X	
52°		V	A* [desto sancta trinitas]			
52°	<i>In festo sancte Trinitatis ad vespas hymnus</i>		O lux beata* (s.n.)		X	
53°-53°	<i>In festo sanctissimae Trinitatis ad laudes hymnus</i>	L	Tu trinitatis unitas (AH cf. II, n.º 12; LI, n.º 29 / ITHM 50)	7th quire		X
56°-56°		L	[O veneranda trinitas laudanda... remissionem ut] valeamus mentibus devotis (AH XIV, n.º 125 / S 422 / ITHM 81) (text crossed out)		X	
56°-58°	<i>In festo Corporis Christi et octavam ad vespas hymnus</i>	V	Pange lingua gloriosi (AH L, n.º 386 / ITHM 33)		X	
58°-61°	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Sacris sollemnibus juncta sint gaudia (AH L, n.º 387 / ITHM 34)		X	
61°-62°	<i>In laudibus hymnus</i>	L, D	Verbum supernum prodiens (AH L, n.º 388 / S 443 / ITHM 32)		X	
62°-63°	<i>In conversione sanctae Paule [sic] ad vespas hymnus</i>	V	Egregie doctor Paule (AH cf. XXIII, n.º 450 / ITHM 53)	8th quire	X	
63°		D	Exsultet caelum* (s.n.)		X	
63°-64°	<i>In cathedra sancti Petri ad vespas et nocturnus hymnus</i>	V, M	Quodcumque in orbe (AH cf. L, n.º 103 / ITHM 52)		X	
64°-65°	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	Beate pastor Petre clemens accipe (ITHM 53)		X	
65°-65°	<i>In translatione sancti Augustini episcopi et confessoris ad vespas hymnus</i>	V	Augustini sollemnitas (AH XVI, n.º 117 / ITHM 61)		X	
		MISSING FOLIOS (ff. 66-71)		9th quire		
72°-72°			[Tibi Christe splendor patris... voce psalli] mus alternantes (AH L, n.º 156 / S 102 / ITHM 17B)		X	

MISSING QUIRE (ff. 73-80)									
81-82 ^r			[Novum sidus verae lucis... stolamque virginilitatis aureolam premii (AH XVI, n.º 252 / ITHM 65)]			X			
82-84 ^r	<i>In natale sancti Iohannis Baptiste ad vespas hymnus</i>	V	Ut queant laxis resonare fibris (AH cf. II, n.º 52; L, n.º 96 / ITHM 48)		10th quire	X		X	
84-85 ^r	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Antra deserti teneris sub annis (AH cf. II, n.º 52; L, n.º 96 / S 151 / M-N 36 / ITHM 46)			X		X	
85-87 ^r	<i>Ad laudibus hymnus</i>	L	O nimis felix meritique celsi (AH cf. II, n.º 53; L, n.º 96 / S 422 / ITHM 81)			X		X	
87 ^r		D	Deus tuorum militum* (s.n.)					X	
87-89 ^r	<i>In die octavo ad vespas hymnus</i>	V	Ut queant laxis resonare fibris (AH cf. II, n.º 52; L, n.º 96 / S 422 / ITHM 81)			X			
89-90 ^r	<i>In natale apostolorum Petri et Pauli ad vespas hymnus</i>	V	Decora lux aeternitatis auream (ITHM 53)			X		X	
90 ^r	<i>In nocturno</i>	M	Aeterna Christi munera* (s.n.)					X	
90-92 ^r			Jam bone pastor Petre clesmens accipe (AH cf. LI, n.º 188 / ITHM 53)			X		X	
90 ^r	<i>In laudes hymnus</i>	L	Beate Pastor Petre* (s.n.)		11th quire				X
91 ^r		D	Exsultet caelum laudibus* (s.n.)			X			
92-92 ^r	<i>In commemoratione sancti Pauli ad nocturnum hymnus</i>	M	Doctor egregie Paule mores instrue (AH XXIII, n.º 450 / ITHM 53)			X		X	
92 ^r	<i>In laudibus hymnus</i>	L, D	Exsultet caelum* (s.n.)			X			
92 ^r	<i>In octava apostolorum ad vespas hymnus</i>	V	Exsultet caelum* (s.n.)			X			
92-93 ^r	<i>In festo sancte Marie Magdalene ad vespas hymnus</i>	V, D	Nardi Maria pistici (AH cf. LI, n.º 74 / ITHM 55)			X			
93-93 ^v	<i>In festo sancte Anne mater matris Christi ad vespas hymnus</i>	V	Lucis huius festa (AH LII, n.º 101 / ITHM 71)			X			
94A-94C ^r			Sugerat nobis veniens olympo (AH XVI, n.º 245 / ITHM 48)					X	
94C-94E ^r	<i>Ad nocturnum hymnus</i>	M	Nunc sancte nostra spiritus (AH XVI, n.º 246 / ITHM 56)		12th quire			X	
94E-94G ^r	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	Surgimus laudes merito canentes (AH XVI, n.º 247 / S 151 / M-N 36 / ITHM 46)					X	
94G-94J ^r	<i>Infra octavas ad vespas hymnus</i>	V	Exsultet modulis sobria pectora (AH XVI, n.º 248 / ITHM 34)		13th quire			X	

97 ^v -97 ^v		D	[Orbis exsultans celebret hoc festum... nobilitavit ster]li ventre prius (AH LI, n.º 103 / S 151 / M-N 36 / ITHM 46)	X		
97 ^v -98 ^v	<i>In vincula sancti Petri ad vespens et nocturnum hymnus</i>	V, M	Miris modis repente liber ferrea (AH cf. L, n.º 103 / ITHM 52)	X	X	
98 ^v -99 ^v	<i>In n. (...) In laudibus hymnus</i>	L	Jam bone pastor Perre clemens accipe (AH cf. LI, n.º 188 / ITHM 53)	X		
99 ^v		D	Exsultet caelum* (s.n.)		X	
99 ^v -101 ^v	<i>In festo transfigurationis domini ad vespens et nocturnum hymnus</i>	V, M, D	[O nata lux de lumine... novis veru]stos confrens (AH II, n.º 64; LI, n.º 99 / S 14 / ITHM 4)	X		
99 ^v -101 ^v			Quicumque Christum quacritis* (S 14 / ITHM 4) (written over the previous chant)		X	
101 ^v -102 ^v	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	Festiva iam solemnitas (AH IV, n.º 16 / S 71 / ITHM 5)	X		
MISSING QUIRE (ff. 103-110)						
111 ^v -111 ^v			[Laude laudet laxa magnum... currit Christus] praensens cum celorum curia (AH IV, n.º 280 / ITHM 65)	X		
111 ^v -112 ^v	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Coelesti doctus lumine (AH IV, n.º 282 / ITHM 56)	X		
112 ^v	<i>In laudibus hymnus</i>	L	Splendent coeli sedilia (AH IV, n.º 281 / S 752 / ITHM 32)	X		
MISSING FOLIOS (ff. 113-118)						
119 ^v -121 ^v		D	Placare Christe servulis (ITHM 29B)		X	
121 ^v -122 ^v	<i>Ad laudes hymnus</i>	L	Salutis aeternae dator (S 71 / ITHM 5)	X		
122 ^v -124 ^v	<i>In dedicatione ecclesie sine basilice salvatoris ad vespens hymnus</i>	V	Caelestis urbs Jerusalem (AH cf. LI, n.º 102 / ITHM 65)		X	
124 ^v -124 ^v	<i>In nocturno hymnus</i>	M	Urbs beata Hierusalem dicta pacis visio (AH LI, n.º 102 / S 102 / ITHM 17B)	X		
126 ^v -127 ^v	<i>Incipit commune sanctorum. In natthalicis ap ostolo- rum in duplicibus maioribus ad vespens hymnus</i>	V, D	Exsultet orbis gaudiis (AH cf. II, n.º 94; LI, n.º 108 / ITHM 51)	X	X	
127 ^v -132 ^v	[illegible rubric]		Exsultet orbis gaudiis (AH cf. II, n.º 94; LI, n.º 108 / S 190 / ITHM 68)	X	X	
132 ^v -134 ^v	<i>In semiduplicibus ad vespens et per horas diei hymnus</i>	V, D	Exsultet caelum laudibus (AH II, n.º 94; LI, n.º 108 / ITHM 50)	X		

134°-135°	<i>In duplicibus maioribus et minoribus ad laudes hymnus</i>	L	Exsultet orbis gaudiis (AH cf. II, n.º 94; LI, n.º 108 / S 752 / ITHM 32)	X	X	
135°-136°	<i>In festis duplicibus et semiduplicibus ad nocturnum hymnus</i>	M	Aeterna Christi munera (AH II, n.º 95 / ITHM 50)	X		
136°-138°	<i>Infra octavas apostolorum ad nocturnum hymnus</i>	M	Aeterna Christi munera (AH II, n.º 95 / S 752 / ITHM 32)	X		
138°-139°	<i>In nathalictis unius martiris. In festis duplicibus ad vespere et per bonos diei hymnus</i>	V, D	Deus tuorum militum (AH II, n.º 99 / ITHM 47)	X	X	
139°-139°	<i>In festis duplicibus ad nocturnum et semiduplicibus ad vespere et per bonos diei hymnus</i>	M, V, D	Deus tuorum militum... Penas cucurrit* (AH II, n.º 99 / ITHM 50) (continue on f. B-B)	X	X	
	MISSING FOLIOS (ff. 140-143)					17th quire
144°-144°	<i>In festis simplicibus ad laudes hymnus</i>	L	Martir dei qui unicum (AH II, n.º 98; LI, n.º 113 / S 117 / ITHM 74)	X	X	
144°-145°	<i>In festis solemnibus ad laudes hymnus</i>	L	Invicte martyr unicum (S 752 / ITHM 32)	X	X	
145°-147°	<i>In nathalictis plurimorum martyrum in festis duplicibus et semiduplicibus ad vespere hymnus</i>	V	Sanctorum meritis incluya gaudia (AH cf. II, n.º 97; L, n.º 153 / ITHM 75)	X	X	
147°	<i>In festis solemnibus ad vespere hymnus</i>	V	Sanctorum meritis incluya gaudia... nam glicet ani* (AH cf. II, n.º 97; L, n.º 153 / ITHM 31)	X		
	MISSING FOLIOS (ff. 148-151)					18th quire
152°-153°			[Sanctorum meritis incluya gaudia...mam sterili] flore per aridum (AH cf. II, n.º 97; L, n.º 153)	X	X	
153°-154°	<i>In festis duplicibus et semiduplicibus ad nocturnum hymnus</i>	M	Christo profusum sanguinem (ITHM 50)	X	X	
154°-155°	<i>In festis duplicibus et semiduplicibus ad laudes hymnus</i>	L	Rex gloriose martyrum (AH LI, n.º 112 / ITHM 50)	X		
155°-157°	<i>In natali unius confessoris sive sit pontifex sive non in duplicibus as vespere hymnus</i>	V	Isre confessor domini colentes (AH cf. II, n.º 101; LI, n.º 118 / ITHM 48)	X	X	
157°-158°	<i>In festis duplicibus ad nocturnum et semiduplicibus ad vespere et ad nocturnum hymnus</i>	V, M	Isre confessor domini colentes (AH cf. II, n.º 101; LI, n.º 118 / S 422 / ITHM 81)	X	X	
158°-160°	<i>In festis solemnibus ad vespere et ad nocturnum hymnus</i>	V, M	Isre confessor domini colentes (AH cf. II, n.º 101; LI, n.º 118 / ITHM 78)	X	X	
160°-161°	<i>In festis simplicibus ad vespere et ad nocturnum hymnus</i>	V, M	Isre confessor domini sacraus (AH cf. II, n.º 101; LI, n.º 118 / ITHM 80)	X		
161°-162°	<i>In festis duplicibus confessorum pontificum ad laudes hymnus</i>	L	Iesu redemptor omnium (AH cf. LI, n.º 117 / S 123 / ITHM 68)	X	X	
162°-163°	<i>In festis duplicibus et semiduplicibus confessoris non pontificis ad laudes hymnus</i>	L	Iesu corona celsior (AH cf. LI, n.º 116 / S 752 / ITHM 32)	X	X	

165 ^v -165 ^v			[Iesu corona virginum... qui pascis in]ter lilia (AH cf L, n.º 21 / S 190 / ITHM 68)			X		
165 ^v -167 ^r	<i>In festis semiduplicibus ad vespertas et per horas diei hymnus</i>	V, D	Iesu corona virginum (AH cf L, n.º 21 / ITHM 55)			X		
167 ^r -168 ^r	<i>In festis solemmnibus ad vespertas et ad laudes et per horas diei ymnus</i>	V, L, D	Iesu corona virginum (AH cf L, n.º 21 / S 752 / ITHM 32)		20th quire	X		
168 ^r -169 ^v	<i>In festis simplicibus ad vespertas et ad laudes et per horas diei hymnus</i>	V, L, D	Iesu corona virginum (AH cf L, n.º 21 / S 115 / ITHM 84)			X	X	
169 ^v	<i>In festis duplicibus et semiduplicibus ad nocturnum hymnus</i>	M	Virginis proles opifexque matris... duplici beata* (AH II, n.º 103; LI, n.º 121 / S422 / ITHM 81)			X		
	MISSING QUIRE (ff. 170-177)							
178 ^r			[...]gissima nos visites in seculum			X		
178 ^r -179 ^v	<i>In Assumptione beate virginis Marie et feria tertia ad vespertas hymnus</i>	V	Ave maris stella (AH II, n.º 29; LI, n.º 123 / ITHM 71)			X		
179 ^v -181 ^r	<i>In Annunciatione beate virginis et in Conceptione eius et feria sexta et sabbato ad vespertas ymnus</i>	V	Ave maris stella (AH II, n.º 29; LI, n.º 123 / ITHM 87)			X		
179 ^v -181 ^r		V	Ave maris stella (AH II, n.º 29; LI, n.º 123 / ITHM 86) (added on the tail of folio)		21st quire		X	
181 ^r -183 ^r	<i>In festo sancte Paul(e) ad vespertas hymnus</i>	V	Nunc laudes resonent (ITHM 34)				X	
183 ^r -184 ^v	<i>Ad laud. hymnus</i>	L	Ut suis votis resonent (S 422 / ITHM 81)				X	
184 ^v -185 ^v	<i>In festis maioribus beate Marie virginis ad nocturnum hymnus</i>	M	Quem terra pontus sidera (AH cf II, n.º 27; L, n.º 72 / ITHM 56)			X	X	
C ^v -D ^r (= 142 ^v -141 ^v)			Ave maris stella (AH II, n.º 29; LI, n.º 123 / ITHM 86)		final guard- leaf from 17th quire		X	
D ^v -D ^r (= 141 ^v -141 ^v)	<i>In festis solemmnibus ad vespertas et ad nocturnum et per horas diei hymnus</i>	V, M, D	[Deus tuorum militum... Hic nempe mun]di gaudia et blanda (AH II, n.º 99 / ITHM 50) (chant's beginning in f. B)		final guard- leaf from 17th quire	X	X	
fragm. D			O salutaris hostia (AH cf L, n.º 388)		fragm. D			

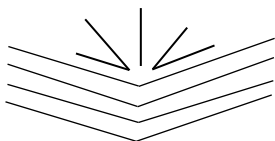
APPENDIX 2: HANDS INVOLVED IN THE HYMNAL P-LN L.C. 258

Letters	Hand A	Hand B	Hand C	Hand D
a				
b				
c				
d				
e				
f				
g				
h				
i				
j				
l				
m				
n				
o				
p				
q				
r				
s				
t				
u				
v				

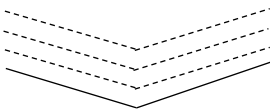
x				
til				
abr. 1				-
abr. 2				
abr. 3				

APPENDIX 3: CODICOLOGICAL DIAGRAM OF STRUCTURE OF P-LN L.C. 258

1st quire (ff. 1-10)



9th quire (ff. 65-72)



16th quire (ff. 126-137)

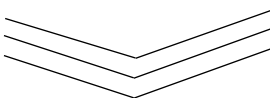


MISSING QUIRE (ff. 73- 80)

2nd quire (ff. 11-18)



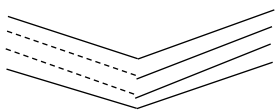
10th quire (ff. 81-86)



17th quire (ff. 138-145)



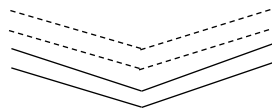
3rd quire (ff. 19-24)



11th quire (ff. 87-93)



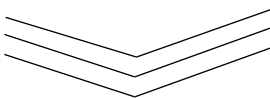
18th quire (ff. 146-153)



4th quire (ff. 25-32)



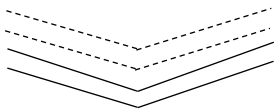
12th quire (ff. 94A-94F)



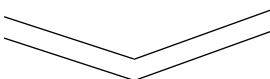
19th quire (ff. 154-161)



5th quire (ff. 33-40)



13th quire (ff. 94G-94J)



20th quire (ff. 162-169)

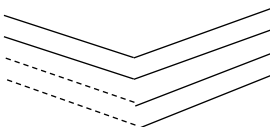


MISSING QUIRE (ff. 170-177)

6th quire (ff. 41-48)



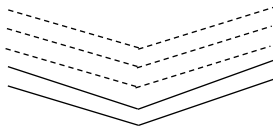
14th quire (ff. 97-102)



21st quire (ff. 178-185)



MISSING QUIRE (ff. 103-110)

7th quire (ff. 49-56)15th quire (ff. 111-120)8th quire (ff. 57- 64)

Fly- leaves (ff. 121-124)



ORGANOLOGÍA
E ICONOGRAFÍA MUSICAL

4.

LA VIOLA OVAL EN LAS MINIATURAS DE LAS CSM 10 Y 20 DEL CÓDICE DE LOS MÚSICOS. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO*

CHRISTOS KANELLOS MALAMAS

Conservatorio Superior de Música de Córdoba / Universidad de Salamanca

ORCID iD: 0009-0001-7916-9110

RESUMEN

El Códice de los músicos con las Cantigas de Santa María (CSM) es algo que siempre ha fascinado, por un lado, a los artesanos que, de una manera práctica, plasman en la madera lo que observan en las fuentes y, por otro, a los estudiosos académicos que les permite abordar cuestiones de catalogación, contexto histórico y análisis comparado de instrumentos, entre otras cosas. Los primeros pecan de limitarse a la mera descripción de los instrumentos sin que haya un análisis iconográfico previo y los segundos de que su dependencia al documento (escrito o visual) hace que pierdan la perspectiva práctica. Creemos que ambas orientaciones aportan elementos importantes, por lo que deben ser complementarias. Proponemos en este capítulo un planteamiento de estudio de las fuentes iconográficas en donde los problemas derivados por la información oculta o insuficiente en la

* Este trabajo es una revisión del Trabajo Fin de Master, con título *La viola oval en las miniaturas de las CSM 10 y 20 del Códice de los Músicos. Análisis iconográfico y reconstrucción crítica*, defendido en la Universidad de Salamanca en septiembre de 2021.

imagen sean analizados desde ambas vertientes. Para abarcar ese proceso hemos realizado un análisis iconográfico de la viola oval que aparece en dos de las cuarenta y una ilustraciones con instrumentos musicales del susodicho códice: CSM 10 (f. 39^v) y CSM 20 (f. 46^v). Las dos miniaturas han sido estudiadas desde perspectivas diferentes, proponiendo aquí una aproximación de naturaleza interdisciplinar.

Palabras clave: Cantigas de Santa María; Códice de los músicos; viola oval; iconografía musical; Edad Media.

ABSTRACT

The Musicians' Codex of the Cantigas de Santa Maria has always been a source of fascination for craftsmen, who have been able to reproduce in wood in a practical way what they have observed in the sources, and for academics, who have been able to address issues such as cataloguing, historical context and comparative analysis of the instruments. The former are guilty of restricting themselves to a mere description of the instruments without a prior iconographic analysis, and the latter, because of their dependence on the document (written or visual), lose the practical perspective. We believe that both disciplines have important contributions to make and that they must therefore be complementary. In this chapter we propose an approach to the study of iconographic sources in which the problems arising from hidden or insufficient information in the image are analysed from both sides. To illustrate this process, we have carried out an iconographic analysis of the oval viola, which appears in two of the forty-one illustrations of musical instruments: CSM 10 (f. 39^v) and CSM 20 (f. 46^v) of the Musicians' Codex. The two miniatures have been studied from different perspectives, thus proposing an interdisciplinary methodology.

Keywords: Cantigas de Santa Maria; Musicians' Codex; Oval Viola; Musical Iconography; Middle Ages.

INTRODUCCIÓN

EL OBJETO DE NUESTRO ESTUDIO es la viola oval que aparece en dos de las cuarenta y una ilustraciones con instrumentos del Códice de los músicos de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, hoy depositado en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (E-E ms. b-I-2, ca. 1280). Tales miniaturas aparecen abriendo las cantigas de loor CSM 10 (f. 39^v) y CSM 20 (f. 46^v). En los cuatro códices que compren-

de la obra alfonsí dedicados a la alabanza de la Virgen, dicho instrumento aparece dibujado catorce veces con características muy similares¹. Hemos escogido las dos miniaturas antes referidas por varias razones. En primer lugar, según los especialistas, estas miniaturas se han realizado en un mismo periodo y han intervenido en ellas las mismas manos de artistas², de modo que su estudio comparativo nos ayudará a sacar conclusiones útiles acerca de las posibles razones de los trazos de los dibujos poniendo en cuestión su verosimilitud. En segundo lugar, la viola oval es un formato de instrumento muy representado en la Edad Media en las fuentes iconográficas y presenta mucha variedad en cuanto a tamaño, formas y número de cuerdas. Dicha variedad se refleja en las dos miniaturas elegidas. Las diferencias y distintos puntos de vista entre la mayoría de los estudiosos y artesanos sobre el origen, la denominación lexicográfica y las formas de elaboración del instrumento, entre otras cosas, hacen necesario un estudio esférico del mismo.

Con este estudio vamos a poder, por un lado, contextualizar históricamente la viola oval para conocer el instrumento, así como los nombres que recibe en la documentación histórica y, por otro, interpretar de manera crítica las miniaturas de la viola oval para valorar la calidad y veracidad de la información acerca de los aspectos que, por un lado, se ven y, por otro, son sugeridos por su trasfondo simbólico.

El planteamiento metodológico que hemos seguido surge de la idea de intentar unir varias propuestas, tanto por parte de los estudiosos como por parte de los luthieres. En primer lugar, emplearemos la metodología ana-

¹ Aparece cinco veces en el Códice de los músicos (E-E ms. b-I-2, ca. 1280) y nueve en el Códice rico (E-E ms. T-I-1, ca. 1280-1284). Dentro del primero se encuentran en CSM 1 (f. 29^v, 2 veces), CSM 10 (f. 39^v), CSM 20 (f. 46^v) y CSM 100 (f. 110^v). En el segundo, se localizan en el prólogo de las CSM (f. 5^r, dos veces), CSM 8 (f. 15^v, cinco veces), CSM 120 (f. 170^v) y CSM 193 (f. 255^v).

² CHICO PICAZA, M.^a Victoria. «Edición/es y función/es de un manuscrito del siglo XIII: el caso de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio». *Titivillus: Revista Internacional sobre Libro Antiguo*, I (2015), pp. 27-44, esp., p. 35.

lítica formulada por Erwin Panofsky³, la cual hemos complementado con el modelo de catalogación iconográfica planteado en la Base de datos del Grupo de Iconografía Musical UCM y AEDOM, en donde se distinguen las fases de «Descripción de escena musical» y «Descripción de los participantes e instrumentos musicales»⁴. En segundo lugar, proponemos una fase de profundización, exclusivamente de naturaleza organológica, esto es, un estudio geométrico de la miniatura. En tercer lugar, realizaremos un estudio de análisis de las violas en distintas fuentes iconográficas, que denominamos «estudio de contextos», el cual nos permitirá comparar las diversas variantes de su forma, siguiendo el planteamiento de Ernst Gombrich⁵.

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y DELIMITACIÓN LEXICOGRÁFICA

Antes de entrar en el análisis de las miniaturas conviene conocer históricamente el instrumento del que estamos tratando, sus características técnicas, así como sus diversas formas de denominación por los especialistas. Según la clasificación Hornbostel y Sachs⁶, nuestro objeto es un laúd con mango y

³ PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial, 1994 (1ª ed. 1939).

⁴ PIQUER, Ruth; y RODRÍGUEZ, Isabel. «Criterios de catalogación y propuestas de estudio». *IMAGENesMUSICA. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal*. Cristina Bordas Ibáñez e Isabel Rodríguez López (eds.). Madrid, AEDOM, 2012, pp. 109-195, <<https://www.imagenesmusica.es/recursos/>> [consulta 21-11-2023]; RUBIALES ZABARTE, Gorka. «Proyectos de catalogación de iconografía musical: la base de datos de AEDOM». *Investigación y experiencias educativas centradas en la creatividad artística. Música, cultura audiovisual y artes escénicas en la sociedad de las pantallas*. Xana Morales, Manuel Tizón y Rafael Marfil (eds.). Madrid, Dykinson, 2023, pp. 242-258.

⁵ Sobre la importancia que tienen los acontecimientos alrededor de una imagen y con qué forma se relacionan con ella, véase GOMBRICH, Ernst H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1986 (1ª ed. 1972).

⁶ Véase HORNBOSTEL, Erich M. von; y SACHS, Curt. «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch». *Zeitschrift für Ethnologie*, XLVI, 4-5 (1914), pp. 553-590. Traducido al inglés por BAINES, Anthony; y WACHSMANN, Klaus P. «Classification of Musical Instruments». *The Galpin Society Journal*, XIV (1961), pp. 3-29.

con arco que pertenece a la familia de los cordófonos. En 2011 se llevó a cabo otra propuesta internacional para la referida clasificación⁷. Se trata de una revisión donde el instrumento se atribuye a la familia de los laúdes con mástil, clavijero y caja plana⁸. En su catalogación por los estudiosos españoles, se ha añadido el término «corto»⁹, para diferenciarlo de otros laúdes con arco, pero con mango largo¹⁰. Los estudios comparativos entre las fuentes crearon la idea acerca del origen de la viola que es proveniente de instrumentos llegados desde Bizancio con formas generalmente ovaladas. En eso coinciden los estudiosos a partir de Sachs¹¹. La descripción de Álvarez en su tesis es la siguiente: «La vihuela de arco es un cordófono frotado característico de la Edad Media. Surge a comienzos de la plena Edad Media e irá evolucionando a lo largo de este periodo y de la baja Edad Media para cristalizar en el Renacimiento en las violas da gamba, violas *da braccio* y liras *da braccio*»¹².

⁷ La actualización más reciente de referencia ha sido emprendida por el consorcio MIMO (Musical Instruments Museums Online), <<http://www.mimo-international.com/documents/hornbostel%20sachs.pdf>> [consulta 17-10-2024].

⁸ Equipo UCM; y ROCHA, Luzia. «Tesauro de instrumentos musicales: Hornbostel & Sachs (español/portugués)». *IMAGENesMUSICA...*, p. 222.

⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos». *Revista de Musicología*, X, 1 (1987), pp. 67-104.

¹⁰ Miniatura de la CSM 210 del Códice de los músicos.

¹¹ «La lira bizantina, bajo los nombres de *fiddle*, *vièle*, *viola*, se convirtió en el principal instrumento de arco de Europa en la Edad Media, y mucho después de que se perdieran las evidencias históricas del origen de la viola europea, el músico flamenco Johannes Tinctoris tenía una vaga idea de la verdad cuando escribió en 1484: “La viola, como dicen, fue inventada por los griegos”» («*The Byzantine lira, under the names of fiddle, vièle, viola, became the principal bowed instrument of Europe in the middle ages, and long after historical evidences of the origin of the European viola had been lost, the Flemish musician, Johannes Tinctoris, had a vague idea of the truth when he wrote in 1484: “The viol, as they say, was invented by the Greeks”*»); SACHS, Curt. *The History of Musical Instruments*. Nueva York, W. W. Norton & Company, 1940, p. 276.

¹² ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 1981, p. 984, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/40151>> [consulta 03-11-2024].

Consideramos que el tema es delicado ya que no se conservan instrumentos de la época¹³. Buscar el origen en algo tan vulnerable a los cambios y transformaciones por las múltiples necesidades, musicales y prácticas, es muy arriesgado. Solamente aclaramos que el mismo concepto «oval» como forma de instrumento musical existe desde tiempos antiguos tanto en instrumentos de cuerda pulsada como frotada¹⁴. No nos podemos limitar a pensar que la viola oval viene del imperio bizantino por el simple hecho de que haya similitudes en la comparación de los dibujos que nos han llegado, dado que al mismo tiempo esa forma ovalada se usaba en muchas otras tradiciones musicales alrededor del mediterráneo. Por lo tanto, no podemos afirmar que proviene de la *lyra* bizantina.

Las características técnicas del instrumento nos las proporcionan por una parte y hasta un cierto nivel relativamente bajo las fuentes iconográficas y documentales, aunque estas últimas con mucha escasez. De las distintas afinaciones propuestas por Jerónimo de Moravia (ca. 1240)¹⁵ y las encontradas

¹³ Dicha idea sobre la procedencia del instrumento se justifica por el análisis descriptivo de las fuentes iconográficas y los instrumentos actuales de países como Grecia, Turquía, países árabes y del medio Oriente. Pero esa justificación no puede ser del todo válida, dado que, en el proceso de creación de las obras, los modelos y las tendencias artísticas no se correspondían del todo con una realidad. De todos modos, se puede afirmar que se representan formas comunes de instrumentos con arco en la iconografía medieval.

¹⁴ Hay muchos estudios desde el campo de la arqueología musical que profundizan en los orígenes de las formas. Mencionamos a GALPIN, Francis W. *The Music of the Sumerians and their Immediate Successors the Babylonians and Assyrians*. Londres, Cambridge University Press, 1937, pp. 26-37; y SYKORA, Toon. *An Analysis of Ancient Egyptian Chordophones and their Use*. Tesis de máster no publicada, University of Leuven, 2015.

¹⁵ Sobre las afinaciones de la viola véanse los trabajos de PAGE, Christopher. «Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella». *The Galpin Society Journal*, XXXII (1979), pp. 77-98; *idem*. *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental practice and songs in France 1100-1300*. Londres, Dent, 1987; y PITTAWAY, Ian. «The Mysteries of the Medieval Fiddle: Lifting the Veil on the Vielle». *Early Music Muse. Early Music Performance and Research*, <<https://earlymusicmuse.com/lifting-the-veil-on-the-vielle/>> [consulta 17-10-2024].

en el posterior manuscrito conocido como *The Berkeley Treatise*¹⁶, podemos intuir sus múltiples usos y tamaños, ya que se proponen varias afinaciones de diversa distribución entre las cuerdas. El número de cuerdas, a su vez, determina el ancho del mástil, clavijero y diapasón y, en consecuencia, el tamaño del puente y la caja armónica. Al mismo tiempo, un mayor número de cuerdas aplican, necesariamente, más presión en la tapa armónica, lo que significa que esa última necesita refuerzos, bien dándole una forma convexa¹⁷ o añadiendo barras transversales y perpendiculares de refuerzo. Ese punto, en concreto, ha creado muchas dudas entre los artesanos por la inclusión o no de un alma en la época que se usó como refuerzo contra la presión de las cuerdas¹⁸. La presencia de un arco revela la forma curva obligatoria del puente y, en consecuencia, la del diapasón. Estas características técnicas son comunes en todos los instrumentos de cuerda frotada siendo necesarias para su funcionamiento. No podemos saber a ciencia cierta muchos detalles que determinan el proceso de construcción como son los materiales, las formas de elaboración de la tapa y el cuerpo o los grosores de las maderas.

Por otro lado, dichas afinaciones propuestas por Moravia revelan de algún modo el hecho de un instrumento puesto en la música de su tiempo¹⁹, capaz de acompañar o ser solista. En su tratado se refleja también la dificultad de llegar a tocar la viola en un nivel elevado.

¹⁶ Se trata de una recopilación de escritos anónimos del siglo XIV de distintos temas sobre música: discanto, mensuración, música especulativa y afinación. Su datación se ubica unos 80 años después de Moravia; *ibid.*

¹⁷ La presión sobre un objeto en el punto medio del arco de una circunferencia se distribuye hacia sus extremos.

¹⁸ Véase al respecto WRIGHT, John. «Las voces perdidas de las fidulas del Pórtico: Un intento de análisis funcional de los instrumentos de arco del Pórtico de la Gloria». *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. José López-Caló (ed.). 2 vols. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, vol. 1, pp. 435-456.

¹⁹ Véase también el trabajo de TELLO RUIZ-PÉREZ, Arturo. «Bagajes interpretativos en torno a *Ma vïele* de Gautier de Coinci». *Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, V (2010), pp. 6-23.

Visto y confiado esto a la memoria, te será posible tener todo el conocimiento de «vihuelar» aplicado a la práctica del arte. Finalmente, todavía se debe señalar el hecho de lo que en esta facultad es más difícil, solemne y mejor, es decir, saber la manera de responder a cualquier sonido, entretendido en una melodía cualquiera, con los bordones de las primeras consonancias. Lo cual, en verdad, se comprende fácilmente si se conoce la mano secundaria [de Guido d'Arezzo] la que solo será asimilada en profundidad por los avanzados y su representación semejante que se encuentra al final de esta obra²⁰.

Una cuestión, a nuestro juicio importante, es intentar establecer un término que defina el instrumento. La confusión es bastante grande y, como vamos a comprobar, no hay un criterio uniforme. Creemos que esa confusión se produce por el hecho de que algunas veces para llamar el instrumento de alguna forma, los especialistas escogen el nombre «vihuela» para referirse a la familia de los cordófonos sin tener en cuenta que ese término se usó indiferentemente para los instrumentos de cuerda pulsada y frotada.

En la descripción de los instrumentos del Códice de los músicos albergada en la web de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial²¹, se denominan indistintamente todos los cordófonos bajo el término vihuela. Si se trata de un instrumento con arco la asignación es vihuela de arco, si se trata de un instrumento de plectro vihuela de péñola, y si el instrumento es un *organistrum*, sería vihuela de rueda. Incluso aparecen nombres como grande vihuela de péñola (CSM 120)²². Como claramente observamos en

²⁰ «*Quibus visis et memoriae commendatis totam artem viellandi habere poteris arte usui applicata. Finaliter tamen est notandum hoc, quod in hac facultate est difficilior et solemnior meliusque, ut scilicet sciatur unicuique sono, ex quibus unaquaqueque melodia contextitur, cum bordunis primis consonantiis respondere, quod prorsus facile est scita manu secundaria, quae scilicet solum pro vectis adhibetur et ejus aequante, quae in fine hujus operis habetur*»; *ibid.*, p. 14.

²¹ Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. «Cantigas de Santa María, Códice de los músicos», <<https://rbme.patrimoniocultural.es/s/rbme/item/11338>> [consulta 23-10-2024].

²² Sobre la fuente de dichas descripciones véase RIBERA Y TARRAGÓ, Julián. *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y*

las miniaturas, todos esos instrumentos, organológicamente hablando, no se asemejan en nada.

En los poemas de Gautier de Coinci (1178-1236), el instrumento se le denomina *vièle* (vihuela), haciendo referencia más a un concepto que engloba muchos instrumentos de la familia de los cordófonos que a un instrumento en concreto²³. Varios autores usan el término *fiddle* (fídula en español), entre ellos Sachs, quien lo utiliza para clasificar los instrumentos de la familia de cuerda frotada con arco (*bowed instruments*), la cual comprende distintas formas y tamaños²⁴. Esta denominación ha sido también asumida por Remnant para la voz del instrumento en el diccionario Grove²⁵. Álvarez, por otro lado, designa el instrumento como vihuela de arco oval²⁶. Por otra parte, tanto Wright²⁷ como Luengo²⁸ le asignan el nombre de fídula oval para diferenciar el instrumento con la fídula en forma de ocho que también está representada con arco. Queda claro de lo expuesto hasta ahora que el concepto «fídula» está asociado a los instrumentos con arco.

Ian Woodfield trata de establecer una línea de tiempo de los instrumentos de cuerda que aparecen en la iconografía desde la baja Edad Media hasta cristalizar en la forma del violín actual²⁹. En este recorrido a las violas medievales se les asignan todo tipo de nombres: vihuela de mano, viola y fídula, sin que haya un criterio uniforme para esas denominaciones.

transcripción moderna. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1922, p. 147, <<http://simurg.csic.es/view/990003422600204201>> [consulta 03-11-2024].

²³ TELLO RUIZ-PÉREZ, A. «Bagajes interpretativos...», p. 10.

²⁴ SACHS, C. *The History...*, p. 274.

²⁵ REMNANT, Mary. «Fiddle». *Grove Music Online*. Deane L. Root (ed.), 2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09596>> [consulta 25-11-2023].

²⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos...», p. 81.

²⁷ WRIGHT, J. «Las voces perdidas...», p. 438.

²⁸ LUENGO, Francisco. «Comentario sobre la reconstrucción de las violas ovales del Pórtico de la Gloria». *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria...*, vol. 1, p. 211.

²⁹ WOODFIELD, Ian. *The Early History of the Viol*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Jordi Ballester, por otro lado, atribuye tres diferentes nombres para los instrumentos de cuerda frotada representados en los retablos tardomedievales de la Corona de Aragón³⁰. La confusión en este caso se produce cuando uno observa la iconografía de los retablos. Claramente están reflejados cuatro diferentes tipos de instrumentos con arco, según la forma que presentan: forma ovalada, forma tipo guitarra clásica (la misma forma de la vihuela de mano actual), forma tipo viola da gamba y forma de pera. Para los tres primeros tipos, Ballester establece una diferenciación, no según la forma del instrumento sino según la postura de su ejecución. Les asigna el nombre «fidula», si la postura de ejecución es ascendente, y «vihuela de arco», si es descendente. El cuarto tipo que encontramos en los retablos lo denomina como «rabel». Aunque esos cuatro tipos de instrumentos pertenecen a la familia común de instrumentos con arco, sus características organológicas son muy diferentes en todos los aspectos. Por su parte, Antonio Poves sugiere ampliar sus denominaciones para una identificación más precisa utilizando las de vihuela, viola y fidula oval con arco³¹.

Los términos «vihuela» y «fidula» se usaron durante muchos siglos para significar una familia de instrumentos cordófonos sin arco y con arco, respectivamente. Hoy en día cada uno de ellos ha adoptado un significado diferente. Con el término «vihuela» nos referimos al instrumento antecesor de la guitarra clásica por su forma, número de cuerdas, funcionamiento y construcción. Por esa razón descartamos ese término para el instrumento objeto de estudio. Mientras tanto, el término «fidula» representa indistintamente en cuanto formas, una familia de instrumentos cordófonos con arco de la Edad Media incluyendo los instrumentos de los retablos tardomedievales que no se asemejan en nada con el instrumento que estamos analizando,

³⁰ BALLESTER I GIBERT, Jordi. «Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo». *Revista de Musicología*, XIII, 1 (1990), pp. 123-201.

³¹ POVES OLIVÁN, Antonio. *Iconología del «organistrum» en el arte medieval español. Su reconstrucción*. Tesis doctoral no publicada, Universitat Politècnica de València, 2008, vol. 2, pp. 534, 544 y 561.

siendo una forma mucho más próxima a la guitarra actual, con laterales encogidos hacia la mitad de la caja armónica.

Después de analizar la iconografía y ver cómo diferentes autores llaman al mismo instrumento con diferentes nombres, consideramos que la definición más completa que mejor describe a los instrumentos representados en las CSM 10 y CSM 20 es «viola oval». Justificamos el nombre «viola» por el hecho de que el término hoy en día se usa para un instrumento de cuerda frotada y añadimos su forma característica ovalada con el término «oval». Recogemos en la siguiente tabla las diferentes utilizaciones de palabras y conceptos en torno al instrumento como resumen a lo expuesto anteriormente.

TABLA 4.1. *Denominaciones de la viola oval según distintos autores.*

Fuente: elaboración propia.

Autor / Institución	Nombre Conceptual	Nombre real	Clasificación según la forma de tocar	Clasificación según diseño
Antonio Poves		Vihuela, fídula, viola	Con arco	Oval
Asier Benito	Viola	Fídula		Oval
Biblioteca El Escorial	Vihuela		De arco	
Curt Sachs	Fídula			
Faustino Porras Robles	Vihuela			
Francisco Luengo	Fídula			Oval
Gautier de Coinci	Vihuela			
Ian Woodfield	Vihuela, viola, fídula			
Jesús Reolid	Rabel			
John Wright	Fídula			Oval
Jordi Ballester	Fídula	Vihuela	De arco	
Jota Martínez		Viola		Oval
Rosario Álvarez	Vihuela		De arco	Oval
Mary Remnant	Fídula			

LA MINIATURA DE CSM 10

a) DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA

La miniatura está ubicada en el lado izquierdo de la cara verso aproximadamente en la mitad. Ocupa el ancho de la columna izquierda. La escena se compone de dos músicos que están de pie sujetando cada uno un instrumento (Figura 4.1). El de la izquierda, respecto al espectador, porta una viola oval y está en posición de tocar, mientras que el de la derecha parece estar afinando una cítola. Los músicos se miran entre ellos y se percibe la comunicación. Sus figuras están sobre fondo azul oscuro plano con una red decorada por formas poligonales de cuadrados y octógonos con un trazado de líneas blancas y negras. El marco que rodea toda la composición es de color rojo y verde, perfilado por líneas negras y rematados en sus esquinas por cuatro pequeños cuadraditos con una especie de flor en el centro.

FIGURA 4.1. *Viola oval y cítola, CSM 10 (E-E ms. b-I-2, f. 39^o).*

Fuente: Biblioteca El Escorial.



b) DESCRIPCIÓN DE LOS PARTICIPANTES MÚSICOS Y DEL INSTRUMENTO

Los personajes, con túnicas de la época por debajo de la rodilla, adquieren una posición atrevida dentro del marco al intentar salirse del mismo apoyando un pie sobre la parte inferior de la composición. La viola se apoya ligeramente entre el hombro y parte del lado izquierdo del pecho del personaje con el brazo izquierdo, que la sujeta, ligeramente encogido para hacer sonar el instrumento. Con la mano derecha sujeta el arco. El instrumento tiene forma ovalada; presenta cordal con la cuerda de sujeción, tres cuerdas, agujeros tornavoces en forma de oreja, mástil, clavijero con cuatro clavijas y diapasón que se introduce considerablemente dentro de la caja armónica. El arco está representado con la parte de las cerdas en línea recta y de la madera en curva.

LA MINIATURA DE CSM 20

a) DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA

La miniatura se localiza en la columna derecha del folio recto casi abajo del todo. No ocupa todo el ancho de la columna, lo que significa que es ligeramente más pequeña con respecto a la anterior³². La composición es muy parecida a la de CSM 10. La escena se compone de dos músicos, también en acción de comunicación (Figura 4.2). El músico a la izquierda, según el espectador, es el que lleva la viola oval también en acto de tocar. El instrumento representado junto con la viola es un cordófono con plectro también ovalado y el músico que lo sujeta está en acción de tocar. El marco, en este caso, es de color rojo y lila. El fondo presenta la misma decoración que

³² El instrumento es más pequeño que el de la CSM 10, al ser la miniatura de menor tamaño, pero en proporción al cuerpo del músico el artista la quiso dibujar más grande. Consideramos que el miniaturista tuvo en cuenta el espacio tan reducido y prefirió dibujar un instrumento considerable. No parece, por tanto, que haya querido representar un instrumento de tesitura más grave.

CSM 10: azul oscuro plano con una red decorada por formas poligonales de cuadrados y octógonos con un trazado de líneas blancas y negras.

FIGURA 4.2. *Viola oval y cedra*, CSM 20 (E-E ms. b-I-2, f. 46^v).

Fuente: Biblioteca El Escorial.



b) DESCRIPCIÓN DE LOS PARTICIPANTES MÚSICOS Y DEL INSTRUMENTO

También aquí los personajes están vestidos con túnicas. Curiosamente el color de sus vestimentas es el contrario que en la miniatura anterior. Se percibe el uso de los mismos pigmentos y líneas de trazado en ambas miniaturas. El músico que porta la viola oval está también en la parte izquierda de la viñeta, según el espectador.

La parte del cuerpo del instrumento que se une con el mástil resulta ligeramente más puntiaguda que en CSM 10. El instrumento presenta básicamente los mismos elementos que la miniatura anterior con pequeñas diferencias: tiene forma ovalada, presenta cordal con la cuerda de sujeción, cuatro cuerdas, agujeros tornavoces en forma de oreja notablemente más

grandes que en CSM 10, mástil, clavijero con seis clavijas a diferencia con el dibujo anterior y diapasón que se introduce también dentro de la caja armónica. El arco, tanto en la parte de las cerdas como de la madera, es de color negro; asimismo, la inclinación del instrumento es mayor, hacia abajo y está apoyado en el esternón.

ANÁLISIS GEOMÉTRICO DE LAS MINIATURAS

Los medios de que disponemos hoy en día nos permiten estudiar el dibujo como a través de una lupa. Consideramos que es esencial para llegar a percibir los errores o ciertas intenciones del artista, las extremas limitaciones del formato de la miniatura y cómo ese límite condiciona las líneas que describen el instrumento, condicionando así nuestra percepción. Hemos realizado el mismo proceso para las dos miniaturas (Figuras 4.3 y 4.4). Su observación ha sido desde la copia digital alojada en la web de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial³³.

El ángulo que adquiere el instrumento con respecto a los músicos es notablemente más caído con respecto a la vertical de su propio cuerpo en referencia a cómo se tocan las violas en la actualidad. Si comparamos los dos dibujos, consideramos que, debido a las limitaciones del soporte de la miniatura, en la viola de la CSM 20 el artista se vio obligado a dibujar el instrumento ligeramente más hacia la izquierda según el espectador. Eso, por un lado, le permitió dibujar la viola más ancha y, por otro, reducir la longitud del mástil.

La característica fundamental del instrumento nos da la forma oval de la caja armónica. Las dimensiones generales del instrumento en proporción a la figura humana se aprecian generosas. De este modo hemos trazado las líneas que definen la caja armónica y el mástil, obteniendo una longitud total de apenas 30 mm. En relación con el cuerpo humano, dichos instrumentos tendrían aproximadamente una longitud entre 75-80 cm, tamaño que supera la longitud de la extensión del brazo de un adulto. Independien-

³³ Véase la nota 21.

temente de su longitud, el peso real de un instrumento de ese tamaño haría la interpretación bastante dificultosa.

FIGURA 4.3. *Trazado en la miniatura de la CSM 10 (E-E ms. b-I-2, f. 39^o).*

Fuente: elaboración propia desde Biblioteca El Escorial.

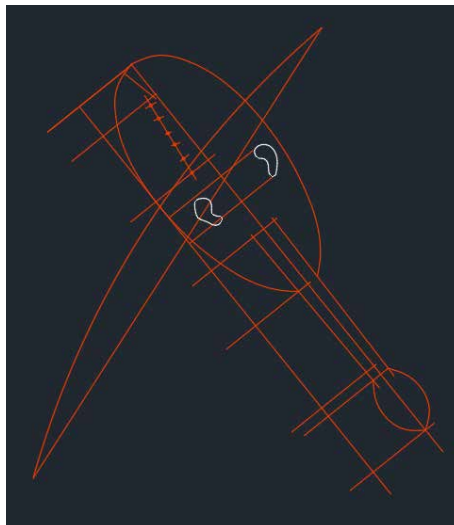
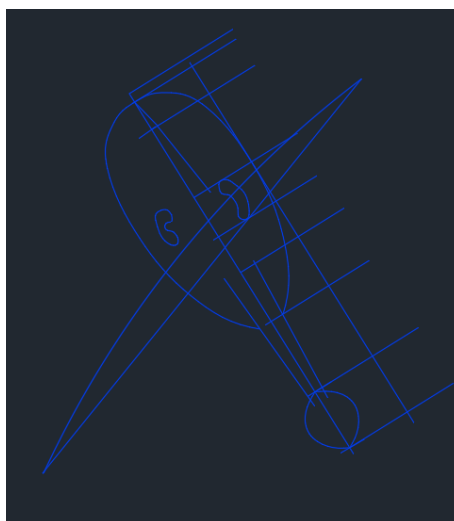


FIGURA 4.4. *Trazado en la miniatura de la CSM 20 (E-E ms. b-I-2, f. 46^v).*

Fuente: elaboración propia desde Biblioteca El Escorial.

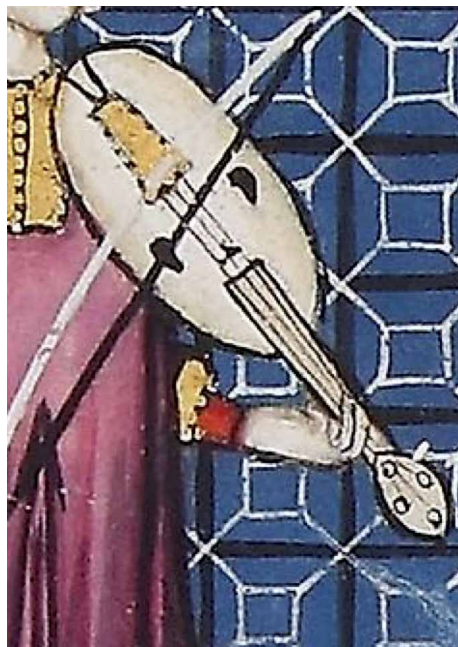


El clavijero de ambos tiene forma lanceolada y las clavijas están dispuestas de forma ligeramente asimétrica. Su dibujo se introduce en el diapasón, lo que muestra la fantasía del artista. Parece que está dibujado para representar su parte trasera (Figuras 4.5 y 4.6).

FIGURA 4.5. *Ampliación de la viola oval de la CSM 20 (E-E ms. b-I-2, f. 46^v).* Fuente: Biblioteca El Escorial.



FIGURA 4.6. *Ampliación de la viola oval de la CSM 10 (E-E ms. b-I-2, f. 39^v).* Fuente: Biblioteca El Escorial.



En el diapasón no se aprecian trastes, algo muy común en las representaciones de las violas con arco. En cambio, en los cordófonos de cuerda pulsada, como la cítola, sí que aparecen dibujados (Figuras 4.1 y 4.7).

Debido a las reducidas dimensiones del instrumento, se le supone compuesto por puente y cejuela, detalles necesarios para hacerlo sonar, aunque tampoco son visibles. En concreto, el tema de los puentes es muy confuso en toda la iconografía musical de la Edad Media. Se trata de un elemento muy poco cuidado. Excepto en la viola de la CSM 100 (Figura 4.9) en

ninguna otra miniatura de los dos códices alfonsíes con iconografía musical (Códice de los músicos y Códice rico) se aprecia la presencia de un puente en las violas ovales.

En los dos dibujos el cordal es de grandes dimensiones y al parecer está decorado con elementos embellecedores en ambos extremos. Su tamaño se aproxima a una tercera parte de la longitud total de la tapa armónica. Se aprecia una similitud común en las mangas y en el cuello de los vestidos de los personajes. Está sujeto en la parte inferior del instrumento con una cuerda atada.

Los agujeros tornavoces, aplicando las proporciones mencionadas, se muestran algo desmedidos y ligeramente desfasados con respecto a la simetría de la propia tapa armónica. Tienen forma de oreja, aunque su ampliación muestra que son muy diferentes entre sí, debido, como ya hemos mencionado, al poco espacio que el artista dispone para su representación.

El arco, parte fundamental en este instrumento, tiene una longitud aproximada de 40 mm, lo que lo hace compatible con las proporciones generales de la viola, aunque ligeramente más grande. En él se aprecia perfectamente la parte arqueada que corresponde a la madera y la parte recta asociada a las cerdas.

Observamos que en los dos instrumentos hay más clavijas que cuerdas dibujadas: en la viola de la CSM 10 están dibujadas cuatro clavijas y tres cuerdas, mientras que en la CSM hay seis clavijas y cuatro cuerdas. En los dos instrumentos se percibe una línea blanca en la parte derecha del clavijero, según el espectador, lo que podría haber sido el puente donde se apoya la cuerda del bordón³⁴. Aun así, eso es una observación que, al no tener dibujada la cuarta cuerda, ha de tomarse como una suposición.

³⁴ Elemento que sabemos se representa claramente en otras fuentes iconográficas. Véase, por ejemplo, la Figura 4.14.

La cuerda de sujeción del cordal está dibujada de modo contrario en las dos miniaturas. Ampliando la imagen de la miniatura de la CSM 20, podemos percibir trazos muy confusos que inducen a error.

El análisis realizado permite observar la ausencia de muchos detalles en los instrumentos, la desproporción de los que están dibujados entre sí y también la que hay respecto a las dimensiones de una persona adulta. Podemos así deducir que el artista estuvo condicionado por el formato de la miniatura a la hora de decidir su trazo, de modo que no pudo dibujar un instrumento en proporciones reales respecto al cuerpo del músico porque dicho instrumento apenas se percibiría a simple vista. En consecuencia, ciertos detalles no necesarios para crear la idea del instrumento se omiten como, por ejemplo, el número real de cuerdas o clavijas, los puentes y las líneas definidas de los clavijeros. En cambio, todos los detalles necesarios para la representación de la idea del instrumento están presentes: forma más o menos definida, algunas cuerdas, mástil y cordal. Dicha conclusión no excluye la posibilidad de que los instrumentos representen una realidad, pero, sin duda, muestra la falta de verosimilitud en las proporciones internas entre sus partes. A la hora de basarnos en las miniaturas para hacer la reconstrucción crítica de los instrumentos, es absolutamente necesario considerar ese análisis y adaptar sus valores para que pueda funcionar. En cuanto a la forma general que presentan las dos violas ovales, a primera vista no se perciben apenas diferencias. Si ampliamos la imagen encontramos dos instrumentos diferentes, lo que significa un tratamiento diferente de las maderas.

ESTUDIO DE CONTEXTOS

Ernst Gombrich sugería que si las imágenes analizadas se tratasen fuera de su contexto lo más probable es que los resultados del análisis fuesen

erróneos³⁵. Lo llamaba «falacia del diccionario»³⁶, haciendo referencia a la *Iconología* de Cesare Ripa³⁷, que trataba de crear una especie de código pictográfico para reconocer las imágenes a través de una lista de personificaciones de conceptos, a modo de diccionario³⁸.

Nuestro instrumento ocupa un lugar concreto dentro de un contexto también definido que es el Códice de los músicos. Pero a la vez, el código también se encuentra en un lugar específico dentro de un marco más amplio que es la obra alfonsí en su conjunto. A su vez, esta obra tampoco se puede aislar de su marco histórico y artístico, ya que está, por así decirlo, relacionada en su estilo con obras coetáneas y anteriores. En este caso, al tratar un instrumento con una determinada forma y dado que esa forma aparece no solo en la obra alfonsí, sino también en otras fuentes, el contexto de la representación de la viola oval tiene que ser múltiple. En primer lugar, debemos analizar el instrumento como parte de las cuarenta y una miniaturas del Códice de los músicos comparándolo con otras violas ovals presentes en el manuscrito. En segundo lugar, y para tener una imagen más amplia del instrumento, procederemos a un análisis comparativo con las violas ovals del Códice rico (E-E ms. T-I-1). En tercer lugar, debemos ampliar nuestro punto de vista relacionando la forma del objeto con representaciones en fuentes anteriores, como son las representaciones de instrumentos musicales a partir del comentario del Apocalipsis de Beato de Liebana, así como contemporáneas y de temática similar, como son las colecciones de milagros marianos,

³⁵ Esta afirmación tiene que ver con la perspectiva microcultural que el propio Gombrich defiende. Teoría expuesta en su libro *The Story of Art*; GOMBRICH, Ernst H. *La historia del arte*. México, Conaculta, Editorial Diana, 1999, pp. 39-53 (1ª ed. 1950).

³⁶ *Idem*. *Imágenes simbólicas...*, p. 23.

³⁷ RIPA, Cesare. *Iconología*. 2 vols. Madrid, Akal, 2007.

³⁸ Cesare Ripa (1555-1622), estudioso del arte, en su tratado *Iconología* de 1593 emplea por primera vez este término para designar la ciencia que explica y describe los símbolos y las alegorías. Estableció las raíces para el análisis de las imágenes como documentos dotados con un profundo significado; véase PIQUER, Ruth. «Aquello que se escucha con el ojo: La iconografía musical en la encrucijada». *Síneris: Revista de Musicología*, IX (2013), pp. 1-17, especialmente p. 3.

y posteriores, donde resultan de utilidad los trabajos de Jordi Ballester sobre los retablos tardomedievales de la Corona de Aragón hasta el siglo xv que nos aportan datos importantes para observar la evolución del instrumento.

a) EL CÓDICE DE LOS MÚSICOS

Observamos que el instrumento aparece cinco veces en total: en las CSM 1 (por duplicado), 10, 20 y 100. En la miniatura de la CSM 1 que encabeza el folio, las dos violas presentan pequeñas variaciones en cuanto al tamaño. La escena se divide en cinco pequeños apartados de los cuales los músicos se encuentran en los dos extremos (Figura 4.7). A la derecha están dibujadas dos cítolas y a la izquierda dos violas ovales. El ejemplar de la izquierda respecto al espectador es más pequeña y estrecha. Las características de dichas violas son muy similares a las de CSM 10 y 20. No obstante, observamos algunos elementos importantes para destacar: que el músico de la izquierda no lleva arco porque está afinando el instrumento, el arco representado por el músico situado a la izquierda es muy diferente al de CSM 10 y 20, el número de cuerdas no se corresponde con el de las clavijas y, por último, la misma desproporción en relación con el cuerpo del músico (Figura 4.8).

FIGURA 4.7. *Violas ovales con cítolas en la miniatura de CSM 1 (E-E ms. b-I-2, f. 29^r).*
Fuente: Biblioteca El Escorial.



FIGURA 4.8. *Detalle de las violas ovals en CSM 1 (E-E ms. b-I-2, f. 29^r). Fuente: Biblioteca El Escorial.*



FIGURA 4.9. *Viola oval en CSM 100 (E-E ms. b-I-2, f. 110^v). Fuente: Biblioteca El Escorial.*



La miniatura de CSM 100 se revela, en cambio, como la más imperfecta (Figura 4.9). Tiene un tamaño relativamente más pequeño que el resto y el músico la toca sentado, apoyándola en la rodilla izquierda. Tanto el arco como el instrumento presentan unas líneas de dibujo muy básicas. Excepto esa miniatura, en las demás los músicos están de pie, en conjunto, en pleno acto de tocar o afinar. Observamos que los instrumentos tienen una forma definida y muy parecida, con su caja ovalada, con más o menos cuerdas, con cordales, mástiles y agujeros tornavoces muy similares.

b) EL CÓDICE RICO

Fuera del Códice de los músicos, la viola oval es uno de los instrumentos más representados en las CSM. Aparte de las cinco violas comentadas anteriormente, contamos con otros nueve instrumentos con características también muy similares en el Códice rico (E-E ms. T-I-1) (Figuras 4.10, 4.11, 4.12, 4.13 y 4.14). Estos están en las cantigas del prólogo (f. 5^r, aparece dos veces), CSM 8 (f. 15^v, otras cinco veces), CSM 114 (f. 255^v) y CSM 120

(f. 170^v). Hemos aplicado un trazado geométrico del contorno en la totalidad de las violas del manuscrito respecto al eje del cuadro de la miniatura donde cada una está dibujada y hemos observado las diferencias y similitudes. Consideramos que en todas las miniaturas el instrumento presenta una misma forma, generalmente ovalada y guardando proporciones parecidas respecto al cuerpo del músico, excepto, como ya hemos visto, en CSM 100 del Códice de los músicos.

FIGURA 4.10. *Viola oval en CSM 120 (E-E ms. T-I-1, f. 170^v)*. Fuente: elaboración propia desde manuscrito conservado en la Biblioteca de El Escorial.

FIGURA 4.11. *Viola oval en CSM 100 (E-E ms. b-I-2, f. 110^v)*. Fuente: elaboración propia desde manuscrito conservado en la Biblioteca de El Escorial.

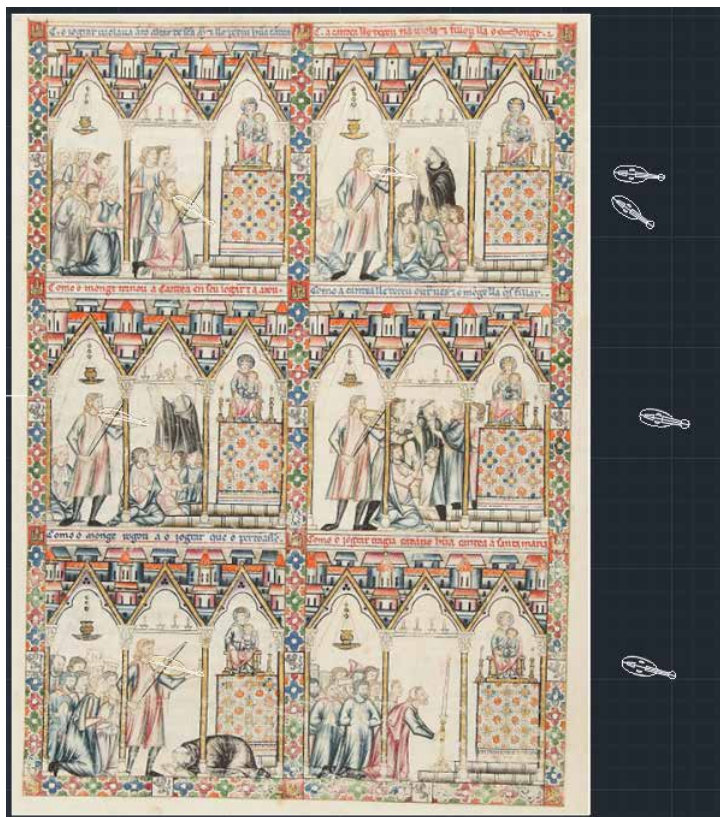


FIGURA 4.12. *Viola oval, prólogo (E-E ms. T-I-1, f. 5^v)*. Fuente: elaboración propia desde manuscrito conservado en la Biblioteca de El Escorial.

FIGURA 4.13. *Viola oval en CSM 114 (E-E ms. T-I-1, f. 255^v)*. Fuente: elaboración propia desde manuscrito conservado en la Biblioteca de El Escorial.



FIGURA 4.14. *Violas ovals en CSM 8 (E-E ms. T-I-1, f. 15^v). Fuente: elaboración propia desde manuscrito conservado en la Biblioteca de El Escorial.*



Llegados a ese punto, podemos formular algunas conclusiones respecto a la representación de la viola en los dos códices de la obra alfonsí. Las similitudes entre todos los ejemplares son evidentes. Hay una unión de estilo en su realización, lo cual sugiere la observancia de unas reglas de escuela artística, el uso de fuentes comunes entre los artistas y una tendencia de permanencia de esa forma ovalada. El tamaño y proporciones son semejantes, aunque presentan variaciones en estos aspectos. Esas variaciones no son perceptibles a simple vista, pero si ampliamos el trazado esa apreciación inicial varía de forma considerable. Esa realidad en un dibujo es totalmente normal y más dadas las dimensiones de la miniatura. Pero si quisiéramos llevar esos dibujos a tamaño real para que los instrumentos fuesen tocables,

nos encontraríamos con catorce instrumentos diferentes. Los instrumentos en las miniaturas miden aproximadamente entre 15-30 mm³⁹. Eso significa que no es posible dibujar una misma forma exactamente en todas las miniaturas. Dentro de ese espacio el artista se ve obligado a colocar los atributos imprescindibles para representar el instrumento. Y tiene que distribuir dos elementos fundamentales: en primer lugar, la relación entre mástil y cuerpo y, en segundo lugar, la anchura de la caja relacionada con el espacio disponible. Sobre estos dos ejes perpendiculares dibuja el resto del instrumento. Las variaciones pueden obedecer a la participación de distintos artistas, la limitación del formato, la limitación en la representación de los diferentes conjuntos musicales o, simplemente, que el artista copia desde modelos anteriores sin tener en cuenta la realidad, es decir, que no copia del natural.

Por otro lado, podemos pensar que la cantidad de variantes en cuanto a tamaño representan una realidad, es decir, que se trata de una verdadera colección de instrumentos y que los artistas tienen en cuenta esas variantes en el momento de la elaboración, lo que, musicalmente hablando, significaría que existían violas para todo tipo de afinaciones y tesituras, lo cual no sería algo muy extraño⁴⁰. Pero, por el análisis de las proporciones y la ampliación de las imágenes que hemos realizado, nos inclinamos más hacia la hipótesis basada en que los artistas variaban y adaptaban el dibujo de la viola oval dependiendo del formato de la miniatura. Es cierto que tienen que representar la viola, pero no les interesa que los instrumentos tengan todos los elementos funcionales como una viola real. Por otro lado, no inventan ninguna forma nueva, la forma oval, como vamos a ver en el apartado siguiente, es común en épocas anteriores. Sin embargo, esa hipótesis no descarta la posibilidad de que en el momento de copia se usaran violas en distintos tamaños.

³⁹ Esa longitud minuciosa equivaldría en la realidad a unos 40-60 cm.

⁴⁰ La denominación de las voces en la primera polifonía pasa a los instrumentos musicales imitando las distintas tesituras y creando así los diferentes tamaños que corresponden a las diferentes funciones dentro del conjunto vocal. Así, en el tratado de Martin Agricola tenemos cuatro diferentes tamaños de violas que corresponden al *discantus*, *altus*, *tenor* y *bassus*; AGRICOLA, Martin. *Musica instrumentalis deudsch*. Wittenberg, Georg Rhaw, 1529, p. 92, <[https://imslp.org/wiki/Musica_instrumentalis_deudsch_\(Agricola%2C_Martin\)](https://imslp.org/wiki/Musica_instrumentalis_deudsch_(Agricola%2C_Martin))> [consulta 28-08-2021].

No podemos pensar que, dentro de la obra alfonsí, hay una evolución en el dibujo de la viola oval ni que la variedad representa el hecho de que no había modelos estandarizados en la época del instrumento real. Nos inclinamos más bien a que había modelos estandarizados porque es la única forma de configurar conjuntos musicales estables. A la vez, creemos que cada artesano experimentaba con las formas y los modelos predominantes. La evolución, en caso de haberla, consideramos que se realiza entre épocas con planteamientos estéticos diferentes o comparando conjuntos artísticos creados bajo presupuestos distintos. Creemos, en este particular, que el factor geográfico puede ser también incidente.

c) OTRAS REPRESENTACIONES ICONOGRÁFICAS

En este apartado la investigación nos lleva a las primeras representaciones iconográficas de instrumentos similares a la viola oval. Acudimos a dos estudios que analizan las representaciones de los Beatos en los siglos x y xi⁴¹: uno de Rosario Álvarez⁴² y el segundo a cargo de Elena Le Barbier Ramos sobre las fuentes literarias hechas iconografía⁴³, donde nos encontramos con un hábito común de la época altomedieval que requiere la representación iconográfica de citas bíblicas. Nos referimos a la numerosa y múltiple representación de distintos comentarios del Apocalipsis sobre la tuba y la cítara. Esa segunda denominación, con el nombre de «cítara»⁴⁴, ha sido representada

⁴¹ Para el presente trabajo hemos acudido a las miniaturas que más relación tienen con la viola oval. Estas proceden de tres fuentes: Beato Magius (US-NYpm M. 644), Beato de Silos (GB-Lbl ms. Add. 11695) y Beato Emilianense (E-Mn Vit. 14-1).

⁴² ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.^a del Rosario. «La iconografía musical de los Beatos de los siglos x y xi y su procedencia». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, V (1993), pp. 201-218.

⁴³ LE BARBIER RAMOS, Elena. «De lo Literario a lo Visual: Función de la Música en la Edad Media». *Iconografía Musical. Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas*. Luzia Rocha (ed.). Lisboa, NIM-Núcleo de Iconografia Musical da Universidade Nova de Lisboa, 2005, pp. 7-26.

⁴⁴ Con el nombre «cítara» entendemos aquí un término asociado a los instrumentos cordófonos aplicado a un concepto creado por la necesidad de representar la cita bíblica. Según Álvarez, la cita bíblica, en su origen, se refiere a un instrumento concreto, el del rey

con multitud de instrumentos diferentes, entre ellos, instrumentos de cuerda pulsada y frotada de una clara línea ovalada (Figuras 4.15, 4.16 y 4.17).

FIGURA 4.15. *Detalle del Beato Emilianense (E-Mn Vit. 14-1, f. 130^r).*

Fuente: Wikipedia.



En las miniaturas de los códices analizados por Álvarez se observan multitud de formas y tamaños diferentes procedentes, según ella, de culturas y prototipos de Oriente, Bizancio y el mundo árabe. Esa forma ovalada, con la llegada del arco a la Península Ibérica, se trasformó en la viola oval presente en los pórticos en un formato mucho más definido y claro con el característico cuello corto y, posteriormente, en las miniaturas de los códices alfonsíes, aquí analizadas.

David, que cuando dejó de usarse en el mundo occidental se quedó el nombre y pasó a ser un término que los artistas representaron con múltiples maneras en las manos de los ancianos; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.^a R. «La iconografía musical de los Beatos...», p. 204.

FIGURA 4.16. *Juglar del Beato de Silos* (GB-Lbl ms. Add. 11695, f. 86^r). Fuente: (US-NYpm M. 644, f. 87^r). Fuente: The British Library.



FIGURA 4.17. *Laúd del Beato Magius* (US-NYpm M. 644, f. 87^r). Fuente: The Morgan Library Museum.



Según Le Barbier Ramos, la aparición de la representación de los Beatos con instrumentos musicales es el momento cronológico en el cual la figura del anciano del Apocalipsis se convierte en músico, ya que empieza a existir una relación con el instrumento. Las representaciones escultóricas de los pórticos catedralicios contienen una gran variedad de instrumentos musicales. La viola oval es uno de los modelos más representados⁴⁵. En su artículo sobre iconografía musical en el románico de Cantabria, Le Barbier Ramos comenta que el arte de la primera mitad de siglo XII:

⁴⁵ Esa cantidad se refleja en las 26 fichas realizadas en POVES OLIVÁN, Antonio. *En tabla, piedra y pergamino. Los instrumentos de rueda en la España medieval (siglos XII-XV)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 121-174.

Era un arte antinaturalista en el que prima la forma cúbica y la adaptación de la plástica al marco arquitectónico; por ello el canon de las figuras e instrumentos no depende de la realidad sino del espacio del que dispone el escultor; de ahí que los instrumentos musicales se deformen, por defecto o por exceso. El artista románico no se preocupa por los detalles organológicos como la forma de los oídos tornavoces o del clavijero, ni mucho menos si hay una correspondencia entre el número de cuerdas y clavijas; es decir que no pretende en ningún caso una reproducción exacta del instrumento, sino que lo que intenta plasmar en todo momento es la idea conceptual del mismo⁴⁶.

Aunque Francisco Luengo tendría una diferente opinión en la cuestión de si el artista se preocupa por esculpir los detalles de los instrumentos⁴⁷, lo que nos interesa del comentario de Le Barbier Ramos es el condicionamiento del formato y eso puede justificar en muchas ocasiones la variedad en la que se encuentra representado el instrumento. Un ejemplo claro sobre esta limitación del formato y las consecuencias que puede tener en el análisis de la imagen lo tenemos posteriormente en una época contemporánea a la de las CSM; nos referimos en concreto a los dieciséis ancianos que ocupan la segunda arquivolta de la fachada meridional de la catedral de León. Acudimos al trabajo de González de Buitrago para observar el caso⁴⁸. Dos de los catorce ancianos con instrumentos musicales se representan con la viola oval. Observamos que el anciano n.º 2 la sujeta de la forma europea (Figura 4.18)⁴⁹ y, por lo tanto, tiene que ser un instrumento más pequeño por el hecho de que el escultor no dispone de más anchura en la piedra para esculpir.

⁴⁶ LE BARBIER RAMOS, Elena. «Iconografía musical en el románico de Cantabria: Cervatos». *Revista de Musicología*, XX, 2 (1997), pp. 797-809, especialmente p. 805.

⁴⁷ LUENGO, F. «Comentario...», p. 214.

⁴⁸ GONZÁLEZ DE BUITRAGO, Alicia. «Los ancianos del Apocalipsis: Representaciones musicales en la fachada meridional de la catedral de León». *Revista de Musicología*, XX, 2 (1997), pp. 783-796.

⁴⁹ Eso es, tipo violín, apoyada en el hombro o en el pecho o por debajo de la barbilla. Dicha denominación se contrapone con la forma de tocar apoyando el instrumento en la pierna.

FIGURA 4.18. *Anciano n.º 2 del pórtico meridional de la catedral de León.* Fuente: González de Buitrago, A. «Los ancianos del Apocalipsis...», p. 791.



FIGURA 4.19. *Anciano n.º 10 del pórtico meridional de la catedral de León.* Fuente: González de Buitrago, A. «Los ancianos del Apocalipsis...», p. 791.



Ese instrumento, al aplicarle el sistema de proporciones, podría tener una longitud total aproximada de 400 mm, algo que es totalmente irreal. En cambio, el anciano n.º 10 toca el instrumento apoyado en las piernas de forma casi vertical (Figura 4.19). En este caso, en proporción a su cuerpo tendría una longitud aproximada de 850 mm. Ese desfase de tamaño se justifica por el hecho de que ese último músico se talla a lo largo del bloque de piedra ofreciendo así al escultor el espacio suficiente para realizarlo. Así, en consecuencia, pensamos que el artista quiso reflejar las dos diferentes maneras de tocar el instrumento; a una, por las limitaciones del formato de la piedra, la realizó más larga que la otra. González de Buitrago, sin embargo, es de la opinión que se trata de un instrumento de tescitura grave⁵⁰.

⁵⁰ GONZÁLEZ DE BUITRAGO, A. «Los ancianos del Apocalipsis...», p. 791.

Unas pocas décadas antes de la copia de los códices con las CSM, Gautier de Coinci escribía una de las colecciones de milagros marianos más importantes del siglo XIII: *Les Miracles de Nostre Dame*⁵¹. Se trata de una de las obras que más relación artística y de temática presenta con los códices alfonsíes. En ella se percibe una cierta admiración hacia la viola oval (que denomina vihuela), sobre todo por los textos que hacen claramente entender que su uso era relevante. Arturo Tello, al abordar el análisis de una canción de Coinci, concuerda que el término «vihuela» significaba un instrumento contrapuesto al concepto de *lire*⁵². Según Tello, «Gautier pareciera querer diferenciar dos planos interpretativos en su obra: el de las canciones, lírico; y el de los milagros y demás, narrativo»⁵³. Ese concepto, bajo el nombre de *vièle*, era el instrumento por excelencia del juglar con el que acompañaba la soledad, las fiestas, hacía líneas melódicas paralelas y consolaba al enamorado.

Para finalizar el estudio sobre el análisis de la viola oval en distintas fuentes iconográficas, quisiéramos observar la aparición del instrumento en las pinturas de los retablos tardomedievales. Sobre este particular, los trabajos de catalogación y análisis iconográfico de Jordi Ballester son de referencia. En su estudio sobre la iconografía musical con ángeles músicos la fídula es uno de los instrumentos que más se representa⁵⁴. En 141 pinturas estudiadas, el instrumento aparece 42 veces, presentando pequeñas variantes en cuanto a tamaño, formas más o menos ovaladas, maneras de sujeción, número de cuerdas y ornamentación.

Observamos en las imágenes seleccionadas (Figuras 4.20, 4.21, 4.22 y 4.23) los cuatro tipos de fídula que se encuentran en las 141 pinturas. Se

⁵¹ FUENSANTA MURCIA, Nikolás. «Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci. El manuscrito 551 de la Biblioteca Municipal de Besançon». *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXVI (2012), pp. 115-129.

⁵² TELLO RUIZ-PÉREZ, A. «Bagajes interpretativos...», p. 10.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ BALLESTER I GIBERT, J. «Retablos marianos...», pp. 198 y 199.

perciben las diferencias a simple vista. La estilización de la pintura es mayor que el de las miniaturas, con mayor número de detalles y se aprecia también el volumen de los instrumentos. Apreciamos, por lo general, un mayor realismo en la representación de los instrumentos, tanto que, según Cristina Bordas, hace dudar de su verosimilitud⁵⁵. Compartimos esa última visión y observamos que hay detalles totalmente irreales, como el tamaño de la viola oval (Figura 4.21) en proporción con el tamaño del cuerpo del ángel, los agujeros tornavoces casi rozando la parte inferior del cuerpo de la viola (Figura 4.22), los puentes en los cuatro instrumentos en tal punto de la tapa armónica que resulta imposible la funcionalidad del instrumento y la existencia de un cordal.

En su estudio sobre la fídula tardomedieval, Jordi Ballester opina que la variedad con la que se representa el instrumento en cuanto tamaños, número de cuerdas, agujeros tornavoces y formas de arcos es producto de la experimentación a la que está sometido el instrumento en contraposición a nuestro concepto de estandarización de medidas de hoy en día⁵⁶. Esa idea implica que el artista conoce todas estas variantes y partes del instrumento y las plasma tal cual cuando elabora la obra. Además, supone que todas estas pequeñas variaciones existían en la realidad. En relación con este asunto, Rosario Álvarez sostiene que esa variedad de formas y tamaños en un mismo instrumento obedece a que en la época medieval los juglares hacían sus propios instrumentos y no había talleres especializados en la construcción en serie de instrumentos⁵⁷.

Examinando un espacio de tiempo de aproximadamente tres siglos, podemos formular algunas conclusiones. La forma ovalada por lo general se mantiene, aunque una simple ampliación de la fuente nos muestra diferencias considerables que, si quisiéramos pasar a la madera, saldrían ins-

⁵⁵ BORDAS IBÁÑEZ, Cristina [comunicación personal 23-08-2021].

⁵⁶ BALLESTER I GIBERT, Jordi. «La fídula tardomedieval a la Corona d'Aragó: anàlisi iconogràfica d'un problema organològic». *Recerca Musicològica*, XIII (1998), p. 23.

⁵⁷ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R. «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos... », p. 97.

trumentos muy distintos. Hay una línea de evolución que coincide con las tendencias artísticas de cada época. La desproporción del instrumento con el cuerpo humano va de más a menos. La variedad en cuanto a tamaños y formas muestra la limitación y el condicionamiento del soporte en el que trabaja el artista. Observamos también una tendencia común en las épocas analizadas de atribuir una misma forma (oval o no) a cordófonos tanto con arco como pulsados sin ningún criterio.

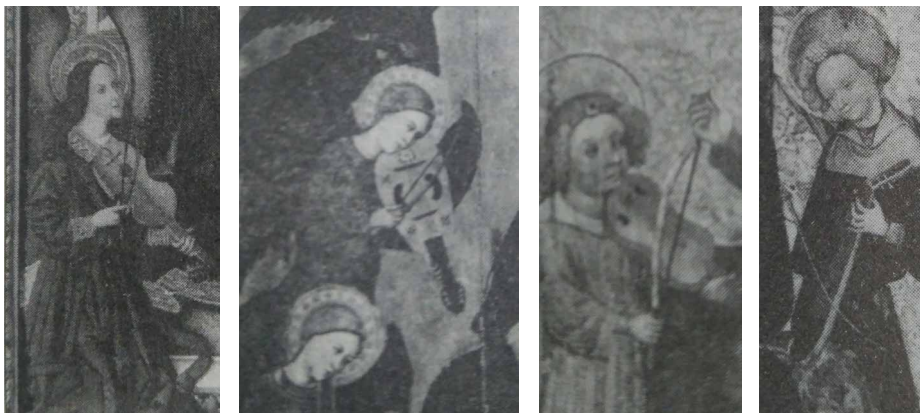
De izquierda a derecha:

FIGURA 4.20. *Detalle con ángel músico en imagen de la Virgen y el Niño rodeados de ángeles, finales del s. XV (Barcelona, colección particular)*. Fuente: Ballester i Gibert, J. «Retablos marianos...», p. 147.

FIGURA 4.21. *Detalle con ángel músico en Virgen de la Leche con ángeles músicos, s. XIV (Museu Nacional d'Art de Catalunya)*. Fuente: Ballester i Gibert, J. «Retablos marianos...», p. 178.

FIGURA 4.22. *Detalle de ángel músico en imagen de la Virgen y el Niño con ángeles músicos, ca. 1394 (Museo Episcopal de Vic)*. Fuente: Ballester i Gibert, J. «Retablos marianos...», p. 151.

FIGURA 4.23. *Detalle de ángel músico en imagen de la Virgen y el Niño, s. XV (Barcelona, colección particular)*. Fuente: Ballester i Gibert, J. «Retablos marianos...», p. 173.



ANÁLISIS ICONOLÓGICO

Las cantigas tienen como destinataria a la Virgen y justo las miniaturas en el Códice de los músicos se sitúan en las cantigas de loor, precisamente, las destinadas a la alabanza mariana. Se impone un acercamiento a la música desde el entorno político, alegórico y real a la vez centrado en el cuerpo social y en la figura del gobernante. Los miniaturistas recogen pues una tradición que está presente en las iglesias y la transforman a un ambiente cortesano. El simbolismo románico representado en los Beatos deriva hacia la narración naturalista⁵⁸.

Las dos escenas analizadas están dentro de un contexto en el que se percibe la intención clara de presentar un instrumentario variado. En consecuencia, estamos frente a una motivación distinta a la de muchos códices coetáneos, en los que la imagen trata de complementar la narración del texto. La variedad de instrumentos (tipologías y formas) se puede asociar a la idea de riqueza: se quiere representar de algún modo la armonía celeste, algo que está fuera de la comprensión humana y que tímidamente puede ser evocada con los instrumentos musicales.

Sobre esta última cuestión, Chico Picaza ofrece un punto de vista diferente analizando los aspectos simbólicos de la música en la Edad Media y su influencia en los códices alfonsíes⁵⁹. De las tres categorías que tenía la función de la música⁶⁰, el Códice de los músicos se asocia con la Música Instrumental: «Es la creada por el hombre. Si bien es inferior a las anteriores [la mundana y la humana], es a través de ella y de sus músicos que bien la componen o bien la cantan como podemos acceder a las músicas más no-

⁵⁸ DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús. «Miniatura». *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid, Plus Ultra, 1962, vol. 18, p. 111.

⁵⁹ CHICO PICAZA, M.^a Victoria. «La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas». *Anales de Historia del Arte*, XIII (2003), pp. 83-95.

⁶⁰ Estas categorías son: a) Música Mundana; b) Música Humana; y c) Música Instrumental.

bles»⁶¹. Según la autora, el Códice de los músicos está destinado a la práctica de esa música cercana y sonora, y de ahí su iconografía estrictamente musical y organológica.

Por otro lado, en una representación naturalista del todo no tendría sentido que un músico afine el instrumento y el otro interprete música. En la mayoría de las miniaturas en las que se representan ejemplares de cuerda pulsada en conjuntos de músicos, habrá alguno de ellos que lo esté afinando⁶². De modo contrario, todos los instrumentos de viento representados en el código están en acto de tocar⁶³. La asociación está clara: las cuerdas de los cordófonos son la herramienta para representar la afinación con Dios. Así, el acto de afinación de la viola en la CSM 1 (Figura 4.8) revela aquí su valor intrínseco relacionado con la armonía divina. El mismo simbolismo está expresado en los *Miracles* de Gautier de Coinci:

Tú que tienes el corazón que todavía danza y que hacia Dios está en discordia, si a servirle tu corazón armonizas, de esta manera tu vihuela afinará y tu canto concordará tanto como te hayas puesto a bien con Dios. Ni siquiera tú que amas todavía los dados, y que el enemigo te tiene en sus cuerdas, si a su servicio un poco te conformas, tus cuerdas se afinarán de modo que con el corazón de Dios te concertarán⁶⁴.

La diversidad en las vestimentas usadas en los personajes de las miniaturas, de mayor o menor lujo, y sombreros de muy distintas formas hace pensar en una intención de clasificación a nivel social. Nuestros personajes no llevan sombrero y presentan unas túnicas relativamente sencillas lo que hace pensar que se trate de juglares músicos. La música es elemento imprescindible en las CSM, acompañan a las ceremonias cortesanas y los momentos de la vida, pero los músicos no son personas de la realeza. Podríamos deducir

⁶¹ CHICO PICAZA, M.^a V. «La teoría medieval...», p. 94.

⁶² CSM 1, 10, 30, 40, 90, 130, 140 y 210.

⁶³ Excepto el de la CSM 220, analizada por TORRES MULAS, Jacinto. «Interpretación organológica de la miniatura del folio 201-versus del código b.I.2 escorialense». *Revista de Musicología*, X, 1 (1987), p. 130.

⁶⁴ TELLO RUIZ-PÉREZ, A. «Bagajes interpretativos...», p. 11.

que desempeñan una función equivalente a la de los ancianos representados en los pórticos y los ángeles en los retablos tardomedievales: la adoración divina. Aunque, siguiendo la idea de Le Barbier Ramos⁶⁵, la relación entre el músico y el instrumento se hace más íntima dando la impresión de que su papel no se limita a la adoración, sino que se hace necesaria su presencia para el canto de las cantigas⁶⁶. Esa última idea ha sido expresada también por Marta Haro Cortés, quien resalta la importancia que tenía el arte de trovar en la corte de Alfonso X⁶⁷.

Otra deducción de interés es el hecho de que, en el prólogo de las cantigas, tanto del Códice rico como el de los músicos, aparecen dos tipos de cordófonos: la viola oval y la cítola, revelando así el protagonismo y la importancia dentro del instrumentario que Alfonso X quiso representar. También los mismos instrumentos abren las primeras cantigas de loor del Códice de los músicos. Aproximadamente en la primera mitad de las cuarenta y una miniaturas se representan cordófonos y en la segunda mitad aerófonos sin intención de mezclarse⁶⁸. En la simbología medieval, los cordófonos ocupan un puesto superior a los aerófonos, idiófonos y membranófonos. Son instrumentos ligados a la realeza, de ahí que aparezcan en los prólogos de los dos códices. No es fortuito que los instrumentos de cuerda se asocien al rey Alfonso X; los cordófonos tenían una consideración de instrumentos apolíneos (ligados al dios Apolo, protector de las artes). Los instrumentos de cuerda se vinculan, asimismo, con la idea de buen gobierno: el reino (las cuerdas) debe ser gobernado por una mano sabia (el rey)⁶⁹.

⁶⁵ LE BARBIER RAMOS, E. «De lo literario...», p. 12.

⁶⁶ Ese papel se refleja con claridad en las miniaturas de la CSM 8 del Códice rico (Figura 4.14).

⁶⁷ CORTÉS HARO, Marta. «Semblanza iconográfica de la realeza sapiencial de Alfonso X: Las miniaturas liminares de los códices regios». *Revista de poética medieval*, XXX (2016), pp. 131-153, especialmente p. 145.

⁶⁸ Excepto las CSM 60 y 380.

⁶⁹ Sobre este particular, consultar el trabajo de ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española». *Edad de oro*, XXII (2003), pp. 373-423.

Por otro lado, esa dicotomía⁷⁰ entre los instrumentos de cuerda que se asocian al concepto de armonía y de concordia, y de los de viento relegados al bajo mundo de lo dionisiaco, no está tan presente, ya que, como hemos mencionado, los aerófonos ocupan aproximadamente la mitad de las representaciones miniadas. Se observa una diferenciación que es indicio de superioridad de los cordófonos frente a los aerófonos, aunque estos últimos no se asocian a las bajas pasiones.

CONCLUSIONES

Las conclusiones que podemos formular para este trabajo derivan de la consulta enriquecedora de estudios de especialistas en la materia, de la aplicación de un sentido crítico hacia ellos, de la observación propia de las fuentes analizadas y de la experiencia práctica en el campo de la luthería tradicional.

- Las dificultades que hemos encontrado provienen, por una parte, de la falta de comunicación entre los musicólogos y los luthieres y, como consecuencia de eso, la consideración de una misma fuente de modos muy contradictorios. Ese desacuerdo se refleja sobre todo en cuestiones de denominación, origen y clasificación organológica de las partes del instrumento.
- Después del análisis de varias fuentes iconográficas hemos observado que el formato, el soporte y las convenciones estilísticas de la época condicionan hasta cierto punto la representación de los instrumentos en cuanto a tamaño, diseños y formas de sujeción. En líneas generales, creemos que se representa la idea general de los instrumentos sin que haya una preocupación de dejar claros los detalles, importantes para su reconstrucción. El grado del realismo va en aumento desde

⁷⁰ Sin duda la autoridad de Platón fue decisiva para la perpetuación de esta dicotomía, ya que en su república ideal solo admite, para la *polis*, la *kithara* y la *lyra*, en tanto que declara como principal enemigo al *aulos*.

el siglo x donde el propósito es más moralizador y de exaltación de la divinidad, hasta los retablos tardomedievales donde encontramos un mayor realismo, estilización y variedad en las formas de los cordófonos con arco. Las miniaturas de las CSM representan, hasta cierto punto, una posible realidad organológica de la época, ya que hay una clara línea ovalada en los catorce instrumentos representados, lo que es congruente en el marco de una corte como la de Alfonso X, amante de la cultura y foco de atracción de trovadores y troveros. Pero por su tamaño minucioso, la mayoría de las líneas dibujadas se adaptan a las necesidades del artista. Con esa forma vemos cómo se representan elementos innecesarios como la forma del clavijero, elementos inverosímiles como el desacuerdo constante entre el número de clavijas y cuerdas, la ausencia del puente, y la desproporción del tamaño entre instrumento y músico.

- Esas adaptaciones producidas por el artista por causa del formato son los elementos principales a través de los cuales el musicólogo, experto en iconografía musical, crea una realidad organológica de aspectos extraídos de lo que observa en las fuentes iconográficas y ese es el punto donde se separan la descripción organológica del mismo con la del luthier, quien extrae sus resultados de la funcionalidad de las diferentes partes del objeto en el proceso de la reconstrucción.
- Así, podemos aceptar que hubo presencia de las violas ovales, pero no podemos considerar los instrumentos representados en las fuentes como una copia fiel de un original. Creemos que tanto el luthier como el musicólogo especialista en la Edad Media debe considerarlas desde esa perspectiva y ese es el punto de encuentro de ambos campos.
- Aunque las CSM han sido objeto de múltiples estudios desde diversos enfoques, no existe una línea de investigación que combina en un mismo estudio el análisis múltiple de la fuente con la realización práctica del objeto, por lo que esta línea de trabajo resulta hoy poco cultivada. Las propuestas se ciñen al trabajo del luthier en conexión con el intérprete sin que intervenga apenas el musicólogo. Creemos necesario tal

estudio, más ahora, cuando en la rama de la iconografía musical está creciendo el interés hacía ese tipo de correlación para la mayor comprensión de la imagen.

- Aunque en el presente capítulo no hemos podido ocuparnos de la parte práctica, esto es, de la reconstrucción crítica del objeto, es necesario comentar que sería algo absolutamente esencial para la comprensión y estudio del objeto, sobre todo para observar el proceso que realizamos los artesanos para adaptar la información insuficiente de la fuente al objeto de que el instrumento sea tocable. Como un diálogo entre la imagen de tan lejano pasado y la realidad actual, nos reservamos este proyecto para una próxima publicación.

5.

GAUDENT AD SONITUM ORGANI: LAS ARPAS EN LA BIBLIA DE SAN LUIS

ANA RUIZ RODRÍGUEZ

Universidad Alfonso X el Sabio / Universidad Autónoma de Madrid

ORCID iD: 0000-0002-6162-7750

PABLO F. CANTALAPIEDRA

Universidad Complutense de Madrid

ORCID iD: 0000-0002-6596-0171

RESUMEN

El siguiente estudio aborda las «biblias moralizadas» de la corte francesa, destacando su surgimiento en el contexto cultural e intelectual de las últimas décadas del siglo XII y las primeras del XIII. Estos manuscritos presentan un ciclo iconográfico que ilustra pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, acompañados de textos breves que resumen el significado de las imágenes. Destaca entre ellas la Biblia de san Luis, también conocida como Biblia Rica de Toledo, un ejemplar que perteneció a la corte de Alfonso X y que se conserva actualmente en el Tesoro de la catedral de Toledo (s.s.). Las iluminaciones que contiene esta biblia muestran un gran catálogo de instrumentos musicales de diferentes tipologías; para este capítulo nos centraremos en el estudio de las arpas. Se hará un recorrido sobre el origen del término y la simbología asociada al arpa –especialmente en relación con el rey David– y cómo esto aparece representado en la Biblia de san Luis. Igualmente, se analiza la forma y estructura de las arpas representadas, con una atención especial a las variaciones en la tipología de estos instrumentos.

Palabras clave: biblia; organología; iconografía musical; Edad Media; arpa; rey David.

ABSTRACT

The following study deals with the «moralized bibles» of the French court, highlighting their emergence in the cultural and intellectual context of the last decades of the twelfth century and the first decades of the thirteenth century. These manuscripts present an iconographic cycle illustrating passages from the Old and New Testament, accompanied by brief texts summarizing the meaning of the images. Among them is the Saint Louis Bible, also known as the Biblia Rica de Toledo, a copy that belonged to the court of Alfonso X and is currently preserved in the Treasury of the Cathedral of Toledo. The illuminations contained in this Bible show a large catalogue of musical instruments of different typologies; for this chapter we will focus on the study of harps. The origin of the term and the symbolism associated with the harp –especially in relation to King David– and how its representation in the Saint Louis Bible will be discussed. Likewise, the form and structure of the harps depicted will be analyzed, with special attention to the variations in the typology of these instruments.

Keywords: Bible; Organology; Musical Iconography; Middle Ages; Harp; King David.

LAS BIBLIAS MORALIZADAS DE LA CORTE FRANCESA

EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XII y las primeras del XIII, Iglesia y Estado se disputaban el poder en Francia, balanza que finalmente se decantó del lado real con la consolidación de un gobierno centralizado con la dinastía de los Capetos al frente. La ciudad de París se convierte en referente del crecimiento intelectual y cultural, y es en este contexto donde florecen las llamadas biblias moralizadas.

Este conjunto de biblias fue generado desde el siglo XIII, y se caracterizan por incluir un ciclo iconográfico que representa pasajes del Antiguo y el Nuevo Testamento. Gonzálvez afirma que el término «moralizada» no se

refiere a las imágenes, sino al texto que las acompaña¹. Lowden, por su parte, profundiza más en su definición indicando que la principal característica de este tipo de manuscritos iluminados es que contienen en cada folio –con muy pocas excepciones– ocho imágenes distribuidas en dos columnas (cuatro a la izquierda y cuatro a la derecha) con un texto bíblico breve junto a cada una de ellas que resume lo que la imagen representa².

El modelo de biblia moralizada siguió produciéndose hasta mediados del siglo xv, cuando fueron sustituidas por las biblias historiadas. A pesar de contener diferencias en su origen, actualmente es común encontrar en la bibliografía el uso de ambos términos para una misma fuente³.

El primer gran corpus de manuscritos catalogados como biblias moralizadas se compone de siete biblias francesas (siglos xiii-xv), de varios volúmenes cada una, y se puede considerar como «el intento más amplio y ambicioso jamás emprendido de dotar a la narración bíblica de imágenes y comentarios ilustrados», siendo este, a la vez, su mayor atractivo y dificultad⁴.

Son libros de gran formato, todos propiedad de algún miembro de la familia real, cuya función es tanto la de impresionar con su grandeza como la de instruir moralmente a su propietario. Es por esto que, tradicionalmente, se han considerado como «espejos de príncipes»⁵.

¹ GONZÁLEZ RUIZ, Ramón y otros. «Sobre la Biblia de San Luis». *XX Siglos*, XII, 48 (2001), pp. 113-119.

² LOWDEN, John. *The Making of the Bibles Moralisedes*. 2 vols. University Park (PA), The Pennsylvania State University Press, 2002, vol. 1, p. 1.

³ También se pueden encontrar, aunque con menos frecuencia, como biblias emblemáticas o biblias alegorizadas; GUEST, Gerald B. *Queens, Kings, and Clergy: Figures of Authority in the Thirteenth-Century Moralized Bibles*. Tesis doctoral no publicada, New York University, 1998; y DEBERT, Aline. «Les Bibles moralisées». *Hypotheses. Groupe Image*. 2016, <https://imagemed.hypotheses.org/554#_ftnref1> [consulta 08-09-2023].

⁴ LOWDEN, J. *The Making...*, vol. 1, p. 2.

⁵ MARTÍNEZ RUIPÉREZ, Antonia. *Censura y libertad intelectual en la cultura visual del siglo XIII*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Murcia, 2019, p. 5, <<http://hdl.hand->

LA BIBLIA DE SAN LUIS (CA. 1225-1235)

La Biblia de san Luis, también conocida como Biblia Rica de Toledo, es una biblia moralizada en tres volúmenes que actualmente se encuentra en el Tesoro de la Catedral de Toledo (s.s.), salvo un cuaderno de ocho folios que fue comprado por J. Pierpont Morgan en 1906 y que se encuentra en la Morgan Library de Nueva York (US-NYpm M. 240).

Las medidas que presentan los volúmenes no son iguales debido al irregular guillotinado, aunque la estructura es muy similar para todos ellos:

- Volumen uno. 28 cuadernos de 415×300 mm.
- Volumen dos. 28 cuadernos de 415×300 mm.
- Volumen tres. 24 cuadernos + 1 (M. 240) de 425×305 mm.

Todos los volúmenes están compuestos de cuadernos cuaterniones con excepción de los ff. 121-126 del volumen tres, que se agrupan en un ternión.

El manuscrito presenta un pergamino de muy alta calidad del que se utilizaron solo las partes centrales para evitar las zonas más irregulares de la piel⁶. En cuanto a la confección de la página, por la propia exigencia del contenido, el primer folio recto queda en blanco y los dos siguientes (verso y recto) contienen el texto y las imágenes, haciendo de la Biblia de san Luis un libro anopistógrafo. Sigue la ley de Gregory, de forma que la decoración y la escritura siempre quedan en el lado del pelo.

Incluye dos tipos de foliaciones: una original con números romanos situada en la parte interna del margen inferior de los folios útiles –solo en algunos cuadernos de los volúmenes uno y tres–, y una moderna con cifra arábiga. No se aprecian rastros de reclamos o signatures que facilitaran el proceso de encuadernado.

le.net/10201/71419> [consulta 22-01-2025].

⁶ GONZÁLEZ, Ramón. «Estudio codicológico de la “Biblia de san Luis”». *Biblia de San Luis. Catedral Primada de Toledo. II. Estudios*. Ramón González Ruiz (coord.). Barcelona, M. Moleiro, 2004, pp. 158-266.

Cada folio presenta una caja de escritura delimitada por un marco de oro bruñado y cenefas decorativas, y dentro de este, cuatro columnas verticales. Las columnas uno y tres acogen el texto, y las columnas dos y cuatro se ocupan con las escenas bíblicas, repartidas en cuatro medallones historiados por columna. Las columnas iluminadas tienen el doble de anchura que las columnas de texto. En los márgenes superiores de cada abierto se indica el libro de la Biblia al que pertenece el contenido, escrito con letras mayúsculas decoradas que alternan el azul y el oro para el cuerpo de la letra, y el rojo y el azul para la decoración, respectivamente.

La estructura de cada página es siempre la misma: ocho medallones en las columnas pares –cuatro en cada una– y ocho fragmentos textuales que las acompañan (Figura 5.1). Los textos que ocupan las posiciones impares, es decir, el primero y el tercero de cada columna, pertenecen a la Biblia Vulgata de forma literal o con modificaciones mínimas. Sin embargo, según González, los textos dispuestos en las posiciones pares, es decir, el segundo y cuarto de cada columna, «son comentarios elaborados bajo la fórmula de moralización, los cuales interpretan de forma simbólica los contenidos doctrinales de la Biblia»⁷.

Las escenas bíblicas están organizadas en medallones sobre un fondo ajedrezado rojo o azul en alternancia. La iluminación emplea una gran riqueza cromática, con tintas negra, roja, azul, verde, amarilla, gris, marrón o blanca, y el fondo de todos los medallones es de oro bruñado. Hay evidencias de que en algunos casos los iluminadores trabajaron antes que los copistas del texto, ya que el texto tiene que adaptarse a algunos elementos que sobresalen de la imagen, bordeándolos⁸.

El volumen tres presenta diferencias notables en cuanto al tipo de letra y de miniaturas respecto de los dos ejemplares anteriores. También contiene

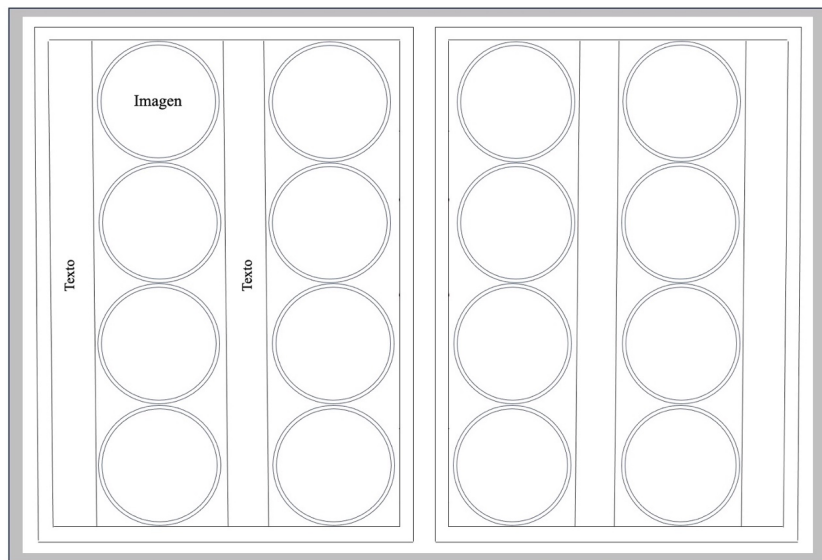
⁷ GONZÁLEZ RUIZ, R. «Sobre la Biblia...», pp. 113-119.

⁸ Véanse, por ejemplo, los ff. 121^v y 186^r del volumen tres.

algunas anotaciones en francés que son de la misma mano que el texto principal y que no aparecen en los volúmenes uno y dos.

FIGURA 5.1. *Estructura y organización de los elementos en la caja de escritura de los folios verso y recto de la Biblia de san Luis.*

Fuente: elaboración propia.



Según los estudios realizados, la Biblia de san Luis fue un encargo de Blanca de Castilla, reina consorte en la corte francesa, para la instrucción de su hijo, el futuro Luis IX. En los folios conservados en la Morgan Library (US-NYpm M. 240) se puede ver una representación de cuatro personajes que confirmarían esta teoría: las dos figuras superiores representan a Blanca de Castilla, promotora del manuscrito, junto a su hijo Luis IX, destinatario del mismo. En el momento del encargo es bastante probable que Luis fuera todavía menor de edad y que la biblia se concibiera como un «espejo de príncipes» para su educación⁹, como se ha indicado anteriormente. Debajo

⁹ HERNÁNDEZ, Francisco J. «La “Biblia de san Luis” en las capillas regias de Francia y de Castilla». *Biblia de San Luis. Catedral Primada de Toledo. II. Estudios*. Ramón González Ruiz (coord.). Barcelona, M. Moleiro, 2004, p. 31.

hay otras dos viñetas que muestran al director y al ejecutor de la obra, el primero religioso y el segundo laico. No son personajes reales, sino que representan a los equipos que llevaron a cabo el trabajo. Esta escena simbolizaría el momento en el que se manda a copiar e iluminar la Biblia¹⁰.

La primera referencia escrita sobre la Biblia de san Luis aparece en el testamento de Alfonso X. En este texto el rey describe el manuscrito vagamente y se refiere a él como «biblia estoriada». Indica, además, que fue un regalo del rey Luis IX de Francia:

las dos biblias et tres libros de letra gruesa, cobiertas de plata, é la otra en tres libros estoriada que nos dio el rey Luis de Francia, [...] que lo aya todo aquel que con derecho por nos heredare el nuestro señorío mayor de Castilla é Leon¹¹.

Hernández propone varias hipótesis que podrían explicar la razón de que Luis IX se desprendiera de tan valioso manuscrito –regalo de su madre– y todas están relacionadas con la boda entre los infantes de ambos reinos: Fernando de la Cerda y Blanca de Francia¹².

A lo largo de las cerca de 5.000 imágenes que se pueden encontrar en los tres volúmenes de la biblia, aparecen representados 139 instrumentos musicales. Esto coloca a la Biblia de san Luis como la fuente con mayor representación en cuanto a número total de instrumentos de la época conservada en territorio hispano y la segunda en variedad después de las Cantigas de Santa María, Códice de los músicos (E-E b-I-2)¹³.

¹⁰ GONZÁLEZ RUIZ, R. «Sobre la Biblia...», pp. 113-119.

¹¹ Real Academia de la Historia. *Memorial histórico español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia. Documentos de la época de Alfonso el Sabio*. 2 vols. Madrid, Real Academia de la Historia, 1851, vol. 2, pp. 125-126.

¹² HERNÁNDEZ, FRANCISCO J. «Relaciones de Alfonso X con Inglaterra y Francia». *Alcanate: Revista de estudios alfonsíes*, IV (2004-2005), pp. 195-197; *idem*. «La “Biblia de san Luis”...», pp. 19-38.

¹³ Véase dicho código de las Cantigas de Santa María, Códice de los músicos en la web de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, <<https://rbme.patrimonionacional>>.

El volumen dos es el más rico, tanto en cantidad como en variedad respecto a la tipología de instrumentos representados, con 82 representaciones, mientras que los volúmenes uno y tres contienen 17 y 33, respectivamente. Las miniaturas muestran instrumentos de todas las familias: viento (62), cuerda (52), percusión (12) y voz (13).

Dentro de los instrumentos de cuerda, el grupo más numeroso e importante respecto a su significado son las arpas, con un total de XVIII representaciones. Es por esto por lo que este estudio se centra en ellas.

LAS ARPAS DE LA BIBLIA DE SAN LUIS

CONTEXTO Y ORIGEN DEL TÉRMINO

Venantius Fortunatus, obispo de Poitiers, escribió ca. 600 la primera referencia conocida de la palabra *harpa* —«Romanusque lyra, plaudat tibi barbarus harpa»—, como término genérico para designar los instrumentos de cuerda. Del mismo modo, la palabra *hearpan* de la literatura anglosajona se utiliza para referirse a tocar un instrumento de cuerda (s. VII *ex.*) —aunque este instrumento no necesariamente es un arpa—. En la terminología latina altomedieval el uso del término también es ambiguo, ya que encontramos *cithara* para referirse tanto a liras como a arpas¹⁴.

A partir de la segunda mitad del siglo XII, el instrumento conocido como *cithara* en los textos de la Biblia Vulgata se comienza a representar cada vez más como un arpa en la iconografía cristiana. Van Schaik apunta a que esta

es/s/rbme/item/11338#?xywh=-3106%2C-175%2C9390%2C4917> [consulta 13-09-2024].

¹⁴ DEVALE, Sue Carole y otros. «Harp». *Grove Music Online*. Deane L. Root (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45738>> [consulta 22-11-2023].

interpretación se basa principalmente en el texto del primer libro de Samuel (16:23), donde narra cómo David liberó del mal al rey Saúl con su música¹⁵.

Y cuando el espíritu malo de parte de Dios venía sobre Saúl, David tomaba el arpa y tocaba con su mano; y Saúl tenía alivio y estaba mejor, y el espíritu malo se apartaba de él¹⁶.

Desde ese momento, en el contexto bíblico, el arpa está estrechamente vinculada a la figura del rey David, segundo monarca de Israel y a quien se atribuye la composición del Libro de los Salmos. Los salmos, en su concepción original, son poemas para ser cantados acompañándose de un instrumento de cuerda, habitualmente la *cithara*, que se convertirá en su atributo más característico.

Si bien en la iconografía más antigua esta *cithara* se representa con una gran variedad de instrumentos, a partir del último cuarto del siglo XII el instrumento preferente es el arpa, y la Biblia de san Luis es un buen ejemplo de ello. De las dieciocho representaciones, diez van asociadas a la palabra *cithara* o alguna variante en el texto que acompaña a la imagen; en tres se habla de instrumentos en general, sin especificar el tipo; en una de *tibicines* y en cuatro no consta ningún término musical en el texto (Tabla 5.1). Por otro lado, en ningún momento se utiliza la palabra *cithara* para designar a un instrumento diferente, ni siquiera a otros instrumentos de cuerda.

¹⁵ VAN SCHAİK, Martin. *The Harp in the Middle Ages. The Symbolism of a Musical Instrument*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 2005 (Revised ed.), p. 42. La imagen de David tocando la cítara de este pasaje fue conocida y utilizada no solo en la iconografía cristiana, sino también en la poesía medieval.

¹⁶ «Igitur quandocumque spiritus Dei arripiebat Saul tollebat David citharam et percutiebat manu sua et refocilabatur Saul et levius habebat recedebat enim ab eo spiritus malus». Traducción de la Biblia Reina Valera, 1960, <<https://www.biblegateway.com/>> [consulta 30-11-2023].

TABLA 5.1. *Relación de arpas representadas en la Biblia de san Luis y texto que acompaña a cada imagen.* Fuente: elaboración propia.

Volumen	Folio	Palabra en texto
1	187 ^v	<i>Citharam</i>
2	6 ^r	<i>Citharizantem</i>
2	10 ^r	<i>Citharizat</i>
2	13 ^v	<i>Citharizat</i>
2	14 ^r	[sin referencia textual]
2	22 ^r	<i>Instrumentis</i>
2	24 ^r	<i>Citharizat</i>
2	26 ^r	<i>Citharizat</i>
2	38 ^r	<i>Instrumenta</i>
2	39 ^v	<i>Instrumentis</i>
2	100 ^r	[sin referencia textual]
2	114 ^r	<i>Citharam</i>
2	115 ^v	<i>Cytharae</i>
2	163 ^v	[sin referencia textual]
3	26 ^r	<i>Tibicines</i>
3	153 ^v	[sin referencia textual]
3	165 ^v	<i>Cytharas</i>
3	183 ^v	<i>Citharas</i>

FORMA Y ESTRUCTURA DEL ARPA EN LA ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

Según san Isidoro en sus *Etimologías*, la cítara tiene una forma «semejante a la del pecho humano, en la idea de que, del mismo modo que la voz sale del pecho, así también de aquella brotase el canto»¹⁷, a lo que añade que el

¹⁷ SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías. Edición bilingüe*. José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero (trads. y eds.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, p. 441.

nombre del instrumento proviene de la palabra *kithára*, que en lengua doria significa «pecho».

En el siglo XII se pueden encontrar ejemplos de grandes ejemplares de arpas con pilar liso, como los del Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela¹⁸ y el Pórtico Real de la catedral de Chartres. Sin embargo, hacia el siglo XIII se produce un cambio en la forma de representación: la mayoría de los instrumentos mantienen la ligera curvatura del cuello o consola que se extiende un poco hacia arriba en la parte delantera, aumentando así la longitud a las cuerdas más graves, y la columna solo está suavemente curvada¹⁹.

Aunque la mayoría de las arpas medievales y renacentistas emplean cuerdas de tripa, crin o seda, es probable que una parte tuviera cuerdas de metal²⁰. Las clavijas que se conservan de los siglos XII, XIV y XV están perforadas o ranuradas, la mayoría son de hueso, más resistente que la madera o el metal, aunque también se encuentra algún ejemplo de este tipo²¹.

De los ejemplares que se observan en la Biblia de san Luis, todos menos uno responden a una tipología común, el arpa románica, con escasas diferencias entre ellas. El arpa románica consta de una caja de resonancia de fondo recto, un cuello en la parte superior con cierta curvatura que aloja las clavijas, y una columna vertical que ayuda a soportar la tensión de las cuerdas y que también es curva. La caja de resonancia se repliega sobre sí misma en la parte superior antes de encontrarse con el cuello, dejando espacio para las cuerdas más agudas. En la caja de resonancia se suelen perforar dos agujeros tornavoces u oídos, normalmente en su parte posterior. De manera errónea, algunas arpas de la Biblia de san Luis han sido dibujadas

¹⁸ LÓPEZ-CALO, José (ed.). *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. 2 vols. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.

¹⁹ DEVALE, S. C. «Harp»...

²⁰ Esta característica se observa en las arpas irlandesas, que conservaban muchos rasgos medievales y tenían cuerdas de latón que se pulsaban con la uña.

²¹ DEVALE, S. C. «Harp»...

con cuerdas del clavijero a la columna, aunque lógicamente ni la disposición ni el número de cuerdas es fiable en este nivel de representación.

Los oídos de estas arpas son dos círculos de tamaño similar, perforados o bien en la parte posterior (seis ejemplos) o en los laterales de la caja de resonancia (tres ejemplos). Las arpas restantes no presentan oídos, normalmente coincidiendo con una representación más esquemática exenta de ornamentación. Ajeno a este modelo se queda el arpa del f. 6^r del volumen dos, en el que los oídos parecen ser hendiduras decorativas perforadas en los costados de la caja de resonancia.

En cuanto a la decoración, el ejemplar más ornamentado es el del f. 13^v del segundo volumen, en el que el rey David está afinando su arpa frente a la Virgen y el Niño. La columna presenta a la mitad una bola con tres anillados, aparentemente de torno, y algunas decoraciones de tinta blanca en la columna y la caja de resonancia que quizá busquen representar trabajo de ebanistería. Otro ejemplo de arpa decorada es el que encontramos en el f. 38^r del mismo volumen, en el que uno de los compañeros del rey David tañe un arpa con dos anillas en la mitad de la columna y un círculo concéntrico en los oídos.

También destacable es la presencia de la llave de afinación que, en vez de presentar la habitual forma de T de las llaves modernas, la cruceta no se ve arriba sino abajo, sobresaliendo entre los dedos del músico. La llave se remata en su parte superior con una figura circular, con semejanza a la empuñadura de una espada. El material del que está hecho parece ser metálico en dos de los ejemplos, con una tinta azul verdoso pálido (ff. 10^r y 13^v, volumen dos), mientras que el tercero asemeja madera (f. 24^r, volumen dos).

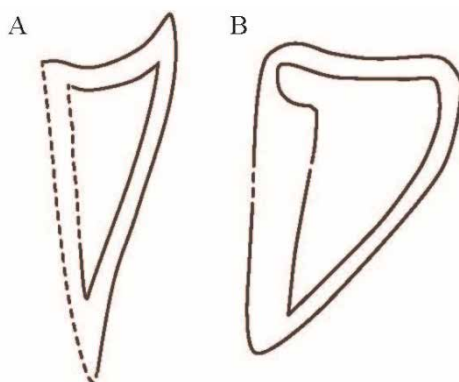
En varias miniaturas se observa, bajo el arpa, la funda o bolsa de tela en la que se transportaba. Este elemento aparece desde finales del siglo XII en iconografía inglesa y del norte de Francia²², y aparentemente no tiene

²² VAN SCHAİK, Martin. «The Harp Bag in the Middle Ages: An Iconographical Survey». *Aspects of the Historical Harp: Proceedings of the International Historical Harp Symposium Utrecht 1992*. Martin van Schaik (ed.). Utrecht, STIMU, 1994, p. 5.

ninguna simbología especial; se ha llegado a plantear que funciona como una «hoja de higuera» artística²³, pero, dado que algunas veces la funda no está en el regazo del intérprete sino en el banco o en el suelo, esta hipótesis no funcionaría. La funda era de tela y piel de cabra, nutria o lobo, y se solía teñir. Al color de la bolsa también se le ha buscado su simbolismo, pero la gran variedad de colores en los que aparece en la iconografía no permite llegar a conclusiones claras sobre este aspecto²⁴.

Como hemos adelantado, una de las arpas de la Biblia de san Luis se escapa al modelo común de las demás. El instrumento del f. 26^r del volumen tres es mucho más esbelto que los otros, presentando una gran columna prácticamente recta y un cuello con una curvatura mucho más pronunciada. La caja de resonancia está tapada por el brazo de otro músico, pero aparenta ser menos abombada que en las arpas románicas. También la coloración de la madera es mucho más oscura, lo que nos puede hablar de otra tradición constructiva u otra procedencia geográfica. Esta arpa está ya en la transición hacia el arpa gótica que se introduciría en el siglo xiv, más estilizado que su antecesor románico y con la columna recta característica (Figura 5.2).

FIGURA 5.2. *Diseño esquemático de los dos tipos de arpa de marco que pueden encontrarse en la Biblia de san Luis.* Fuente: elaboración propia.



²³ *Ibid.*, p. 6.

²⁴ *Ibid.*

SIMBOLOGÍA. EL ARPA Y EL REY DAVID

El arpa encierra toda una simbología asociada a diferentes contextos tanto profanos –cisne, Artes Liberales– como sacros. Según CirLOT, el arpa es «un instrumento que tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial [...], un símbolo de la tensión de sobrenaturalidad y de amor que crucifica al hombre dolorosamente en espera durante todos los instantes de su existencia terrena»²⁵. Por su parte, define la cítara como un «símbolo cósmico; sus cuerdas corresponden a los planos del universo [...], la integración del cielo y la tierra»²⁶. En ambos casos se menciona la doble dimensión cielo y tierra, y se plantea el instrumento –más concretamente la estructura de las cuerdas– como la unión entre lo celeste o divino y lo terrenal o humano. Igualmente, Cantó Rubio indica que el arpa «simboliza el salterio, [...] escalera mística [...] o unión entre dos mundos»²⁷.

A esto debemos añadir que la simbología del arpa asociada a la religión cristiana comienza desde muy temprano y forma parte de la cultura iconográfica del periodo medieval. Por citar algunos ejemplos de teóricos y pensadores medievales, san Agustín (354-430) relaciona las diez cuerdas del arpa con los diez mandamientos de la ley en el Sermón 33 sobre el Antiguo Testamento²⁸. Igualmente, Magno Aurelio Casiodoro, que en el siglo VI escribió su *Expositio in psalterium*, relaciona las diez cuerdas de la *cithara* con los diez mandamientos para la salvación eterna²⁹. Por su parte, Michel de

²⁵ CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de los símbolos*. Madrid, Siruela, 2004, p. 95.

²⁶ *Ibid.*, p. 138.

²⁷ CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1985, pp. 118-119.

²⁸ SAN AGUSTÍN. «Sermo 33, De eo quod scriptum est in psalmo Deus canticum nouum cantabo tibi». *Sancti Aurelii Augustini Opera: Sermones de Vetere Testamento. Corpus Christianorum. Series Latina XLI. Pars XI, 1*. Turnhout, Brepols, 1961, pp. 413-416. Cita-do en LLUCH BAIXAULI, Miguel. «El Decálogo en los escritos de San Agustín». *Anuario de Historia de la Iglesia*, VIII (1999), p. 127.

²⁹ PITTAWAY, Ian. «The Medieval Harp: Harp Symbolism». *Early Music Muse. Early Music Performance and Research*, 28 septiembre 2022, <<https://earlymusicmuse.com/the-medieval-harp-symbolism/>> [consulta 22-11-2023].

Meaux (nacido en 1199) escribe en su obra *In Psalmos* un comentario sobre el salmo 97:5 donde afirma que el cuello y la caja de resonancia simbolizan los dos maderos de la cruz, y las cuerdas de tripa clavadas a la madera representan al propio Cristo muriendo crucificado³⁰.

Ya en la actualidad, Úzquiza considera el arpa –o lira– como uno de los instrumentos más importantes en el antiguo Oriente, símbolo de los salmos y de la música celestial, y se puede ver representado a menudo junto a ángeles intérpretes y a los veinticuatro ancianos del Apocalipsis. El arpa medieval con estructura triangular –tres ángulos– se puede considerar como un símbolo de la Trinidad³¹.

Como se indicaba anteriormente, si hay una figura bíblica con la que se pueda relacionar indudablemente el instrumento es con el rey David. Van Schaik identifica tres formas básicas en las que se puede ver la relación directa de la representación de David con el arpa en la iconografía: David tocando el arpa, David afinando el arpa y David sujetando el arpa sin tocarla –en esta última se incluirían las escenas en las que el arpa aparece como parte del contexto, aunque no esté en las manos del rey–³². De las dieciocho representaciones de arpas localizadas en la Biblia de san Luis, ocho están relacionadas con la figura del rey David y se pueden catalogar dentro de las tres situaciones que plantea Van Schaik (Tabla 5.2).

Se puede observar cómo el arpa aparece como atributo del rey David en aquellas iluminaciones que representan los textos del Libro de los Salmos, cuya composición se atribuye a David como se mencionó anteriormente. Estos salmos interpretados por el rey se acompañaban de un instrumento de cuerda, habitualmente la *cithara*. El único ejemplo discordante que encontramos en la Biblia de san Luis –pero que encaja dentro de la simbología– es el del f. 38^r (volumen dos), donde el rey David tañe una vihuela de arco

³⁰ *Ibid.*

³¹ ÚZQUIZA RUIZ, Teodoro. *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*. Burgos, Sembrar, 2012, p. 27.

³² VAN SCHAİK, M. *The Harp in the Middle Ages...*, p. 10.

mientras que el arpa que aparece en la miniatura es interpretada por otro músico.

TABLA 5.2. *Relación de arpas representadas en la Biblia de san Luis y su relación con la figura del rey David.* Fuente: elaboración propia.

Volumen	Folio	Libro	Relación arpa-rey David
1	187 ^v	Job 21:13-17	[no relacionada]
2	6 ^r	Ps 18:1-2	Sujetando, no tocando
2	10 ^r	Ps 32:1	Afinando
2	13 ^v	Ps 44:1-2	Afinando
2	14 ^r	Ps 47:1-2	Tocando
2	22 ^r	Ps 80:1-2	Tocando
2	24 ^r	Ps 87:1-2	Afinando
2	26 ^r	Ps 97:1	Tocando
2	38 ^r	Ps 146:1	No tocando
2	39 ^v	Ps 150:1	Tocando
2	100 ^r	Isaías 1:21	[no relacionada]
2	114 ^r	Isaías 23:16	[no relacionada]
2	115 ^v	Isaías 24:7-9	[no relacionada]
2	163 ^v	Jeremías 2:6	[no relacionada]
3	26 ^r	Marcos 5:38-40	[no relacionada]
3	153 ^v	Santiago 1:2-3	[no relacionada]
3	165 ^v	Apocalipsis 5:8	[no relacionada]
3	183 ^v	Apocalipsis 15:2-3	[no relacionada]

Esta asociación de David con el Libro de los Salmos viene reflejada en la iconografía mediante la representación del rey como intérprete musical, asignándole así el rol de poeta y compositor³³. En la Biblia de san Luis hay cuatro ejemplos pictóricos en los que se puede ver al rey David tocando el arpa (volumen dos, ff. 14^r, 22^r, 26^r y 39^v).

³³ *Ibid.*, p. 58.

La primera escena (f. 14^r) muestra a David sentado, con el arpa apoyada sobre las piernas y el hombro izquierdo, y utilizando ambas manos para pulsar las cuerdas. El arpa está representada de una forma sencilla, sin decoración ni boca visibles, con diez cuerdas. Alrededor de David, en el suelo, se pueden ver otros instrumentos: una vihuela, una cítola, un salterio y unos címbalos. El texto que acompaña la imagen es el del Ps 47:1-2, donde no aparece ninguna mención a la interpretación de dichos instrumentos.

El segundo ejemplo que muestra al rey David interpretando el arpa es del f. 22^r del segundo volumen (Figura 5.3). Nuevamente se observa el arpa apoyada sobre las piernas del intérprete, sentado, con ambas manos sobre las cuerdas. Le acompañan otros tres instrumentistas: dos vihuelistas de arco –uno sentado y otro de pie– y un trompetista. El texto relacionado con la miniatura menciona a los instrumentos, en general:

Exultate deo adjutori nostro deo Jacob. *Titulus*. In finem pro torcularibus psalmus ipsi Asaph quinta sabbati. Judaei cum instrumentis stant choram torcularibus³⁴.

Sin embargo, el texto original del Ps 80:2-4, detalla todavía más el tipo de instrumentos.

12. Exsultate Deo adjutori nostro; jubilate Deo Jacob. 3. Sumite psalmum, et date tympanum; psalterium jucundum cum cithara. 4. Buccinate in neomenia tuba, in insigni die solemnitatis vestrae³⁵.

La tercera escena donde David interpreta el arpa es la del f. 26^r del volumen dos. El instrumento, cuyo realismo es convincente, aparece apoyado sobre las piernas y hombro izquierdo del monarca, quien posa sus manos sobre las cuerdas. En la parte inferior, entre los muslos y el arpa, se puede ver

³⁴ «Cantad con gozo a Dios, nuestra fortaleza. *Titulo*: en el final para el lagar, quinto sábado, salmo de Asaph para sí mismo. Los judíos cantan con instrumentos frente al lagar».

³⁵ «Cantad con alegría a Dios, nuestra fortaleza. Regocijaos en el dios de Jacob. Entonad canción, y tañed el pandero, el arpa deliciosa y el salterio. Tocad la trompeta en la nueva luna, en el día señalado, en el día de nuestra fiesta solemne»; *Biblia Vulgata*, <<https://www.biblegateway.com/>> [consulta 02-12-2023].

la bolsa del instrumento recogida parcialmente. En la caja de resonancia del arpa se observan dos oídos y una escueta decoración. En esta arpa se pueden contar catorce cuerdas.

FIGURA 5.3. *Detalle del f. 22^r del volumen dos.*

Fuente: ©M. Moleiro Editor (www.moleiro.com), Biblia de san Luis.



El texto relacionado con esta representación es el del Ps 97:1, en el que el rey David toca mientras dos profetas cantan en presencia de la Virgen y el Niño.

Et prophetae mirantes: laudes deo cantant et David citharizat. Niquil enim mirabilius quam virginem patere³⁶.

³⁶ «Y los profetas quedaron asombrados: cantaban alabanzas a Dios, y David tocaba el arpa, porque no hay nada más maravilloso que una virgen que da a luz». En el texto de

La cuarta y última escena que muestra a David interpretando el arpa (f. 39^v, volumen dos) representa una situación diferente al resto, ya que en este caso el rey está de pie, con el arpa apoyada sobre su hombro izquierdo y las manos sobre las cuerdas, apenas perceptibles. Tampoco se aprecian oídos ni decoración en la caja o la columna. Acompañan la escena otros dos instrumentistas, también de pie: una vihuela de arco y una trompeta curva —o cuerno—. Mientras que en el texto de la Biblia de san Luis apenas se menciona que se interpretan instrumentos —«David et socii cum omnibus instrumentis suis stant coram archa domini»³⁷—, en el Ps 150:1-6 se enumeran hasta nueve:

1. Alleluja. Laudate Dominum in sanctis ejus; laudate eum in firmamento virtutis ejus. 2. Laudate eum in virtutibus ejus; laudate eum secundum multitudinem magnitudinis ejus. 3. Laudate eum in sono tubae; laudate eum in psalterio et cithara. 4. Laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo. 5. Laudate eum in cymbalis benesonantibus; laudate eum in cymbalis jubilationis. 6. Omnis spiritus laudet Dominum. Alleluia³⁸.

Las escenas que representan a David afinando el arpa realmente muestran a un rey imponiendo orden —ordenando el macrocosmos—, a la manera en que Pitágoras «ordenó» simbólicamente los intervalos consonantes. A David se le asigna un papel importante en la cosmología. Se le considera como un anticipo de la relación Cristo-Logos en el Antiguo Testamento: Cristo, como parte de la Trinidad, y Logos, como la encarnación del con-

la Biblia Vulgata, sin embargo, no se menciona la interpretación del arpa: «Psalmus ipsi David. Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit. Salvavit sibi dextera ejus, et brachium sanctum ejus». Traducción: Salmo de David. Cantad un nuevo canto a Dios, pues hizo un milagro; *Biblia Vulgata*...

³⁷ Traducción: David y sus compañeros están delante del arca del Señor con todos sus instrumentos.

³⁸ «¡Aleluya! Alabad a Dios en su santuario, alabadle en su majestuoso firmamento. Alabadle por sus hechos poderosos; alabadle según la excelencia de su grandeza. Alabadle con sonido de trompeta; alabadle con arpa y lira. Alabadle con pandero y danza; alabadle con instrumentos de cuerda y flauta. Alabadle con címbalos sonoros; alabadle con címbalos resonantes. Todo lo que respira alabe al Señor»; *Biblia Vulgata*...

cepto creador de Dios. El Logos, por tanto, abarca el orden, condición de la creación. El instrumento representa el mundo o la Iglesia –macrocosmos– mientras que las cuerdas simbolizan a los fieles –microcosmos–³⁹. En las iluminaciones de salmos que datan de entre los siglos XII a XIV David suele afinar su arpa, imponiendo simbólicamente orden en el mundo⁴⁰.

En la Biblia de san Luis hay tres ejemplos del rey David afinando el arpa: en los ff. 10^r, 13^v y 24^r, todos en el volumen dos. El primer ejemplo (f. 10^r) se asocia al Ps 32:1, donde David pide que se alabe a los justos. El texto que acompaña a la imagen es el siguiente, donde se puede leer cómo esas laudes deben hacerse con «diversos instrumentos»:

Exultate justi in domino. Rectos decet collaudatio. *Titulus*. In finem psalmus David. David citharizat et invitat alios ad laudem domini cum diversis instrumentis⁴¹.

David, sentado, apoya el arpa sobre las piernas y su hombro derecho. Los dedos de la mano derecha parecen posarse sobre las cuerdas, con el pulgar preparado para pulsar, mientras afina con una llave que sostiene en su mano izquierda. En la parte inferior se puede observar también la bolsa del instrumento. Además del arpa afinada por David se pueden ver otros tres instrumentos en la escena: un salterio, una cítola y una vihuela. Los tres se encuentran en la parte inferior del medallón, situados a la altura de los pies de los personajes, lo que les confiere un menor protagonismo (Figura 5.4).

³⁹ VAN SCHAİK, M. *The Harp in the Middle Ages...*, p. 42.

⁴⁰ DEVALE, S. C. «Harp»...

⁴¹ «Alegraos, oh justos, en el Señor; en los íntegros es hermosa la alabanza. *Titulo*. Al final del salmo de David. David toca la cítara e invita a otros a alabar al Señor con instrumentos diversos». La Biblia de san Luis conserva Ps 32:1; el texto original desde Ps 32:2 es: «Confitemini Domino in cithara; in psalterio decem chordarum psallite illi. 3 Cantate ei canticum novum; bene psallite ei in vociferatione». Traducción: Aclamad a Dios con arpa; cantadle con salterio y decacordio. Cantadle cántico nuevo; hacedlo bien, tañendo con júbilo; *Biblia Vulgata*...

FIGURA 5.4. Detalle del f. 10^r del volumen dos.

Fuente: ©M. Moleiro Editor (www.moleiro.com), Biblia de san Luis.



El segundo ejemplo (f. 13^v) representa el Ps 44:1-2, donde David aparece afinando el arpa delante de la Virgen y el Niño.

Eructavit cor meum verbum bonum. Dico ego opera mea regi. *Titulus.* In finem pro hiis qui commutabuntur filiis Chore ad intellectum canticum pro dilecto. David citharizat coram beata virgine in puerperio⁴².

Al igual que en el ejemplo anterior, el rey David se encuentra sentado y apoya el arpa sobre sus rodillas, donde se puede ver la bolsa del instrumento, y sobre el hombro. David coloca los dedos de su mano derecha sobre las cuerdas, con el pulgar en posición de pulsar, mientras que afina con la

⁴² «Rebosa mi corazón palabra buena. Diriyo al rey mi canto. *Titulo.* Al final, para aquellos que se convertirán en hijos de Coré para entender la canción para el amado. David toca el arpa ante la beata Virgen en el paritorio». El texto que aparece en la Biblia de san Luis es, nuevamente, una adaptación parcial.

llave en su mano izquierda. Frente a él, la Virgen sentada y el Niño sobre su regazo, sosteniendo un libro en la mano izquierda y con la mano derecha levantada en dirección al rey David. Probablemente, el libro que el Niño sostiene haga referencia al Libro de los Salmos, compuesto por el monarca.

El último ejemplo (f. 24^r) es quizá el más confuso, ya que el personaje representado podría no ser el rey David: no porta corona y no se asemeja físicamente a las personificaciones de este, ya que aparece como un hombre más joven. Sin embargo, nuevamente aparece afinando un arpa. El texto que acompaña se relaciona con el Ps 87:1-2, donde el interlocutor clama a Dios día y noche el salmo de los hijos de Coré.

Domine deus salutis meae in die clamavi et nocte choram te. *Titulus*. Canticum psalmi filiis Chore in finem pro Melech ad respondendum. Intellectus Eman Israelitae [...] Ezrahitae. Unus cantat et alius citharizat⁴³.

Como en los casos anteriores, el arpa está apoyada sobre las piernas y pecho del instrumentista, sentado, que coloca la mano izquierda sobre las cuerdas y afina con la llave en la mano derecha. El arpa de esta miniatura tiene seis cuerdas muy distanciadas entre sí, con una de ellas colocada en el arco entre la caja y el clavijero. Su decoración es mucho más sencilla, sin oídos visibles ni ornamentación en el marco. El otro personaje representado en la escena canta de pie —«cantat»— con la cabeza inclinada mirando arriba y las manos levantadas a la altura del pecho.

En los tres ejemplos en los que se muestra la afinación del arpa, la palabra que aparece en el texto adjunto es «citharizat», la misma palabra que hemos visto asociada al acto de tocar el arpa. Probablemente, el iluminador gozó de cierta libertad creativa para componer las escenas incluyendo al arpista afinando para dar variedad al conjunto.

⁴³ «Oh, Señor Dios de mi salvación, día y noche clamo delante de ti. *Titulo*. Cántico de salmos de los hijos de Coré para que Melech responda. El entendimiento de Eman israelita [...] ezrahita. Uno canta y los demás tocan la cítara». El texto que aparece en la Biblia de san Luis también es una adaptación; *Biblia Vulgata*...

CONCLUSIONES

El estudio de las «biblias moralizadas» de la corte francesa revela fascinantes aspectos de la cultura e intelectualidad de finales del siglo XII y principios del XIII. Estos manuscritos, predominantemente surgidos a partir del siglo XIII, ofrecen un valioso ciclo iconográfico que ilustra pasajes clave del Antiguo y Nuevo Testamento. Acompañados por textos concisos que resumen el significado de las imágenes, estos documentos destacan por su riqueza cultural.

El recorrido realizado sobre los términos *arpa* y *cithara* muestra la preferencia por el segundo en la Biblia de san Luis. A pesar de su polisemia, en este manuscrito únicamente se asocia a las arpas, nunca a otros instrumentos.

La simbología del arpa, especialmente en relación con el rey David, ha arrojado luz sobre la representación de este instrumento en la Biblia de san Luis. El arpa aparece asociada a su figura en el 50% de las ocasiones, que coinciden, a su vez, con escenas asociadas al Libro de los Salmos.

Asimismo, el análisis de la forma y estructura de las arpas representadas revela interesantes variaciones en la tipología de estos instrumentos. Este enfoque detallado destaca la atención meticulosa prestada a la representación visual de las arpas, sugiriendo posibles significados más allá de su función musical, como elementos simbólicos en el contexto religioso.

6.

TRADUCIR LA TERMINOLOGÍA MUSICAL LATINA: LAS VERSIONES CASTELLANAS DEL *DE PROPRIETATIBUS RERUM*

ELLA BERNADETTE NAGY

Conservatorio Giacomo Puccini, La Spezia (Italia)

ORCID iD: 0009-0007-0789-8262

RESUMEN

De proprietatibus rerum de Bartholomaeus Anglicus, una de las enciclopedias medievales más difundidas en la baja Edad Media, constituye una fuente importante para el estudio de la organología medieval. Del texto se hicieron siete traducciones integrales, dos de las cuales al español: una anónima conservada en un manuscrito del siglo xv, y una realizada por Vicente de Burgos publicada en 1494. Dado que Bartolomé se inspiró en autores de la Antigüedad tardía, parte del contenido se había vuelto obsoleto en la época en la que se realizaron la mayoría de las traducciones; por consiguiente, los traductores intervinieron a menudo en el texto, por ejemplo, sustituyendo los instrumentos musicales antiguos por instrumentos modernos, más conocidos por el público destinatario. En el capítulo se estudian las principales diferencias entre el original latino y las dos versiones en castellano, en particular el problema de la traducción de la terminología técnica de la música.

Palabras clave: Bartholomaeus Anglicus; Jean Corbechon; Vicente de Burgos; traducciones medievales; tratado de música; instrumentos musicales.

ABSTRACT

De proprietatibus rerum by Bartholomaeus Anglicus, one of the most widespread medieval encyclopaedias of the late Middle Ages, is an important source for the study of medieval organology. Seven complete translations of the text were made, two of which into Spanish: an anonymous one preserved in a fifteenth century manuscript, and one by Vicente de Burgos published in 1494. Since Bartholomaeus was inspired by authors of late Antiquity, some of the content had become obsolete by the time most of the translations were made, so the translators often intervened in the text, for example, by replacing ancient musical instruments with modern instruments, more familiar to their readership. The chapter aims to illustrate the main differences between the Latin original and the two Spanish versions, in particular the problem of the translation of technical terminology of the music.

Keywords: Bartholomaeus Anglicus; Jean Corbechon; Vicente de Burgos; Medieval Translations; Musical Treatise; Musical Instruments.

LA ENCICLOPEDIA Y SUS TRADUCCIONES

DE PROPRIETATIBUS RERUM, obra del franciscano Bartolomé Ánglico¹, es una de las fuentes más importantes para el estudio de la organología medieval. Escrita en latín entre los años 1230-40, y originalmente destinada a la instrucción de los frailes menores, la enciclopedia pronto alcanzó el público laico gracias a las siete traducciones realizadas durante los siglos XIII-XV². El texto está dividido en diecinueve libros, cada

¹ No disponemos de mucha información sobre el autor: nació en Inglaterra hacia 1190 y estudió en Oxford y París. La compilación de la enciclopedia tuvo lugar probablemente en París y Magdeburgo donde enseñó teología. Sobre la biografía del autor véase VENTURA, Iolanda. «Bartolomeo Anglico e la cultura filosofica e scientifica dei frati nel XIII secolo: aristotelismo e medicina nel “De proprietatibus rerum”». *I Francescani e le Scienze. Atti del XXXIX Convegno Internazionale di Assisi (6-8 ottobre 2011)*. Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2012, pp. 49-140.

² Se conocen más de doscientos manuscritos de la redacción latina y diecinueve ediciones impresas, doce de las cuales son incunables. Para un censo y descripción de los testimonios manuscritos remito a MEYER, Heinz. *Die Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus. Untersuchungen zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte von «De proprietatibus rerum»*. München, Wilhelm Fink, 2000, pp. 41-119, para las ediciones impresas pp. 398-404. La

uno de ellos dedicado a un tema diferente: 1. Dios y la Trinidad; 2. Los ángeles; 3. El alma; 4. Los cuatro humores y temperamentos; 5. Las partes del cuerpo; 6. La vida y las edades del hombre; 7. Las enfermedades; 8. El mundo y el cielo; 9. El tiempo; 10. Los cuatro elementos; 11. Los fenómenos meteorológicos; 12. Las aves; 13. El agua y los peces; 14. La tierra y su geografía; 15. Los territorios y las regiones; 16. Los minerales; 17. Las plantas; 18. Los animales; y 19. Los sentidos y las medidas (colores, sabores, aromas, pesos y música). La sección sobre música consiste en la definición de una serie de términos técnicos e incluye la descripción de catorce instrumentos. El autor justifica la inclusión de la música en una enciclopedia teológica por su utilidad para explicar las sagradas escrituras. Esta parte del texto puede leerse hoy en la edición de Hermann Müller de 1909, basada en la edición impresa de Núremberg de 1483, ya que no existe una edición crítica moderna³.

La primera vernacularización completa de la enciclopedia⁴ es una traducción anónima en occitano intitulada *Elucidari de las proprietatz de totas res naturals*⁵, y se conserva en el ms. 1029 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de París. El códice perteneció a la biblioteca de Gaston III Fébus, conde

edición crítica completa de la obra está en curso para la editorial Brepols (2007-); hasta ahora se han publicado los libros I-IV, VI y XVII.

³ MÜLLER, Hermann. «Der Musiktraktat in dem Werke des Bartholomaeus Anglicus "De proprietatibus rerum"». *Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern*. Leipzig, Max Hesses, 1909, pp. 241-255.

⁴ La primera traducción de la enciclopedia fue realizada por Vivaldo Belcalzer en dialecto mantuano (*Trattato di scienza universal*, ca. 1299-1309). En ella faltan numerosos párrafos de la versión latina, mientras que los capítulos sobre matemáticas y música han sido sustituidos por la traducción del primer libro del *De imagine mundi* de Honorio de Autun; véase MEYER, H. *Die Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus...*, pp. 386-390. Además, se conoce una versión anglo-normanda del libro XV (*Livre de régions*), ca. 1260 (Atlanta, USA, colección privada), publicada por PITTS, Brent A. (ed.). *Barthélemy l'Anglais: Le Livre des Regions*. Londres, Anglo-Norman Text Society, 2006.

⁵ El título probablemente alude a la enciclopedia *Elucidarium* de Honorio de Autun (1108).

de Foix-Béarn (1331-1391), dedicatario de la traducción y, además de la enciclopedia, contiene un prólogo en verso intitulado *Palais de Savieza*, así como una serie de recetas médicas. El tratado de música se encuentra en el libro XX, después de la matemática, ya que en el *Elucidari* el libro XIX está dividido en dos, como ya ocurre en algunos testimonios que conservan la versión latina⁶.

La traducción francesa fue realizada en 1372 por Jean Corbechon a petición de Carlos V y se conserva en cuarenta y seis testimonios manuscritos, muchos de los cuales están ilustrados⁷. En 1482, la enciclopedia fue publicada por Pierre Ferget (o Farget), alcanzando una difusión muy amplia⁸. Algunos manuscritos presentan una división en veinte libros, mientras que muchos llevan el título *Le propriétaire des choses*⁹. Se remonta a la misma época, aproximadamente a finales del siglo xiv, la traducción inglesa de la enciclopedia realizada por John Trevisa para Thomas Berkeley, de la que se conocen ocho manuscritos y dos ediciones impresas¹⁰. En 1485, Jacob Be-

⁶ La edición completa del texto fue publicada solamente en 2018; HERSHON, Cyril P.; y RICKETTS, Peter T. (eds.). *Elucidari de las proprietatz de totas res naturalis*. Egletons, Carrefour Ventadour, 2018.

⁷ Desde el punto de vista iconográfico, es relevante el manuscrito F-Pn fr. 22532 de la Bibliothèque Nationale de France (siglo xv) que contiene la ilustración de cada uno de los instrumentos descritos en el texto.

⁸ Se conocen dieciséis ediciones impresas entre 1482 y 1530; véase FERY-HUE, Françoise. «Libraires et imprimeurs: les éditeurs de Jean Corbechon de 1480 à la fin du xvie siècle». *Encyclopédie médiévale et langues européennes. Réception et diffusion du «De proprietatibus rerum» de Barthélemy l'Anglais dans les langues vernaculaires*. Joëlle Ducos (ed.). París, Champion, 2014, pp. 47-87.

⁹ La edición crítica completa del texto está siendo publicada actualmente por un equipo parisino dirigido por Joëlle Ducos (ed. H. Champion), basada en el manuscrito F-Pn fr. 16993 (sigla F). Dado que el trabajo aún no ha llegado al libro XIX, para este capítulo se utiliza el manuscrito F-Pn fr. 221, porque en F faltan algunas frases en la sección musical, además F-Pn fr. 221 en algunos lugares ofrece lecturas mejores.

¹⁰ El texto ha sido editado críticamente por SEYMOUR, M. C. y otros. (eds.). *On the Properties of Things. John Trevisa's Translation of Bartholomaeus Anglicus «De Proprietatibus Rerum»*. 3 vols. Oxford, Clarendon Press, 1975. La base de la edición es el manuscrito GB-Lbl Add. 27944.

llaert imprimió en Haarlem una versión anónima en neerlandés, aún poco conocida por los estudiosos¹¹.

Existen dos traducciones independientes al castellano: la primera fue realizada hacia finales del siglo xiv por un traductor anónimo y se conserva en el GB-Lbl ms. Add. 30037 (siglo xv). El texto se interrumpe poco antes del final, tras la descripción de los intervalos musicales¹². La segunda traducción tuvo una gran difusión, se publicó primero en Toulouse en 1494 y posteriormente en Toledo en 1529, e indica como traductor a Vicente de Burgos¹³. Esta versión se basa probablemente en la edición impresa de Pierre Ferget, aunque el traductor también utilizó el texto latino para algunos pasajes¹⁴.

Las traducciones atestiguan no solo la fama de la obra, sino también la importancia de las lenguas vernáculas en la difusión de las ciencias. El

¹¹ Actualmente está disponible en la red una edición diplomática realizada por el Werkgroep Middelnederlandse Artesliteratuur, accesible en tres sitios web: <https://www.dbnl.org/tekst/enge022vand01_01/>; <<https://wemal.nl/bartholomaeus-anglicus-van-den-proprieteyten-der-dinghen-1485/>>; <<http://bartholomeusengelsman.huygens.knaw.nl/path>> [consulta 01-12-2023].

¹² En este capítulo utilizo la transcripción inédita de María Nieves Sánchez González de Herrero. La estudiosa ha dedicado varios estudios a las dos redacciones castellanas de la enciclopedia y al problema de la traducción de los textos medievales científicos, de los cuales podemos destacar SÁNCHEZ GONZÁLEZ DE HERRERO, María Nieves. «De Proprietatibus Rerum: Versiones castellanas». *Cahiers de Recherches Médiévales*, XVI (2008), pp. 349-367, así como la edición crítica del libro XV en ambas traducciones; *idem*. *De las partes de la tierra y de diversas provincias o Las versiones castellanas del libro XV de «De proprietatibus rerum»*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

¹³ En el colofón de la edición tolosana se lee «Feneçe el libro delas propiedades delas cosas trasladado de latin en romançe, por el reuerendo padre fray vinçente de burgos. Emprimido en la noble çidad de tholosa por henrique meyer de alemanna [...]».

¹⁴ El texto no fue objeto de una edición moderna, por lo que realicé una transcripción de ambas ediciones para el proyecto *TraMusE* (*Tratados Musicales en Español*), de la Universidad de Salamanca, coordinado por Amaya S. García Pérez y José Máximo Leza (I+D+i PID2019-107523GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033), <<https://tratadosmusicalesibericos.usal.es/>> [consulta 17-02-2025].

proceso de vernacularización medieval implica necesariamente adaptaciones en relación con la fuente, motivadas por la diferente formación del público de lectores a los que se dirige el traductor. Al compilar la enciclopedia, Bartolomé se basaba principalmente en eruditos antiguos o tardoantiguos (Aristóteles, Plinio, Pedro Lombardo e Isidoro de Sevilla), así como en teólogos cristianos (Ambrosio, Agustín, Jerónimo, Casiodoro, Gregorio Magno, Beda el Venerable y Rabano Mauro), porque su obra se destinaba a las órdenes mendicantes, que tenían que interpretar la Biblia. En cambio, los traductores se dirigieron a un público más amplio que necesitaba contenidos más prácticos y actuales. En la baja Edad Media, cuando fueron realizadas las traducciones en las lenguas vernáculas, había interés por las compilaciones enciclopédicas escritas en el pasado y por la transmisión de la cultura tardoantigua, pero gran parte de los datos contenidos en las fuentes se habían vuelto obsoletos, por lo que los traductores se tomaron la libertad de actualizarlos, suprimiendo o añadiendo detalles.

Desde el punto de vista de la fidelidad al original latino, las traducciones de la enciclopedia pueden dividirse en dos grupos: las versiones en inglés y neerlandés son bastante cercanas al original de Bartolomé, incluso conservan los títulos de los párrafos en latín, limitándose a unas cuantas intervenciones en el uso de la terminología técnica. La traducción castellana anónima también se acerca mucho al original, aunque abrevia u omite varios párrafos, sobre todo en los primeros quince libros, pero no en el tratado de música que sigue fielmente el original latino. Por otro lado, las demás versiones alteran considerablemente la fuente: el traductor occitano interviene constantemente en el texto, eliminando frases y párrafos enteros, sobre todo en las secciones que tratan temas en los que probablemente no era competente, incluida la música. De hecho, en el tratado de música, falta casi la mitad del original. En cambio, Jean Corbechon tiene una actitud diferente: con el fin de aclarar el texto, efectúa correcciones, simplifica el vocabulario técnico, añade o suprime detalles actualizando la información. Estas intervenciones son muy frecuentes en la sección sobre la música. La edición impresa, a su vez, muestra ulteriores modificaciones realizadas por

Pierre Ferget¹⁵. Si bien Vicente de Burgos se basa en la redacción francesa, en algunos puntos nota las imperfecciones de la traducción de Corbechon y recurre al texto latino o a otras fuentes para realizar correcciones. Antes de comparar las dos versiones castellanas con el original latino, analicemos la estructura del tratado de música y sus fuentes.

ESTRUCTURA Y FUENTES DEL TRATADO

En el tratado de música Bartolomé se basa principalmente en el III libro de las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla¹⁶, a menudo citando literalmente pasajes enteros y casi siempre especificando la fuente con la expresión «ut dicit Isidorus». Después de un breve discurso sobre el poder de la música (correspondiente al capítulo XVII del Libro III de las *Etymologiae*), el autor define una serie de términos técnicos (*harmonia*, *symphonia*, *euphonia*, *diaphonia*, *diastema*, *diesis*, *tonus*, *arsis*, *thesis*), y describe los distintos tipos de voz humana (*suavis*, *subtilis*, *pinguis*, *clara*, *acuta*, *perspicua*, *dura*, *aspera*, *caeca*, *vinolenta*, *perfecta*), utilizando el capítulo XX de las *Etymologiae*¹⁷ de Isidoro y las *Derivationes* de Uguccione da Pisa¹⁸.

¹⁵ De hecho, en el colofón, el editor declara haber retocado (*révisité*) la traducción: «Cestuy liure de propries des choses fut translate de latin en francoys [...] par le commandement de trespuysant et noble prince Charles le quint [...]. Et le translat son petit et humble chappellain frere Jehan corbichon de lordre saint augustin, maistre en theologie [...]. Et a este reuisite par venerable et discrete personne frere pierre ferget docteur en theologie du couuent des augustins de lion [...]».

¹⁶ Para las citas de las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla se utiliza la edición de VALASTRO CANALE, Angelo. *Isidoro di Siviglia: Etimologie, o Origini*. 2 vols. Turín, UTET, 2004.

¹⁷ Véanse los párrafos XVII (*Quid possit Musica*) y XX (*De prima divisione Musicae quae Harmonica dicitur*); *ibid.*, pp. 298-300 y 300-304, respectivamente.

¹⁸ El autor proporciona la etimología del sustantivo *harmonia*, ausente en Isidoro, basándose en las *Derivationes* de Uguccione: «Et est harmoniaca [*sic*] dulcis cantuum consonantia [...]. Et dicitur harmonia ab “ad” et “monos” id est “unum”, quia ad unam concordiam tendunt in cantibus omnes voces, ut dicit Hugo»; MÜLLER, H. «Der Musiktraktat...», p. 246. Véase Uguccione: «Armonia, dulcoratio et consonantia plurimorum cantuum, [...] et videtur armonia esse compositum ex ad, sed secundum antiquos mutatur d in r, et mo-

En la parte central del tratado el autor describe los instrumentos musicales que producen sonidos «artificiales», empezando por el *organum*, definido como «instrumento musical» y «órgano de tubos». Los instrumentos descritos siguen un orden que se corresponde con la clasificación moderna de los instrumentos: aerófonos (*tuba*, *buccina*, *tibia*, *calamus*, *sambuca*), membranófonos (*symphonia*, *tympanum*), cordófonos (*cithara*, *psalterium*, *lyra*) e idiófonos (*cymbalum*, *sistrum*, *tintinnabulum*). Esto es una innovación respecto a Isidoro de Sevilla que dividía el sonido musical en tres clases, *harmonica*, *organica* y *rhythmica*, tratando respectivamente la música vocal, los instrumentos de viento (*organum*, *tuba*, *fistula*, *calamus*, *sambuca*, *pandorius*¹⁹) y los instrumentos de cuerda y percusión (*cithara*, *psalterium*, *lyra*, *tympanum*, *cymbala*, *sistrum*, *tintinnabulum*, *symphonia*)²⁰. Entre los autores de la Antigüedad tardía estos últimos se agrupaban en una sola categoría y, en general, se asociaban ambos con el verbo *pulsare*.

nos quod est unum, quasi ad unum, ubi omnes cantus ad unam consonantiam tendunt»; CECCHINI, Enzo y otros. *Uguccione da Pisa: Derivationes. Edizione critica princeps*. 2 vols. Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, vol. 2, p. 91, s.v. «Armonia» A 322.

¹⁹ Las fuentes greco-latinas de la Antigüedad tardía y la Edad Media difieren mucho en la identificación del instrumento, que también está documentado en la forma *pandūra* (gr. πανδοῦρα). En general, el término antiguo se refiere a un laúd de tres cuerdas y mástil largo; BASSO, Alberto (ed.). *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*. 4 vols. Turín, UTET, 1983-1984, vol. 3, p. 533, s.v. «pandura»; MCKINNON, James W. «Pandoura». *Grove Music Online*. Deane L. Root (ed.). Oxford, Oxford University Press, 2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20802>> [consulta 18-02-2025]; COROMINAS, Joan (ed.). *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. 6 vols. Madrid, Gredos, 1980-1991, vol. 4, pp. 366-367, s.v. «pandero». Pero Casiodoro (*Institutiones musicae*) e Isidoro lo incluyen entre los instrumentos de viento. Juan Gil de Zamora lo describe como un instrumento de percusión tocado con las manos: «Est etiam pandorium instrumentum rotundum, cum pergameno extento super lignum quod manibus tangatur»; ROBERT-TISSOT, Michel (ed.). *Johannes Aegidius de Zamora: Ars musica*. Roma, American Institute of Musicology, 1974, p. 114. Ese es el significado que tiene la palabra hoy en castellano, gallego y portugués (*pandeiro* o *pandeira*).

²⁰ Isidoro describe las dos categorías de instrumentos musicales en los párrafos XXI (*De secunda divisione, quae organica dicitur*) y XXII (*De tertia divisione, quae rythmica nuncupatur*); VALASTRO CANALE, A. *Isidoro di Siviglia...*, pp. 304-308 y 308-312, respectivamente.

Los términos *symphonia* y *harmonia* son variamente definidos a lo largo del tratado. El primero puede significar «concordancia de los sonidos emitidos en el registro grave y agudo», «instrumento membranófono» o «unión y consonancia de signos»²¹. El segundo es «la que distingue entre lo agudo y lo grave» pero también puede indicar «la melodía generada por instrumentos de cuerda pulsada o de percusión»²². Las breves definiciones de Isidoro se integran a menudo con glosas bíblicas o informaciones procedentes de otras fuentes, siempre especificadas²³. Desde el punto de vista organológico es re-

²¹ «Unde Isidorus: Symphonia, inquit, est dulcis modulationis temperamentum concordans sonis in gravibus et acutis»; MÜLLER, H. *Der Musiktraktat...*, p. 246; véase Isidoro de Sevilla III, 20, 3: «Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu»; VALASTRO CANALE, A. *Isidoro di Siviglia...*, p. 302. «Symphonia est instrumentum musicum, quod fit ex ligno concavo, pelle contenta in utraque parte sua, quam musici hincinde virgultis feriunt. Fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus; ut dicit Isidorus. Symphonia tamen dicitur collatio et concordia quorumcumque signorum; sicut chorus dicitur concors unitas diversarum vocum, ut dicit glossa super Lucae XV»; MÜLLER, H. *Der Musiktraktat...*, p. 251; véase Isidoro III, XXII, 14: «Symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte extenta, quam virgulis hinc et inde musici feriunt, fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus»; VALASTRO CANALE, A. *Isidoro di Siviglia...*, p. 312.

²² «Harmoniaca [*sic*] vero est quae discernit in sonis acumen et gravem secundum arsim et thesim, scilicet elevationem et depressionem et proportionalem soni et vocis mutationem»; MÜLLER, H. *Der Musiktraktat...*, p. 246. «Harmoniaca rhythmica est canora melodia ex pulsu et percussione nervorum et tinnitu metallorum generata. Et huic harmoniae diversa subserviunt instrumenta, ut tympanum, cymbalum, lyra, cithara, psalterium utque sistrum»; *ibid.*, p. 251. Aquí el autor parece confundir dos categorías que en Isidoro eran distintas, creando la expresión *harmonica rhythmica*, para unir instrumentos de cuerda y percusión.

²³ Algunos ejemplos: para describir la *buccina*, Bartolomé utiliza el libro XVIII de las *Etymologiae* dedicado al tema de la guerra (*De bello et ludis*, IV *De bucinis*), y añade, mencionando una glosa del Génesis, una referencia a la tradición judía según la cual el instrumento se utilizaba para conmemorar el sacrificio de un cordero en lugar de Isaac: «Buccina dicitur quasi “vocina”, parva scilicet tuba Cornea vel lignea sive aenea qua signum dabatur antiquitus contra hostes. Nam, ut dicit Isidorus libro XVIII, pagani agrestes ad omnem usum pariter sono buccinae convocabantur. [...] Buccinis autem corneis utebantur Hebraei, praecipue in kalendis, in memoriam liberationis Isaac pro eo cornuto ariete in sacrificio immolato, ut dicit glossa super Genesim»; MÜLLER, H. *Der Musiktraktat...*, p. 249; para la etimología del sustantivo *tibia* el autor remite a las *Derivationes* de Uguccione

levante el hecho de que el enciclopedista también añade algunos datos sobre la construcción y los aspectos sonoros de los instrumentos musicales que faltan tanto en sus fuentes principales como en la tratadística musical de su época, y para los que se basa probablemente en sus conocimientos prácticos:

- El órgano es el único instrumento utilizado en las iglesias para acompañar los cantos litúrgicos, debido al abuso de otros instrumentos por parte de los juglares²⁴
- La *buccina* podía ser de cuerno, madera o cobre²⁵
- El salterio tenía cuerdas de latón o plata²⁶
- Cuanto más tensas y secas son las cuerdas de la *cithara*, más suenan²⁷
- El *plectrum* se define como «objeto para afinar y tensar las cuerdas»²⁸

Bartolomé sigue bastante fielmente a Isidoro, limitándose a describir solo los instrumentos antiguos, muchos de los cuales ya no se utilizaban en el siglo XIII, y guardando silencio sobre los instrumentos introducidos en Europa durante la Edad Media, como los de arco y púa. Salvo mínimas inter-

da Pisa y la describe como un instrumento lúgubre utilizado en los funerales, citando una glosa del Evangelio de Mateo: «Vel secundum Hugonem tibia dicitur a tibia [sic], quod est scirpus vel calamus, quia a quibusdam calamis tale instrumentum antiquitus fiebat. Et hinc dicitur hic tibicen huius tibicinis, ille qui tibia canit. Et fuit quondam instrumentum lugubre quo utebantur homines in funeribus mortuorum, ut dicit glossa super Matth. IX: «Cum audisset tibicines» etc., id est carmen lugubre canentes»; *ibid.* p. 250; cf. Ugucione: «Item a tibia hec tuba -e, quasi tibia, quia sunt similes in longitudine et specie, vel tuba quasi tofa quia concava est; et componitur hic tubicen -nis, qui canit cum tuba, et hinc hec tubicina, que cum tuba canit. Item tibia componitur hic tibicen -nis, qui cum tibia canit, unde hec tibicina -ne»; CECCHINI, E. *Ugucione da Pisa...*, vol. 2, p. 1221, s.v. «Tibia» T 103, frases 5-6. A estos ejemplos puede añadirse la referencia al evangelio de Lucas en la definición de la *symphonia* citada anteriormente.

²⁴ «Et hoc solo musico instrumento utitur iam ecclesia in prosis, in sequentiis et hymnis; propter abusum histrionum reiectis aliis fere instrumentis»; MÜLLER, H. *Der Musiktraktat...*, p. 248.

²⁵ «Parva scilicet tuba cornea vel lignea sive aenea»; *ibid.*, p. 249.

²⁶ «Fiunt autem optime eius chordulae de aurichalco et etiam de argento»; *ibid.*, p. 252.

²⁷ «Chordae autem quanto magis sunt siccae et etiam magis tensae, tanto amplius sunt sonorae»; *ibid.*

²⁸ «Plectrum autem dicitur instrumentum quo temperantur chordae et tenduntur»; *ibid.*

venciones, el enciclopedista no parece tener en cuenta la evolución de los instrumentos musicales y la consiguiente alteración de la terminología científica latina. La parte dedicada a la música de las *Etymologiae* de Isidoro de Sevilla también fue recogida por otros tratadistas medievales, como Rabano Mauro (*De universo*, siglo IX), Vincent de Beauvais (*Speculum doctrinale*, siglo XIII) y Ieronimus de Moravia (*Tractatus de musica*, finales del siglo XIII), cuyo objetivo fue la compilación enciclopédica a partir de las autoridades de la Antigüedad tardía y de la alta Edad Media, y no la descripción del mundo actual. En comparación con otros tratadistas de su época, Bartolomé es innovador porque completa los datos procedentes de Isidoro utilizando también fuentes más recientes. Esta versión ampliada de la descripción de los instrumentos fue la fuente del *Liber artis musicae* (ca. 1270) de Johannes Aegidius Zamorensis (Juan Gil de Zamora). Como Bartolomé, el tratadista español se limita a describir los instrumentos antiguos, pero en dos lugares del texto añade detalles que están ausentes en el modelo²⁹.

En la tercera parte del tratado, Bartolomé explica brevemente los intervalos, basándose en el libro IV del *De institutione musica* de Boecio, tras lo que afirma que el tema es difícil de entender para quienes no tienen conocimientos de aritmética y geometría, e insinúa que él tampoco es capaz de abordarlo³⁰. Por último, vuelve sobre la importancia de la música para la humanidad y el mundo. En comparación con otros tratados musicales del siglo XIII, en el *De proprietatibus rerum* no se mencionan muchos aspectos

²⁹ Al comienzo del tratado, Gil de Zamora menciona algunos instrumentos de origen árabe, inventados en épocas más recientes: «Canon et medius canon, et guitarra, et rabe, fuerunt postremo inuenta»; ROBERT-TISSOT, M. (ed.). *Johannes Aegidius de Zamora: Ars musica...*, p. 108. La descripción del *pandorium* como instrumento de percusión, citada anteriormente, también es una adición de Gil de Zamora.

³⁰ «Haec siquidem verba in se sunt profunda plurimum et obscura, nisi his qui in arithmetica instructi sunt et etiam in musica disciplina. Nam arithmetice, geometricis et musicis sunt luce plurima clariora quae minime exercitatis in hujusmodi penitus sunt obscura. [...] Et ideo qui praedictorum verborum et proportionum tam numerorum quam vocum et sonorum notitiam desiderat, arithmeticorum et geometricorum et musicorum industriam consulere non contemnat»; MÜLLER, H. *Der Musiktraktat...*, p. 255.

teóricos de la música como la polifonía, los géneros musicales o la notación, faltas que se explican por la finalidad de la enciclopedia y por la importancia dada a los autores antiguos. Por un lado, el objetivo del enciclopedista era presentar al público una obra que contemplase todos los aspectos de la vida y recogiese todos los conocimientos que importaban en el siglo XIII, por otro, tuvo que seleccionar las informaciones más relevantes para el público al que se dirigía, representado por los frailes menores. Por este motivo, el autor utiliza también muchas referencias bíblicas, o reinterpreta los datos procedentes de sus fuentes en clave teológica.

LA TERMINOLOGÍA MUSICAL EN LAS DOS TRADUCCIONES CASTELLANAS

La parte introductoria sobre el poder de la música y la parte conclusiva sobre su importancia están presentes en todas las traducciones y en general son bastante fieles al original latino, mientras que los demás temas están sujetos a intervenciones y recortes, especialmente en la versión anónima occitana y en las traducciones de Jean Corbechon y Vicente de Burgos. De hecho, en estas son muy concisas las secciones sobre la tripartición de la música, los términos técnicos y los diferentes tipos de voces y sonidos. Corbechon retoma la definición de *harmonia*, sustituyendo el sustantivo por *musique*, pero luego omite casi toda la explicación de los términos griegos (*euphonia*, *diaphonia*, *diastema*, *diesis*, *tonus*, *arsis*, *thesis*), conservando solo la parte sobre las voces humanas, probablemente porque el resto podía resultar difícil para sus lectores que no tenían una formación musical o no estaban familiarizados con la cultura clásica. En cambio, la descripción de los instrumentos se mantuvo, aunque con muchas innovaciones. Hasta aquí la traducción de Vicente de Burgos se corresponde con la de Corbechon, pero en la sección sobre los intervalos –muy abreviada en francés– el traductor prefirió volver al original de Bartolomé³¹. El traductor occitano se toma más

³¹ Otra diferencia se encuentra en la descripción de la *bozina* que se cierra con una digresión bíblica, ausente en Bartolomé y Corbechon.

libertad, ya que se limita a traducir los párrafos sobre la propiedad y utilidad de la música, la definición de *harmonia* y la descripción de los instrumentos, omitiendo casi todo el resto del texto.

En cuanto al contenido, el traductor anónimo del manuscrito de la British Library sigue el texto original, pero muchas veces interviene a nivel lingüístico, simplificando la terminología científica con la finalidad de facilitar la comprensión. En comparación con las otras tres traducciones romances, en muchas ocasiones mantiene el latinismo, aunque actualiza las denominaciones de los instrumentos musicales. Para poder comparar más fácilmente la estructura del capítulo sobre la música en las cuatro traducciones romances³², se indica en la siguiente tabla la presencia o ausencia de los temas tratados:

TABLA 6.1. *Comparación entre el original latino y las redacciones romances.*

Fuente: elaboración propia.

Redacciones Argumentos tratados por Bartolomé	Occitano (an.)	Castellano 1 (an.)	Francés (Corbechon)	Castellano 2 (de Burgos)
El poder de la música	presente	presente	presente	presente
Definición de <i>harmonia</i>	presente	presente	presente	presente
Definición de <i>symphonia</i>	abreviada	presente	omitida	omitida
Definición de los términos griegos	omitida	presente	omitida	omitida
Diferencia entre <i>sonus</i> y <i>vox</i> Distintos tipos de voces humanas	omitida	presente	abreviada	abreviada
Descripción de los instrumentos musicales	abreviada	presente	presente	presente
Los intervalos	omitido	presente	abreviado	presente
Importancia de la música	presente	presente	presente	presente

³² Dado que en este capítulo se estudian las técnicas de traducción del latín al romance y los problemas de la terminología musical en el castellano tardomedieval, para una comparación de todas las traducciones vernaculares véase NAGY, Ella Bernadette. «Il trattato di musica nell'enciclopedia *De proprietatibus rerum* di Bartholomaeus Anglicus». *TranScript*, II, 1 (2023), pp. 5-30.

Estas diferencias respecto al original se explican por el hecho de que en la Edad Media no había conciencia de fidelidad al texto que se traducía, por lo que los traductores se tomaban la libertad de recortar el texto, de añadir glosas o de intervenir en la terminología técnica. Es solo a partir de los siglos xv-xvi que las traducciones se realizan con criterios filológicos, con preferencia por el latinismo o una forma adaptada. En las traducciones del *De proprietatibus rerum*, las principales innovaciones se encuentran en la descripción de los instrumentos musicales ya que muchos de ellos ya no se conocían en la Edad Media, o sus nombres habían adoptado otros significados en las lenguas modernas. Jean Corbechon y Vicente de Burgos realizaron una verdadera transposición de lo antiguo a lo moderno, cambiando los instrumentos musicales isidorianos por instrumentos que fueron inventados o introducidos en Europa durante la Edad Media. Los nombres latinos se han sustituido por sustantivos de origen árabe (*leul/laúd*, *guiternel/guitarra*, *tabour/tambor* y *atabal*) o germánico (*harpel/arpa*), con la consiguiente adaptación o reducción de las descripciones y alteración del orden de los párrafos. En cambio, el traductor occitano mantuvo la mayoría de las denominaciones latinas, pero omitió la descripción de cuatro instrumentos (*symphonia*, *tympanum*, *psalterium*, *sistrum*).

En la sección dedicada a la familia de los instrumentos de viento las intervenciones son relativamente pocas: la *tuba* fue reemplazada por *trompeta* en todas las traducciones (occ. *trompa*, fr. *trompe*, cast. *trompeta*), mientras que las demás denominaciones fueron fonéticamente adaptadas (Tabla 6.2)³³. Según Bartolomé, *calamus* es el nombre genérico de las *fistulas*³⁴, que

³³ John Trevisa y el traductor neerlandés conservan todas las denominaciones latinas en las rúbricas traduciéndolas casi siempre en las descripciones. *Tuba* equivale a *trompe/trompet*, *buccina* a *trompe/blaespijp*, *calamus* a *pypel/pijp*, *sambuca* y *tibia* ambas a *pype* (estas últimas solo en el texto inglés porque el traductor neerlandés no propone equivalentes), *tympanum* a *tabour* (en ingl.), *cithara* a *harpel/herpe*, *psalterium* a *sawtry/psantorie*, *lira* a *lyer* (en neerl.), *cymbalis* a *cymbales* (en ingl.), *tintinnabulum* a *campernole/cleyp spellekijn*. Los sustantivos *sistrum*, *symphonia* y *[h]armonia* no tienen traducciones.

³⁴ La equivalencia entre *calamus* y *fistula* está ausente en Isidoro.

los traductores interpretan como *flauta* (fr. *fleute*, occ. y cast. *flauta*), solo el anónimo traductor del manuscrito de la British Library mantiene *fistola*, glosándola por *cañavera*.

Calamus a calendo est dictus, id est a fundendo voces, et est generali nomen fistularum. Nam fistula est dicta eo, quod vocem emittat. Nam «fos» graece vox latine, «stola» vero emissas; unde fistula quasi emittens sonum sive vocem³⁵.

El cálamus es dicho porque cabe las bozes y es nombre general de las cañaveras, ca la cañavera es dicha por razón que muda la boz; onde la fistola o cañavera es dicha así como embiante la boz o el sueno³⁶.

Chalumeau est ainsi appelé pour ce que la voix coule parmy et est un nom general a toute fleustes qui sont ainsi appelées pour ce qui la voix fuit parmy³⁷.

Calamo es así llamado porque ha la boz colada por el medio y es nombre general a todas flautas que son así llamadas porque la boz va por en medio³⁸.

Los instrumentos cordófonos descritos en la enciclopedia fueron sujetos a mayores cambios en las traducciones aquí examinadas, a causa de la alteración de la terminología: a partir del siglo XIII los sustantivos clásicos como *cithara*, *lyra* y *symphonia* comienzan a designar instrumentos modernos como el arpa, el laúd o la zanfoña, mientras que entran en la terminología científica una serie de palabras árabes, germánicas y romances. Con este cambio gradual de la nomenclatura, muchas etimologías y descripciones propuestas por Isidoro, y adoptadas por Bartolomé, resultan incoherentes en las traducciones.

En la descripción de Isidoro, la *cithara* se comparaba con el pecho humano, ya que el término indicaba un instrumento con caja trapezoidal sobre la que se tensaban las cuerdas. El instrumento tenía siete cuerdas, cada una de las cuales producía un sonido diferente, como parece confirmar la cita virgiliana «Septem sunt soni, septem discrimina vocum», utilizada por Isidoro,

³⁵ MÜLLER, H. *Der Musiktraktat...*, p. 250.

³⁶ GB-Lbl Add. 30037, f. 282^{ra}.

³⁷ F-Pn ms. fr. 221, f. 224^{va}.

³⁸ Ed. Toulouse 1494, f. 319^{rb}.

Bartolomé y otros tratadistas³⁹. Jean Corbechon propone *guiterne*, seguido por Vicente de Burgos (*guitarra*), que en el siglo xiv indicaba un instrumento de mástil con caja oval, similar al laúd pero más pequeño, representado en las fuentes iconográficas generalmente con cuatro filas de cuerdas dobles. En cambio, el traductor anónimo de la British Library opta por *cítola*, un instrumento de cuerda pulsada con caja en forma de ocho, ampliamente documentada en occitano, castellano, gallego-portugués y francés a partir del siglo xiii⁴⁰. En los primeros vocabularios de latín-romance es frecuente encontrar el término *cítola* en correspondencia de *cithara* por la similitud fonética, aunque se trataba de dos instrumentos completamente diferentes⁴¹.

Cithara ab Apolline est reperta secundum Graecorum opinionem. Est autem cithara similis pectori humano, eo quod sicut vox ex pectore, ita ex cithara cantus procedit. Et ideo sic appellata. Nam pectus dorica lingua cithara appellatur. Paulatim autem plures ejus species exstiterunt, ut psalteria, lyrae, et huiusmodi. Et aliquae

³⁹ «Antiqua autem cithara septem chordis erat. Unde et Vergilius: Septem discrimina vocum. Discrimina autem ideo, quod nulla chorda vicinae chordae similem sonum reddat»; VALASTRO CANALE, A. *Isidoro di Siviglia...*, p. 310. La frase virgiliana es citada por decenas de tratadistas, entre los cuales Guido d'Arezzo, Notker o Frutolfus de Michelsberg.

⁴⁰ Del étimo griego κιθάρα deriva el nombre de una serie de cordófonos europeos que pueden dividirse en dos grandes grupos. El primero comprende el tipo *gittern*, documentado únicamente en textos medievales y renacentistas, y el tipo *guitarra*, que se difundió en las lenguas romances a través del árabe. El segundo está representado por los instrumentos derivados del latín *cīthāra* (lat. vulg. *cītēra*), el tipo *cítola* y el tipo *cetra*, cordófonos medievales que caen en desuso después del siglo xvi; COROMINAS, J. (ed.). *Diccionario crítico...* vol. 2, p. 92, s.v. «cítara»; vol. 3, pp. 278-279, s.v. «guitarra». En los siglos xv-xvi se produjo un cambio semántico que afectó a toda la familia de instrumentos de cuerda pulsada: la *guitarra* empieza a indicar el antepasado de la guitarra moderna, mientras que el latinismo *cithara*, con sus variantes fonéticas, pasa a indicar otros cordófonos.

⁴¹ La *cithara* se traduce *çitola* en PALENCIA, Alfonso de. *Universal Vocabulario en Latín y en romance*. Sevilla, Compañeros alemanes, 1490, f. 78^r; y en NEBRIJA, Elio Antonio. *Vocabulario español-latino*. Salamanca, 1495?, f. 35^v. En el *Diccionario latino-español* de Nebrija (Salamanca, [Juan de Porras], 1492, f. 35^v), la traducción de *cythara* es *harpa*. El autor anónimo de la traducción castellana de las *Etymologiae* de Isidoro (mediados del siglo xv) utiliza los sustantivos *cedra* y *cítola* como equivalentes de *cithara* de la fuente; GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín. *Las etimologías de San Isidoro romanceadas*. 2 vols. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983, vol. 1, pp. 239 y 241.

habent formam quadratam, aliquae trigonalem. Chordarum etiam numerus multiplicatus est et commutatum genus. Veteres autem vocaverunt citharam fidiculam vel fidicem, quia tam bene concurrunt inter se chordae ejus quam bene convenit, inter quos fides fit. Habebat autem cithara 7 chordas. Unde Vergilius: Septem sunt soni, septem discrimina vocum. Discrimina autem sunt dicta ideo, quia nulla chorda vicinae chordae similem sonum reddit. Ideo autem sunt 7 chordae, vel quia totam vocem implent, vel quia 7 motibus sonat coelum. Chorda autem est dicta a «corde», quia sicut pulsus cordis est in pectore, ita pulsus chordarum est in cithara⁴².

La cítola fue fallada de uno que llamavan Apolline, segunt la opiñón de los griegos. Y es semejable al pecho del ombre por razón que, así como la boz proçede del pecho, así de la cítola prosçede el canto y por ende así es llamada, ca el pecho corrupta es llamado cítola. Y poco a poco muchas fueron sus espeçias, así como salteriare y d'esta manera; y unos tienen forma cuadrada y otros trigonal. Y el cuento de las cuerdas es acresçentado y mudan la manera. Los viejos llamaron a la cítola fiducula o fidiçen porque onde corren las cuerdas entre sí suyas, entre las cuales es fed. Y avía la cítola siete cuerdas, onde Vergilio: siete son los suenos, siete los departimientos de las bozes; departimientos son dichos porque ninguna cuerda da son semejable a otra cuerda vezina y, por ende, son siete cuerdas o porque toda la boz cumplen o porque el çielo sona por siete movimientos. Y la cuerda es dicha del coraçón porque, así como el pulso del coraçón es en el pecho, así el pulso de las cuerdas es en la cítola⁴³.

La guiterne fut premier trouvee de Appolline si comme dient ceulx de Grece. La guiterne est samblable a la poitrine humaine, car aussy comme la voix vient de la poitrine aussy vient le son de dedens la guiterne. La guiterne soloit aver vii cordes si come dist Virgilles, dont l'une n'avoit pas le son de l'autre. Mais avoient vii sons divers pour accomplir toute melodie ou pour signifier la melodie du ciel qui se fait par vii mouvemens. La corde de la guiterne est denommee du cuer, car aussy comme le pousse du cuer est en la poitrine aussi hurtent les cordes et le son en la guiterne⁴⁴.

Este ynstrumento fue primero hallado de Apolonio segund dizen los de Greçia y es semejante al pecho de vn hombre ca como el son viene por el pecho asi viene por ella. Solia aver siete cuerdas segund cuenta Virgilio e la vna no avia el son dela otra por complir toda melodia o por significar la melodia de los vii. orbes. su cuerda es nombrada del coraçon ca como el pulso o tocar del coraçon es enel pecho asi el tocar del dedo enla cuerda⁴⁵.

⁴² MÜLLER, H. *Der Musiktraktat...*, p. 252.

⁴³ GB-Lbl Add. 30037, ff. 282^{va}-282^{vb}.

⁴⁴ F-Pn ms. fr. 221, f. 224^{vb}.

⁴⁵ Ed. Toulouse 1494, f. 319^{va}.

En el párrafo sobre la guitarra la traducción de Vicente de Burgos presenta una contradicción referida a las cuerdas del instrumento. De hecho, en ambas ediciones se lee: «quando las cuerdas son mas secas y mas tiernas tanto mas valen»⁴⁶, error que se encuentra también en la impresión de Pierre Ferget. La lectura original de la versión francesa es «Tant comme les cordes sont plus seches et plus tendues tant font elles meilleur son»⁴⁷, en la que el adjetivo «tendues» en la mayoría de las ediciones impresas (y ya en algunos manuscritos de la versión de Corbechon) ha sido sustituido por «tendres», traducido posteriormente como «tiernas» en castellano.

La descripción de la *cithara* contiene una referencia al *plectrum* que en el latín medieval indicaba la llave de afinación. En el manuscrito de la British Library se lee *plerio*, única aparición de esta forma en el castellano medieval, mientras que en las otras dos traducciones, al tratarse ya de un instrumento de mástil (*guiterne/guitarra*), el término se ha interpretado como «clavija» y glosada por «llave».

Y plerio es dicho un estrumento con el cual son estendidas y atenpradas las cuerdas⁴⁸.

Les chevilles par quoy on tent les cordes sont appellees clefz⁴⁹.

Las cauillas en que las atan o por que las tiran se llaman las llaues⁵⁰.

Otra referencia a la *cithara* se recoge en el párrafo sobre el salterio, descrito por Isidoro y Bartolomé como un instrumento de forma triangular con una caja de resonancia cóncava situada en la parte superior del instrumento, de la que sale por la parte inferior el sonido amplificado de las cuerdas pulsadas. Los dos autores lo comparan con la *cithara barbarica* –instrumento no bien identificado– que tenía la caja en la parte inferior. Jean Corbechon

⁴⁶ *Ibid.*, f. 319^{va}; Ed. Toledo 1529, f. 345^{ra}.

⁴⁷ F-Pn ms. fr. 221, f. 224^{vb}.

⁴⁸ GB-Lbl Add. 30037, f. 282^{vb}.

⁴⁹ F-Pn ms. fr. 221, f. 224^{vb}.

⁵⁰ Ed. Toulouse 1494, f. 319^{va}.

y Vicente de Burgos sustituyen la expresión respectivamente por *guiterne de Barbarie* y *guitarra de Barbaria*, sintetizando la descripción y especificando que el instrumento tenía un fondo convexo, característica confirmada por las fuentes iconográficas tardomedievales y por los instrumentos conservados⁵¹. El otro traductor castellano propone *çítola bárbara* sin modificar el resto de la descripción afirmando que el instrumento tenía una concavidad debajo⁵².

Est autem similitudo citharae barbaricae, in modum deltae litterae. Sed psalterii et citharae haec est differentia, quod in psalterio lignum concavum, unde sonus redditur superius, habet, et deorsum feriuntur chordae et desuper sonant. Cithara vero concavitatem ligni inferius habet⁵³.

Y es a semejança de la çítola bárbara, en manera de una letra que llaman delde, mas aquesta es a diferençia del salterio y de la çítola porque en el salterio el madero es concavado, onde el sono se da arriba, y las cuerdas son traídas de baxo y suenan de arriba; y la çítola tiene la concavidat debaxo⁵⁴.

Le salterion ressamble a une guiterne de Barbarie qui est faicte comme ung triangle mais il y a difference en ce que le salterion est plat maiz la guiterne est bossue dessoubz⁵⁵.

El pareçe en su son a vna guitarra de Barbaria hecha como vn triangulo, pero es diferençia tanto como el psalterio es llano e la guitarra vn poco corvada de abaxo⁵⁶.

⁵¹ Se conservan una *gittern* de ocho cuerdas, completa de puente y clavijas (ca. 1400), descubierta en 2002 en Elbląg (Polonia, Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu, PL-Em EM/IV/1561), y otra de diez cuerdas fabricada hacia 1450 por Hans Ott, en Núremberg (Wartburg-Bibliothek der Wartburg-Stiftung, Eisenach, D-EIw inv. KH 50). En ambos instrumentos el fondo y el mástil fueron fabricados con una sola pieza de madera y no con duelas como los laúdes.

⁵² La definición isidoriana del salterio también se recoge en PALENCIA, A. *Universal Vocabulario...*, f. 394^{vb}, donde se mantiene la expresión latina *cithara barbarica* en el texto castellano.

⁵³ MÜLLER, H. *Der Musiktraktat...*, p. 252.

⁵⁴ GB-Lbl Add. 30037, f. 282^{vb}.

⁵⁵ F-Pn ms. fr. 221, f. 224^{vb}.

⁵⁶ Ed. Toulouse 1494, f. 319^{vb}.

Para explicar el origen de la denominación del *psalterium*, Isidoro y Bartolomé remiten al verbo *psallere*, que en las tres traducciones se sustituye por *chanter/cantar*, sin poder justificar la etimología⁵⁷:

Psalterium a 'psallendo', id est a cantando est nominatum, eo quod ad eius vocem chorus consonando respondeat⁵⁸.

El salterio es dicho a manera de canto por razón que su boz el coro consonando sobrepuja⁵⁹.

Le psalterion est dit de chanter pour ce que jadiz le cuer respondoit au psalterion en chantant⁶⁰.

El psalterio es asi llamado de cantar porque en otro tiempo el coraçon respondia al psalterio⁶¹.

Del mismo modo, la leyenda de la invención de la lira por Mercurio, relatada por Isidoro y Bartolomé, se vuelve incoherente cuando se aplica al arpa, instrumento propuesto por Corbechon como traducción de la *lyra* antigua que ya no se conocía en la Edad Media tardía. De hecho, la caja del instrumento era confeccionada originalmente con un caparazón de tortuga, en el que, según la leyenda, los nervios estirados en el interior sonaban como cuerdas⁶². A diferencia de Corbechon y De Burgos, el otro traductor castellano conserva el término original *lira* aclarando que «es dicha vihuela», otro instrumento de mástil, utilizado principalmente en España y más conocido por sus lectores⁶³.

⁵⁷ El latín *psaltērĭum* es un préstamo del griego *ψαλτήριον*, que deriva del verbo *ψαλλειν*, que significa «hacer vibrar [un instrumento de cuerda]».

⁵⁸ MÜLLER, H. *Der Musiktraktat*..., p. 252.

⁵⁹ GB-Lbl Add. 30037, f. 282^{vb}.

⁶⁰ F-Pn ms fr. 221, f. 224^{vb}.

⁶¹ Ed. Toulouse 1494, f. 319^{vb}.

⁶² La leyenda de la invención de la *lyra* también se relata en PALENCIA, A. *Universal Vocabulario*..., f. 249^r, donde en el texto castellano se utiliza *guitarra*, lo que hace incongruente la leyenda.

⁶³ En castellano está bien documentada la *viola/vihuela*, que hasta el siglo xv era un término genérico para designar los instrumentos de fondo plano, de arco o punteado. En el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz (siglo xiv) se mencionan tanto la «viyuela de péndola» (v.

Lynam primo a Mercurio fuisse inventam dicunt hoc modo: Cum regrediens Nilus in suos meatus varia in campis animalia reliquisset, relictæ est etiam et testudo, quæ, cum putrefacta esset et nervi eius remansissent extenti infra concham, percussa a Mercurio sonum dedit, et ad ejus speciem lynam fecit et tradidit Orpheo qui huiusmodi rei maxime fuerat studiosus⁶⁴.

La lira es dicha por la variedat de las bozes, porque faze diversos sones, así como dize Isidro. Y fue fallada de uno que llaman Mercurio en aquesta manera: como se tornase Nilo con su madre, uno que llamavan Urias dexó muchas animalias en los campos y quedó en una cáscara de caripol, la cual, como fuese fecha y sus términos quedasen ferida, ella en otro tiempo a Mercurio dio sono y a su semejança fizo la lira, que es dicha vihuela, y diola a Orfeo, el cual era mucho estudioso en aquesta⁶⁵.

Harpe est ung instrument qui fait divers sons si come dist Ysidore et fu premier trouvee de Mercure par telle maniere. Car quant la riviere du Nyl fu appaisee et retraitte dedens ses rives elle laissa molt de bestes mortes es champs ou elle avoit este entre lesquelles elle laissa une tortue. Et quant elle fu pourrie qu'il n'y demoura que les nerfz estendus dedens l'escaille Mercure la trouva et la toucha d'un baston et elle donna son au toucher. Et pour ce selon celle facon il fist la harpe et la bailla a Orpheus qui estoit si bon musicien qui faisoit courir les bestes sauvages apres soy et les pierres et les arbres pour la melodie de son chant⁶⁶.

El arpa haze diuersos sones segund dize Ysidoro, e fue primero hallada de Mercurio por esta manera apocado el rrio de Nilo e retraydo a sus ribas o madres dexó muchas bestias muertas en los lugares do era estado entre los quales dexó vn galapago e podrido quedaron los nervios estendos dentro del casco, y el la halló e començó de tocar e segund aquella hizo hazer vna arpa e la dio a Orpheo que era tan grand musico que las bestias saluajes lo seguian⁶⁷.

1229d), como la «viuela de arco» (v. 1231a); ZAHAREAS, Anthony N.; y PEREIRA ZAZO, Óscar (eds.). *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: Libro del Arcipreste (Libro de buen amor)*. Madrid, Akal, 2009. En dos traducciones al español de la *Historia Apollonii Regis Tyri*, una novela muy popular durante la Edad Media, los protagonistas tocan la vihuela, que corresponde a la *lyra* del original latino: en el *Libro de Apollonio* (siglo XIII) se documentan las formas *vihuela* e *viola*, además se menciona un *arco* (v. 188c, en CORBELLÀ, Dolores. *Libro de Apollonio*. Madrid, Cátedra, 1999). En la *Hystoria de Apolonio*, una traducción en prosa del siglo XV, Apolonio toca la *viyuela*; DEYERMOND, A. D. *Apollonius of Tyre: Two Fifteenth-Century Spanish Prose Romances. Hystoria de Apolonio and Confisyón del Amante: Apolonio de Tyro*. Exeter, University of Exeter, 1973.

⁶⁴ MÜLLER, H. *Der Musiktraktat...*, p. 253.

⁶⁵ GB-Lbl Add. 30037, ff. 282^{vb}-283^{ra}.

⁶⁶ F-Pn, ms. fr. 221, ff. 224^{vb}-225^{ra}.

⁶⁷ Ed. Toulouse 1494, f. 319^{vb}.

En las versiones de Jean Corbechon y Vicente de Burgos la familia de los cordófonos se ha ampliado por dos instrumentos nuevos, debido a una diferente interpretación de los términos *symphonia* y *sistrum*. El primero fue definido por Isidoro y Bartolomé como un instrumento membranófono, descrito como un cilindro de madera con la piel estirada por ambos lados, que se tocaba con baquetas. Gracias a un cambio semántico, en la Edad Media, el sustantivo designaba la zanfoña o la vihuela de rueda, instrumento de cuerda frotada, llamada *cymphonie*, *chifonie* o *symphonie* en las fuentes francesas. En la traducción castellana de Vicente de Burgos se lee *sanphonia*, de donde deriva el nombre moderno del instrumento, zanfona o zanfoña. Los dos traductores no describen el instrumento, limitándose a mencionar que lo tocaban los ciegos para acompañar los cantares de gesta.

L'acteur de ce liure dist que cymphonie est ung instrument de musique qui est fait de boiz creux et est couvert de pel de deux pars et le fiert on de vergettes deca et dela et rend ung moult doulx son si come dist Ysidore. Mais on appelle en France une cymphonie l'instrument dont les avugles jouent en chantant les chancons de geste et a cest instrument un doulx son et plaisant a oyr se ce ne fust pour l'estat de ceulx qui en usent. Cymphonie [est] aussy accort et concorde de quelconques sons aussy comme accort et unite de plusieurs voix est appelee ung cuer⁶⁸.

La sanphonia segund dize el autor es vn ystrumento de musica que es hueco por dedentro e cuvierto de pieles de anbas partes e con pequeñas varillas lo hieren de cada costado e da vn son muy dulce segund dize Ysidoro, pero nosotros llamamos este ystrumento aquel que comunmente traen los çiegos e con que cantan sus çiertas cançiones, e seria el son deste ystrumento bien dulce e bueno si no fuesse la baxe de los que le vsan⁶⁹.

La traducción del *sistrum* como «laúd» se debe a un error de interpretación: *sistrum* era un instrumento idiófono que, según la tradición, fue inventado por Isis, la reina de Egipto. Jean Corbechon interpreta erróneamente la etimología y escribe Lisis, vinculándolo a *leus* «laúd», ignorando

⁶⁸ F-Pn ms. fr. 221, ff. 224^{va}-224^{vb}.

⁶⁹ Ed. Toulouse 1494, f. 319^{va}.

así el origen árabe del instrumento⁷⁰. Le sigue Vicente de Burgos, que toma la definición literalmente. Debido a estos cambios, los traductores modificaron el orden de los párrafos para agrupar los cordófonos, incluidos los dos nuevos instrumentos, *symphonielsamphonia* y *leus/laúd*.

Sistrum est instrumentum musicum sic ab inuentrice nominatum. Nam Isis regina Aegyptiorum sistrum invenisse probatur⁷¹.

Le leus fu primierment devisés et trouvés de Lisis, la roine d'Egipte et pour ce est il appelle leus⁷².

El laúd fue primero hallado de Ysis, reyna de Egipto, y por esto fue así llamado⁷³.

Los demás instrumentos de percusión también dieron problemas a los traductores. El sustantivo *tympanum*, aunque está documentado en las lenguas romances medievales (ital. a. *timpano*; fr. a. *tympe* o *timbre*; cast. *tímpano*), fue reemplazado por los arabismos *tambor* (occitano) o *tabour* (Corbechon) o *atabal* (De Burgos), excepto en el manuscrito de la British Library donde se conserva el término «tímpano». El mismo traductor anónimo utiliza «campanas» para traducir los *cymbala*, mientras que los demás adaptan el latinismo (occ. *simbols*, fr. *cimbales*, De Burgos *çinbalos*). *Tintinnabulum*, a su vez, queda inalterado en occitano (*tyntinabulum*), sustituyéndose por *esquilón* (manuscrito de la British Library), *sonnette* (fr.) y *cascavel* (cast.) en las otras traducciones. La Tabla 6.2 resume los instrumentos musicales descritos:

⁷⁰ El término deriva del sustantivo árabe *ūd*, precedido del artículo determinativo *al*, que originalmente significaba «madera» (al-ūd, «la madera»). En la transliteración el apóstrofo invertido corresponde a la letra *ʾayn* que indica el sonido fricativo faríngeo [ʕ], una consonante inexistente en las lenguas europeas y que se escucha como una especie de [a] velar. Por esta razón, los nombres del laúd en las lenguas occidentales se basan en la forma **al-aúd*, con la subsiguiente supresión de la *-a* inicial; COROMINAS, J. (ed.). *Diccionario crítico...*, vol. 3, pp. 605-606, s.v. «laúd»; BEC, Pierre. *Les instruments de musique d'origine arabe. Sens et histoire de leurs désignations*. Toulouse, Conservatoire Occitan, 2004, pp. 53-56.

⁷¹ MÜLLER, H. *Der Musiktraktat...*, p. 253.

⁷² F-Pn ms. fr. 221, f. 225^{ra}.

⁷³ Ed. Toulouse 1494, f. 319^{vb}.

TABLA 6.2. *Los instrumentos musicales en las redacciones romances.*

Fuente: elaboración propia.

Original latino	Occitano (an.)	Castellano 1 (an., GB-Lbl Add. 30037)	Francés J. Corbechon F-Pn ms. fr. 221	Castellano 2 (De Burgos)
1 <i>Organum</i>	1 <i>organum orgues</i>	1 <i>órgano</i>	1 <i>orgue</i>	1 <i>órgano</i>
2 <i>Tuba</i>	2 <i>trompa</i>	2 <i>trompeta</i>	2 <i>trompe</i>	2 <i>tronpeta</i>
3 <i>Buccina</i>	3 <i>buccina</i>	3 <i>bozina</i>	3 <i>bucine</i>	3 <i>bozina</i>
4 <i>Tibia</i>	4 <i>tybia</i>	4 <i>tibia</i>	4 <i>tybie</i>	4 <i>tibia</i>
5 <i>Calamus</i> <i>Fistula</i>	5 <i>fistula</i> <i>flauta</i>	5 <i>cálamus, fistola, ca- ñavera</i>	5 <i>chalumel</i> <i>fleute</i>	5 <i>cálamo</i> <i>flauta</i>
6 <i>Sambuca</i>	6 <i>sambuca</i>	6 <i>sambuca</i>	6 <i>sambue</i>	6 <i>sanbuga</i>
7 <i>Symphonia</i> (- membr.) (- consonancia)	—	7 <i>sinfonía</i> (- membr.) (- consonancia)	8 <i>cymphonie</i> (- membr.) (- cordof.) (- consonancia)	8 <i>sanphonia</i> (- membr.) (- cordof.)
8 <i>Harmonia rhythmica</i> (- melodía instrum.)	7 <i>armonia rithmica</i> (- melodía instrum.)	8 <i>armónica rítmica</i> (- melodía instrum.)	—	—
9 <i>Tympanum</i>	[tambor]	9 <i>tímpano</i>	7 <i>tabour</i>	7 <i>atabal</i>
10 <i>Cithara</i>	8 <i>cithara</i>	10 <i>cítola</i>	9 <i>guiterne</i>	9 <i>guitarra</i>
11 <i>Psalterium</i>	—	11 <i>salterio</i>	10 <i>psalterion</i>	10 <i>psalterio</i>
12 <i>Lyra</i>	9 <i>lira</i>	12 <i>lira</i> <i>vihuela</i>	11 <i>harpe</i>	11 <i>arpa</i>
13 <i>Cymbala</i>	10 <i>simbols</i>	13 <i>campanas</i>	13 <i>cimbales</i>	13 <i>çinbalos</i>
14 <i>Sistrum</i> [no definido]	—	14 <i>sistro</i>	12 <i>leus</i>	12 <i>laúd</i>
15 <i>Tintinnabulum</i> <i>parva... campanella</i>	11 <i>tyntinabulum</i> <i>campanela</i>	15 <i>esquilón</i>	14 <i>sonnette</i> <i>petite clochette</i>	14 <i>cascavel</i>

Además de la parte descriptiva, hay muchos pasajes del tratado en donde los traductores innovan, reemplazando los instrumentos antiguos por modernos o ampliando la lista con nuevos instrumentos. Por ejemplo, en la sección sobre *harmonia*, la lista de instrumentos musicales clásicos (*fistula*, *tuba*, *cymbalum*, *cithara*) se ha actualizado en las traducciones. Mientras que el anónimo traductor de la British Library reproduce la lista con relativa fidelidad, Vicente de Burgos la amplía añadiendo el *manicordio*. Corbechon

solo menciona dos instrumentos, sustituyendo hábilmente el verbo *pulsar* por otro verbo polisémico, *hurter*. Cabe señalar que en este pasaje la traducción de la *cithara* no se corresponde con las propuestas más adelante en la parte descriptiva: en el manuscrito de la British Library encontramos *guitarra* en vez de *cítola*, en Vicente de Burgos *laúd* y *psalterio* en vez de *guitarra*.

[...] aut voce editur sonus sicut per fauces, aut flautu sicut per fistulam atque tubam, aut pulsu ut per cymbalum aut citharam et hujus modi, quae percussa sunt canora⁷⁴.

[...] el sono se faze de la boz, así como por los fablantes por el resoplo, así como la cañavera o por la trompa o por enpuxo, así como por las canpanas y guitarras y semejables cosas que son feridas por sueno⁷⁵.

[...] qui se font par souffler comme le son de trompe ou par hurter comme le son de la guiterne et de moult d'autres instrumens⁷⁶.

[...] bozes e sones los quales se hazen por atraçion del ayre como pareçe enlas flautas e tronpas, o por tocar como el son del laud e del psalterio e manicordio⁷⁷.

CONCLUSIONES

Para el estudio de los instrumentos musicales medievales, las fuentes textuales como textos literarios, tratados musicales, obras historiográficas o enciclopédicas resultan relevantes porque aportan información sobre aspectos constructivos y técnicos o sobre el contexto histórico-cultural, complementando así los datos procedentes de la iconografía o la arqueología musical. Para la correcta interpretación de estos es necesario adoptar un enfoque multidisciplinario que tenga en cuenta los aspectos filológico-lingüísticos y el contexto. En el caso de las traducciones es importante realizar siempre una comparación con el original para interpretar correctamente los términos técnicos y la información que proporciona la fuente.

⁷⁴ MÜLLER, H. *Der Musiktraktat...*, p. 246.

⁷⁵ GB-Lbl Add. 30037, f. 280^{vb}.

⁷⁶ F-Pn ms. fr. 221, f. 224^{ra}.

⁷⁷ Ed. Toulouse 1494, f. 318^{vb}.

En la Edad Media los autores antiguos y tardoantiguos se consideraban autoridades y se seguían citando siglos después. Por esta razón, Bartolomé se mantuvo fiel a sus fuentes —principalmente a Isidoro—, a pesar de que mucha información ya no era actual⁷⁸. Algunos de los traductores se atienen al texto original, limitándose a intervenir a nivel léxico, mientras que los demás lo modifican considerablemente. El traductor occitano, Jean Corbechon y Vicente de Burgos mantienen la exposición sobre las propiedades y la utilidad de la música, la definición de armonía y sinfonía y la descripción de los instrumentos, mientras que eliminan o abrevian los párrafos sobre los aspectos teóricos de la música, con el objetivo de concentrarse en informaciones más útiles y actuales para el público laico, simplificando así la terminología técnica. Las dos traducciones al castellano se realizaron en épocas diferentes y con criterios distintos pero tienen en común la tendencia a sustituir los términos difíciles por palabras sencillas y familiares para sus lectores, en particular, en la descripción de los instrumentos musicales.

⁷⁸ A pesar de la evolución de los instrumentos musicales durante la Edad Media, hasta el siglo xv la tratadística no prestó atención a los instrumentos modernos. El cambio empezará con los tratados de Paulus Paulirinus (*Liber viginti artium*, 1459-1463), Henri-Arnault de Zwolle (dibujos técnicos para la construcción del clavecín y el laúd, segunda mitad del siglo xv), y de Johannes Tinctoris (*De inventione et usu musicae*, ca. 1487) en los que, a diferencia de los teóricos medievales, solo se describen instrumentos modernos.

7.

DIEGO DE PANTOJA (1571-1618): EMBAJADOR MUSICAL EN LA CIUDAD PROHIBIDA

RUBÉN GARCÍA BENITO

Todos los Tonos y Ayres / Consejo Superior de Investigaciones Científicas

ORCID iD: 0000-0002-7077-308X

RESUMEN

El jesuita español Diego de Pantoja (1571-1618), nacido en Valdemoro, destaca como uno de los pioneros en el intercambio cultural entre Europa y China. Desde temprana edad, Pantoja se sintió llamado a predicar en Oriente. Tras un breve periodo en Goa, llegó a Macao en 1597, donde completó su formación antes de emprender en 1601, junto con Matteo Ricci, su misión en Pekín. Como resultado de los apreciados regalos presentados en la corte, ambos misioneros consiguieron establecerse definitivamente en la capital. Un instrumento musical fue uno de los regalos que más impresionó en la corte china. A instancias del emperador Wanli, Pantoja fue el primero en enseñar el arte de tocar el teclado y con ello introdujo la música europea en la Ciudad Prohibida, contribuyendo significativamente al intercambio artístico y cultural. Su labor en la corte y su participación en la comunidad cristiana en Pekín dejaron un legado duradero, reflejando su adaptabilidad y compromiso con el diálogo intercultural. Pantoja emerge como una figura central en la historia de las relaciones sino-europeas, cuya influencia va más allá de su tiempo, sentando las bases para futuras interacciones culturales y religiosas entre China y Europa. Este capítulo examina las prácticas musicales y los documentos históricos vinculados al entorno sonoro de Pantoja, desde sus raíces en el contexto ibérico

hasta su influencia en tierras orientales. Además, ofrece por primera vez en lengua española una revisión exhaustiva de la terminología histórica china empleada para describir el instrumento de tecla introducido en Pekín, complementado con un análisis crítico de las fuentes chinas que mencionan dicha terminología.

Palabras clave: Diego de Pantoja; China; música y diplomacia; intercambio cultural.

ABSTRACT

The Spanish Jesuit Diego de Pantoja (1571–1618), born in Valdemoro, stands out as one of the pioneers of cultural exchange between Europe and China. From a young age, Pantoja felt the call to preach in the East. After a brief period in Goa, he arrived in Macao in 1597, where he completed his training before embarking on his mission to Beijing in 1601 alongside Matteo Ricci. Their presentation of carefully selected and highly esteemed gifts to the Court paved the way for their permanent settlement in the Chinese capital. Among these gifts, a keyboard instrument notably captivated the Chinese Court. Under the patronage of Emperor Wanli, Pantoja pioneered in imparting the skills of playing a keyboard instrument, effectively ushering European musical traditions into the Forbidden City. This endeavour played a pivotal role in fostering artistic and cultural exchanges. Pantoja's efforts in the Forbidden City, coupled with his active engagement in Beijing's Christian community, established a profound and enduring legacy. His versatility and dedication to intercultural dialogue underscore his significance. Emerging as a pivotal figure in the annals of Sino-European relations, Pantoja's legacy transcends his lifetime, laying a foundational framework for ensuing cultural and religious exchanges between China and Europe. This chapter explores the musical practices and historical records surrounding the soundscape of Diego de Pantoja, tracing his journey from his Iberian origins to his cultural impact in the East. It also presents, for the first time in Spanish, a thorough review of the historical Chinese terminology used to describe the keyboard instrument introduced in Beijing, accompanied by a critical analysis of the Chinese sources that document this terminology.

Keywords: Diego de Pantoja; China; Music and Diplomacy; Cultural Exchange.

Igual aplauso y admiración tuvo el clavicordio, el cual tocaba muy bien el P. Pantoja: enseñó a tañerlo a los eunucos; [...] con singular agrado del emperador y de todas las personas reales: este fue el suceso del presente, y la benevolencia real que se buscaba¹.

INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO VALDEMOREÑO

DIEGO DE PANTOJA, nacido en 1571 en Valdemoro, fue una figura histórica fascinante cuya juventud reflejó tanto su personalidad humilde como su inquebrantable aspiración hacia la excelencia intelectual y espiritual. Criado en una España en auge, durante la época del Imperio Español bajo el reinado de Felipe II, Pantoja creció en un entorno donde la fe católica y la exploración ultramarina eran centrales. La partida de bautismo de Diego, fechada el 24 de abril de 1571 y conservada en el Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Valdemoro, documenta su linaje paterno, identificando a Diego Sánchez y a su esposa Mariana Pantoja². Sería el apellido materno el que quedaría asociado al jesuita valdemoreño.

La iglesia de Valdemoro desempeñó un papel crucial en la vida musical de la localidad en los siglos XVI y XVII. Durante este período, Valdemoro, estratégicamente ubicada entre Madrid y Aranjuez, se convirtió en un centro de significativa actividad musical. Esta efervescencia se reflejaba en la riqueza de los recursos musicales de la iglesia, incluyendo una amplia varie-

¹ E-Mbhmv ms. 559. ALCÁZAR, Bartolomé. *Chrono-historia de la Compañía de Jesús en la Provincia de Toledo. Década V, 1710*, f. 316^v, <<https://patrimonioidigital.ucm.es/s/patrimonio/item/529929>> [consulta 21-11-2023]. Se puede encontrar el mismo pasaje en la edición de la copia del manuscrito conservada en el Archivo de España de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares (AESI-A); cf. SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao. «El P. Diego de Pantoja en la Chrono-Historia de Bartolomé Alcázar». *Diego de Pantoja, SJ (1571-1618). Un puente con la China de los Ming*. Wenceslao Soto Artuñedo (coord.). Aranjuez, Xerión, 2018, p. 98.

² RAMOS RIERA, Ignacio J. «Diego de Pantoja: Raíz valdemoreña, tronco jesuita, ramas confucianas, fruto universal». *Ibid.*, pp. 37-64, especialmente p. 40.

dad de libros de música y un extenso inventario de instrumentos reflejados en los inventarios de finales del siglo xvi³. Estos elementos incluían libros de canto y misas de compositores reconocidos como Rodrigo de Ceballos, Clemens non Papa, o Cristóbal de Morales, entre otros. La práctica musical en la iglesia de Valdemoro era diversa, integrando tanto el canto llano como repertorios polifónicos. Los libros de cantoría, junto con instrumentos tales como órganos, flautas, chirimías y sacabuches, ilustran la rica tradición musical de la parroquia. En 1588 hubo un pago «porque los acólitos aprendan a tañer las chirimías y tocarlas en ciertas fiestas de la iglesia»⁴. Esto sugiere que, durante un tiempo, Valdemoro contó con la presencia de jóvenes músicos, denominados «cantorcicos» y «ministrilicos». Mención especial merecen las celebraciones de las fiestas del Corpus Christi y la Asunción en la parroquia de Valdemoro en las postrimerías del siglo xvi. Estas festividades eran acompañadas por una variedad de piezas musicales y presentaciones, que constituían momentos clave en el calendario litúrgico y cultural de la comunidad. Este rico ambiente musical fue probablemente parte integral de la formación temprana de Diego de Pantoja y pudo influir en su posterior carrera como jesuita y su rol en la música durante su misión en China.

EDUCACIÓN Y FORMACIÓN JESUITA

Desde temprana edad, Pantoja mostró una inclinación hacia los estudios y una devoción profunda a su fe. Se educó inicialmente en su ciudad natal, donde sus habilidades y dedicación al aprendizaje le ganaron reconocimien-

³ GALLEGO, Antonio. «Un siglo de música en Valdemoro (1582-1692)». *Revista de Musicología*, I, 1-2 (1978), pp. 243-253. Este trabajo es la única fuente disponible sobre los inventarios de la parroquia de Valdemoro, ya que los documentos originales parecen haber desaparecido. Hoy en día solo sobreviven algunos cantorales de la parroquia; LÓPEZ PORTERO, María Jesús. «La música: elemento de proyección social en el desarrollo de las cofradías». *La Semana Santa: Antropología y religión en Latinoamérica II. Actas del II Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular*. José Luis Alonso Ponga y otros (coords.). Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2010, pp. 261-266.

⁴ GALLEGO, A. «Un siglo de música...», p. 251.

to. Se desconoce la formación de Pantoja en su juventud temprana. Su trayectoria académica completa hasta los dieciocho años, cuando se convirtió en novicio de una orden religiosa regular, no está claramente documentada. Algunos autores sostienen que a los catorce años se dirigió directamente a Alcalá de Henares para desarrollar competencias en gramática y retórica de las letras latinas, además de adquirir conocimientos de griego⁵. Lo que sabemos, sin embargo, es que en 1589 había completado el curso de lógica en la universidad complutense.

Pantoja estuvo en contacto con la Compañía de Jesús en Alcalá, impresionado por su estilo de vida y enseñanzas. La Compañía en Castilla era conocida por su dinamismo y atractivo, lo que finalmente motivó a Pantoja, inspirado por su entorno y experiencias personales, a unirse a esta el 6 de abril de 1589. En el catálogo de 1590 de la provincia de Toledo, Pantoja figura entre los novicios, destacando por su buena salud y formación en lógica. Antes de partir hacia el noviciado de Villarejo de Fuentes en abril de 1589, concluyó el mencionado curso en Alcalá⁶.

Pantoja se unió a la Compañía a los dieciocho años, siendo registrado como novicio aspirante al sacerdocio. La casa de probación en Villarejo de Fuentes, inaugurada en 1567, se distinguió por sus métodos innovadores de enseñanza. Su formación en dicha institución lo expuso a una rica tradición de textos y enseñanzas cristianas, preparándolo para un estilo de vida apostólico adaptado a las necesidades de la sociedad contemporánea. La formación jesuita de Pantoja incluyó un periodo de probación riguroso, conforme a los procedimientos establecidos por la orden, enfocados en el autoexamen y la preparación espiritual y académica.

En Villarejo de Fuentes, la música desempeñaba un papel destacado en las festividades religiosas, tal como se refleja en las correspondencias de je-

⁵ Cf. SOTO ARTUÑEDO, W. «El P. Diego de Pantoja...», p. 72, nota 12.

⁶ En algunas biografías de Diego de Pantoja se ha cometido el equívoco de asociar su etapa formativa con la casa profesa de la provincia jesuita de Toledo; cf. ZHANG, Kai. *Diego de Pantoja y China*. Madrid, Editorial Popular, 2018, p. 42.

suitas de los años 1600 y 1601. Estas cartas detallan vívidamente las celebraciones de la Natividad, caracterizadas por bailes y el uso de guitarras⁷, indicando una profunda integración de la música en las tradiciones locales. En este contexto culturalmente enriquecido, es probable que Diego de Pantoja experimentara estas prácticas musicales, firmemente arraigadas entre los feligreses.

Contrario a la creencia popular sobre el escepticismo inicial de san Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, hacia la música, la historia nos presenta una imagen más matizada y profunda de la relación entre los jesuitas y la música. Los registros históricos y las colecciones de manuscritos musicales relacionados con la orden revelan una participación activa y un fomento decidido de la música en sus misiones y actividades educativas⁸. Incluyendo composiciones dedicadas al propio Loyola, estos documentos subrayan una significativa valoración y empleo de la música por parte de los jesuitas. Lejos de ser un elemento rechazado, la música era integrada de manera sustancial en sus prácticas litúrgicas y educativas, destacando su importancia en los procesos de enseñanza y evangelización. Un ejemplo de ello es una de las fuentes más relevantes en España asociada a la orden, los *Romances y letras de a tres voces*⁹, que cobra especial importancia debido a su conexión con el entorno en el cual Pantoja llevó a cabo una parte esencial de su trayectoria formativa. Se trata de una colección de composiciones, en su mayoría anónimas, de finales del siglo xvi y principios del xvii, entre ellas

⁷ JORQUERA OPAZO, Juan Lorenzo. *Presencia de la música en la compañía de Jesús de Madrid durante la primera mitad del siglo xvii*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Autónoma de Madrid, 2016, pp. 179-181, <<http://hdl.handle.net/10486/672356>> [consulta 24-11-2023].

⁸ Es pertinente destacar los estudios de Leonardo Waisman sobre las prácticas musicales en las misiones de la América española. Aunque estas misiones diferían notablemente de las jesuíticas en Asia, especialmente en China, sus estudios ofrecen un contexto valioso para entender las adaptaciones culturales y musicales en la labor evangelizadora jesuita; WAISMAN, Leonardo. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2019.

⁹ E-Mn M 1370 (*altus*), M 1371 (*baxo*) y M 1372 (*summum*).

varias dedicadas al fundador de la Orden, Ignacio de Loyola¹⁰. Su conexión directa con la Compañía de Jesús se evidencia al figurar en el inventario de manuscritos del Archivo del Colegio Máximo de Alcalá, y se presume que fue compilada por miembros de la orden jesuita o por copistas bajo su dirección. Entre las obras de la colección destaca un villancico¹¹ que irradia un espíritu popular y alegre, especialmente notable en su estribillo «salta, salta y baila». Este villancico, explícitamente dedicado a la Natividad, capta fielmente las prácticas musicales y las tradiciones de baile de la época en Villarejo, reflejando la alegría y el carácter festivo de las celebraciones locales.

Desde la primavera de 1591, Diego de Pantoja, ya como escolar aprobado, ingresó en el colegio jesuita de Ocaña, una institución que combinaba la enseñanza y la vida religiosa. Este colegio formaba a miembros de la orden en Artes y atendía a alumnos externos en niveles educativos básicos. Pantoja, que había cursado segundo de Artes en Alcalá, continuó su formación en Ocaña enfocándose en física y metafísica aristotélica, además de en matemáticas como parte de su currículo. Hacia la segunda mitad de 1593, Diego de Pantoja concluyó su periplo formativo en Ocaña para emprender el último capítulo de su educación en España, nuevamente en la emblemática Universidad de Alcalá de Henares. Allí, inmerso en el vigor intelectual de la comunidad jesuita, Pantoja se sumergió en el segundo año de estudios teológicos.

Pantoja fue seleccionado para estudiar en el colegio complutense de Alcalá debido a su alto nivel académico y las expectativas institucionales puestas en él. La trayectoria académica de Diego de Pantoja en Alcalá se vio decisivamente influida por las visitas del padre Gil de la Mata, entonces procurador de la misión jesuita en Japón. En sus encuentros en 1594 y 1595, De la Mata expuso vívidamente las experiencias misioneras en Japón y China, sembrando en Pantoja el deseo de participar en tales empresas. Inicialmente inclinado hacia China, Pantoja finalmente aceptó incorporar-

¹⁰ Por ejemplo, p. 32 del E-Mn M 1371 (*baxo*), *Nueva empresa de Ignacio*.

¹¹ E-Mn M 1372 (*summum*), p. 11, segundo grupo, *Minguillo, vamos a ver*.

se a la misión en Japón, conservando, no obstante, la aspiración de llegar a China. La decisión de Pantoja de unirse a la misión en Oriente marcó un cambio significativo en su trayectoria. De la Mata, tras sobrevivir a un peligroso naufragio¹², comenzó a preparar su regreso a Japón en 1595, buscando misioneros aptos para el desafiante entorno de Oriente. Pantoja, seleccionado para este grupo, tuvo que acelerar su proceso de ordenación sacerdotal, evidenciando la urgencia y el significado de su próximo viaje.

El padre Luis de Guzmán, figura cardinal en la formación de Pantoja, influyó en su decisión de dirigirse a Oriente. Guzmán, entonces rector del Colegio de Alcalá y más tarde superior mayor de la provincia de Toledo, estaba profundamente interesado en el desarrollo de las misiones orientales. Su obra sobre las misiones, que incluía detalles sobre China, Japón y otros reinos de Oriente, reflejaba un creciente interés en China y proporcionó a Pantoja un marco tanto intelectual como espiritual, fundamentando y orientando su compromiso y dedicación futura en el ámbito misionero.

EL VIAJE DE PANTOJA A ORIENTE

Finalmente, en 1596, Pantoja se dirigió a Lisboa, preparándose para su travesía hacia Oriente. En la nao *Conceição*, junto a distinguidos jesuitas como Niccolò Longobardo (1565-1655), Pantoja se embarcó en un viaje que marcaría su vida, alejándolo definitivamente de su España natal y lanzándolo hacia un destino incierto y retador en el lejano Oriente. Este viaje no solo simbolizaba un cambio geográfico, sino también una transición hacia una vida dedicada al servicio religioso y cultural en territorios desconocidos. La travesía de Pantoja desde Lisboa a Macao, con una escala crucial en Goa, constituyó un desafío tanto físico como espiritual, caracterizado por las duras condiciones de los viajes marítimos de la época. Estos viajes,

¹² MARINO, Giuseppe. «Breve recorrido en la postrimería del jesuita Gil de la Mata en la misión de Japón (siglo XVI). Las últimas cuatro cartas inéditas desde Lisboa y Nagasaki». *Estudios Eclesiásticos*, LXXXIX, 350 (2014), pp. 499-531.

marcados por enfermedades, condiciones climáticas adversas, limitaciones en tecnología y conocimientos de navegación, y complejidades políticas y logísticas, implicaban largos períodos en el mar bajo circunstancias hostiles, exacerbadas por infraestructuras y apoyos insuficientes en rutas apenas exploradas¹³.

En el periodo comprendido entre 1596 y 1597, Diego de Pantoja vivenció una etapa formativa de gran riqueza en Goa, epicentro del comercio y la propagación de la fe cristiana en Asia. Esta ciudad, caracterizada por su diversidad cultural y su aire cosmopolita, albergaba una amalgama de poblaciones de distintos orígenes. Bajo la égida de un virrey portugués, Goa se erigía como un reflejo condensado de la política y la religiosidad europea en el continente asiático. Dentro de este marco, Pantoja no solo se sumergió en la vida religiosa y académica, sino que también interactuó con personajes fundamentales en el ámbito misionero, destacando la figura de Alessandro Valignano (1539-1606), promotor de la estrategia de inculturación, basada en el respeto por la cultura local y la integración diplomática.

En julio de 1597, Diego de Pantoja arribó a Macao, un enclave vital bajo el *padroado* portugués, que otorgaba a los jesuitas la exclusiva de la misión china bajo el auspicio de Portugal. En Macao, Pantoja retomó sus estudios teológicos en el Colegio de San Pablo, inmerso en una atmósfera cultural

¹³ A pesar de estos obstáculos, los datos sobre la supervivencia durante estos periplos muestran cifras notables. Algunos registros sugieren que la tasa de supervivencia de los misioneros alcanzaba el 86%, una estadística impresionante para aquel periodo, aunque esta cifra podría reflejar una subestimación de las fatalidades ocurridas en tránsito. Más allá de la supervivencia, otro aspecto crucial en estas odiseas era el papel de las alianzas políticas y las redes de apoyo. Los jesuitas, en función de sus orígenes nacionales y los patrocinadores estatales que respaldaban sus misiones, se encontraban frecuentemente sujetos a rutas y destinos alterados, con los redireccionamientos siendo más comunes que las propias defunciones en el viaje, situación que afectaba también de forma relevante al envío de suministros. La operación en esta compleja red global de recursos materiales y financieros era esencial para el éxito de sus empresas misioneras, dictando en gran medida su capacidad y alcance; VERMOTE, Frederik. «Travellers Lost and Redirected: Jesuit Networks and the Limits of European Exploration in Asia». *Itinerario*, XLI, 3 (2017), pp. 484-506.

portuguesa y la influencia de figuras como Michele Ruggieri (1543-1607) y Matteo Ricci (1552-1610), precursores de la estrategia de inculturación en China. Este periodo fue crucial para Pantoja, quien, mientras aprendía chino, aguardaba una oportunidad para viajar a Japón. Sin embargo, las circunstancias, incluyendo la muerte de Gil de la Mata y la persecución cristiana en Japón, orientaron su destino hacia China, en compañía de figuras experimentadas como Lazzaro Cattaneo (1560-1640). Su habilidad y dedicación en Macao le valieron el reconocimiento de Manuel Dias Sênior (1560-1639), rector del colegio, quien lo eligió para unirse al importante proyecto misionero en China.

Entre 1595 y 1650, el Colegio de San Pablo en Macao impartió diversas disciplinas, aunque con ciertas limitaciones en comparación con los programas europeos. Las asignaturas enseñadas públicamente incluían latín, retórica, teología, filosofía y, en menor medida, matemáticas y astronomía, esta última a veces presentada de manera elemental dentro de la filosofía natural. La música, aunque no era una disciplina formal, era parte de la formación de los jóvenes jesuitas, centrada principalmente en el canto gregoriano y sin un enfoque instrumental o teórico avanzado. La enseñanza en el colegio requería la presencia de especialistas, particularmente en matemáticas, donde los profesores debían tener una formación específica en esta disciplina. De hecho, probablemente Pantoja impartió dicha materia durante su estancia en Macao¹⁴.

La conjunción musical en Macao durante la transición del siglo xvi al xvii evidenciaba una amalgama cultural enriquecedora de elementos orientales y occidentales. Eventos públicos y celebraciones litúrgicas habitualmente incorporaban manifestaciones musicales y dancísticas, testimoniado

¹⁴ BALDINI, Ugo. «The Jesuit College in Macao as a Meeting Point of the European, Chinese and Japanese Mathematical Traditions: Some Remarks on the Present State of Research, Mainly Concerning Sources (16th-17th Centuries)». *The Jesuits, the Padroado and East Asian Science (1552-1773)*. Luís Saraiva y Catherine Jami (eds.). Singapur, World Scientific, 2008, pp. 33-79, especialmente p. 55.

por descripciones de ceremonias como la de 1563, donde la música y la danza desempeñaban un papel central¹⁵. Este fenómeno se reafirma con la estancia de la embajada japonesa Tenshō en 1582, donde su interacción con la música evidencia la importancia de esta disciplina artística en la vida cotidiana y educativa de Macao¹⁶. Posteriormente, con la instauración de la iglesia católica en Macao, el canto se integró naturalmente a la práctica religiosa. La catedral de San Pablo se erigió no solo como un espacio sagrado, sino también como un centro de actividad coral. La inclusión de un libro de cantos corales para la misa, según registros portugueses de 1597, denota la generalización del canto en el ámbito litúrgico¹⁷. Este fenómeno se ve reforzado por las normativas del colegio de 1620, que prescribían la oración y el canto diario de himnos sagrados por parte de los estudiantes.

Las representaciones formales de música, danza y teatro comenzaron a florecer en Macao desde una fase temprana. Poco más de un año antes de la llegada de Pantoja al enclave portugués, en la conmemoración de la Asunción de María, se efectuó una representación teatral de carácter trágico, protagonizada por el docente de primer grado y con la participación de estudiantes en roles secundarios. La trama de la obra dramatizaba el triunfo de la fe sobre la subyugación japonesa. Dicho evento, ubicado en las escalinatas de la entrada del colegio, congregó a habitantes de toda la urbe en las inmediaciones de la catedral de San Pablo. Para facilitar la comprensión del público no versado en latín, se incorporaron diálogos en lengua china. El drama, embellecido con música y canto, suscitó un profundo agrado entre los asistentes¹⁸. Esta profesionalización en las artes escénicas sugiere la introducción de formas dramáticas occidentales en Macao a finales del siglo xvi, con la participación activa de la comunidad china local.

¹⁵ TANG, Kaijian. «Catholic Music in Macau and Mainland China during the Late Ming and Early Qing Dynasties». *Setting Off from Macau: Essays on Jesuit History during the Ming and Qing Dynasties*. Leiden, Boston, Brill, 2015, p. 231.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 232.

¹⁸ *Ibid.*

Las colecciones de libros, propiedad individual de miembros jesuitas, constituyeron una fuente primordial para la consecución de proyectos específicos y el cumplimiento de funciones especializadas dentro de su ámbito académico y misional. A pesar de su carácter privado, frecuentemente financiadas mediante recursos personales o a través de donaciones, existía un mandato explícito en las normativas de la orden jesuita que prescribía la reincorporación de dichos volúmenes a la biblioteca central del colegio tras la finalización de los proyectos pertinentes, o en circunstancias donde el misionero abandonase la institución o falleciese. Estas bibliotecas eran un reflejo fiel de los intereses individuales y las áreas de especialización de los miembros de la orden, enriqueciendo de este modo la diversidad y amplitud de los recursos disponibles en el colegio jesuita de Macao¹⁹. Un examen de una de estas bibliotecas personales, como la perteneciente a Diogo Valente (1568-1633), ofrece una perspectiva enriquecedora sobre los intereses y prioridades de los jesuitas contemporáneos a Pantoja en Macao.

La biblioteca de Diogo Valente²⁰, tal como se desprende de su detallado catálogo, manifestaba una inclinación primordial hacia la literatura de índole religiosa y eclesiástica, mientras que las obras de carácter científico ocupaban una posición casi periférica. Esta colección mostraba una notable diversidad geográfica en términos de sus orígenes editoriales, abarcando no solo ediciones procedentes de Portugal y España, sino también publicaciones en otros idiomas. Las obras en español, incluyendo aquellas de autores distinguidos como Francisco Ribera, Luis de Miranda, Domingo de Soto

¹⁹ Esta práctica subraya la importancia de estas colecciones individuales, no solo como testimonio de la cultura erudita de la orden, sino también como medios eficaces para impresionar y persuadir a visitantes chinos; GOLVERS, Noël. «Jesuit Macau» and its «Paper Collections» in the Exchange of Knowledge between Europe and China (17th and 18th centuries). *Travels and Knowledge (China, Macau and Global Connections)*. Luís Filipe Barreto y Wu Zhiliang (eds.). Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau, Fundação Macau, 2018, pp. 179-202.

²⁰ *Idem*. «The Library Catalogue of Diogo Valente's Book Collection in Macao (1633): A Philological and Bibliographical Analysis». *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies*, XIII (2006), pp. 7-43.

y fray Luis de Granada, representaban una fracción significativa de la biblioteca. En el dominio musical, la biblioteca de Valente resguardaba textos litúrgicos de gran valor, tales como «tres libros de coro de solfa grandes» y un «antifonario Romano», así como un libro de misas y «outro libro de Magnificat» del gran polifonista portugués Duarte Lobo (1565-1646). Entre los compendios litúrgicos, destaca el *Ceremonial Romano para missas cantadas y rezadas* de Pedro Ruiz Alcoholado, publicado en Alcalá el mismo año de ingreso de Pantoja en la orden²¹. Asimismo, en la colección se encuentra el *Manuale Chori secundum Usum Ordinis Fratrum Minorum* de Pedro Navarro, publicado en Salamanca en 1586. En su introducción en español, ofrece explicaciones detalladas sobre la interpretación del canto llano.

PANTOJA EN LA CIUDAD PROHIBIDA

El 1 de noviembre de 1600, Diego de Pantoja y Lazzaro Cattaneo, vestidos al estilo confuciano, partieron desde Macao hacia Nankín, iniciando su travesía en el contexto de una feria en Guangzhou. Llevando consigo regalos cuidadosamente seleccionados para el emperador, entraron en Nankín con el nuevo año y esperaron allí hasta que las condiciones del Gran Canal permitieran su navegación hacia Pekín. En Nankín, Pantoja se encontró con Matteo Ricci, donde permanecieron varios meses preparándose para el viaje por la histórica vía fluvial que los llevaría hasta Pekín.

²¹ RUIZ ALCOHOLADO, Pedro. *Ceremonial romano para missas cantadas y rezadas: en el qual se ponen todas las rúbricas generales y particulares del Missal Romano, que diuulgó el Papa Pío V...* Alcalá, Herederos de Juan Gracián, 1589. El ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España (E-Mn M 1184) es un testimonio clave en la introducción de la liturgia reformada de Trento y las excepciones para adaptar las particularidades nacionales, incluyendo un listado de las exenciones concedidas por el papa Pío V a los reinos de España; cf. RUIZ TORRES, Santiago. *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX: Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 90, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/37625>> [consulta 12-11-2024].

Estos regalos formaban parte de una estrategia cuidadosamente planificada, inspirada en los logros del jesuita español y pionero en las misiones de Oriente, san Francisco Javier. Su rol crucial en la historia de la evangelización en Asia estableció las bases para el entendimiento mutuo entre Asia y Europa, siendo uno de los pioneros del método de inculturación²². Este enfoque, más tarde consolidado por Valignano, se centró en la adaptación del mensaje cristiano a las culturas locales en lugar de imponer la cultura europea. Nacido en 1506 en Navarra, Javier estudió en París, donde conoció a Ignacio de Loyola y se unió a la Compañía de Jesús. Enviado a Asia por petición del rey de Portugal, llegó a Goa en 1542, iniciando una década de misiones en el continente asiático hasta su muerte. Su método de inculturación implicaba la inserción del Evangelio en las culturas locales, respetando las tradiciones y lenguas nativas, y adaptando el mensaje cristiano a las realidades culturales específicas. Javier se esforzó en aprender los idiomas locales para una comunicación efectiva, y fue respetuoso con las culturas que encontraba. Este enfoque se intensificó durante su estancia en Japón, donde mostró un gran respeto y aprecio por la cultura japonesa. Llegó a Kagoshima en 1549, dedicándose a aprender japonés y adaptar la doctrina cristiana a la cultura local. Este respeto cultural y la voluntad de comunicarse en la lengua local resultaban innovadores para su época y formaron una parte crucial de su enfoque de inculturación. La labor de Francisco Javier en Asia no solo abrió caminos para el cristianismo en el continente, sino que también estableció un modelo de respeto y adaptación cultural que sería crucial para la futura evangelización en otras partes del mundo.

El papel de Francisco Javier en la introducción de regalos culturales y musicales en Japón fue un hito en la diplomacia de la época, marcando un punto de inflexión en la interacción entre Occidente y el lejano Oriente. En 1551, como parte de su misión jesuita, presentó en Japón un instrumento

²² QUILLES, Ismael. «Método de inculturación evangélica de San Francisco Javier». *Oriente y Occidente*, VII, 1-2 (1986), pp. 95-104.

musical de tecla²³. Este acto de Javier fue significativo por varias razones. Primero, representó una estrategia diplomática innovadora al utilizar regalos culturales como medio para fomentar relaciones amistosas y de respeto mutuo. Los instrumentos de tecla, desconocidos en Japón, no solo eran regalos exóticos, sino también símbolos de la sofisticación y el avance técnico de Europa. La influencia de estos regalos fue tal que desencadenaron un interés extraordinario: los órganos, clavecines y clavicordios mencionados en las cartas de los misioneros jesuitas durante las décadas de 1560 y 1570, se convirtieron en objetos que suscitaban gran fascinación.

La estrategia misionera del jesuita navarro, especialmente en Japón y posteriormente proyectada para China, centrada en la conversión de las élites, reflejaba un enfoque innovador y profundamente estratégico para la evangelización en el siglo xvi. Al llegar a Asia, Javier rápidamente comprendió que la mejor manera de arraigar el cristianismo en sociedades con estructuras jerárquicas era a través de la conversión de sus líderes y clases letradas. Su plan era influir en los niveles más altos de la sociedad, con la esperanza de que su ejemplo llevaría a una aceptación más amplia del cristianismo entre la población general. El sueño de Javier de llevar el cristianismo a China era parte de esta gran visión²⁴. Sin embargo, el destino no le permitió realizar este sueño. Francisco Javier murió en 1552 en la isla de Shangchuan, cerca de la costa china, dejando un legado de fervor misionero y una visión inacabada que inspiraría a generaciones futuras de misioneros.

Las enseñanzas y los éxitos iniciales de Francisco Javier en Japón fueron fundamentales para Alessandro Valignano, quien, con su experiencia acumulada en Japón, continuó aplicando y refinando estas estrategias. Valigna-

²³ TAKAHASHI, Minoru. «A Portuguese Clavichord in Sixteenth-Century Japan?». *The Galpin Society Journal*, LIV (2001), pp. 116-123.

²⁴ Para Francisco Javier, China no era solo un territorio más por evangelizar, sino una nación clave cuya influencia podía determinar el curso del cristianismo en toda Asia. Su deseo de alcanzar a la corte imperial y a los letrados chinos se basaba en la convicción de que su conversión podría tener un efecto dominó en la sociedad china, una sociedad que valoraba profundamente el ejemplo de sus líderes.

no, al tomar las riendas de la misión en China, se basó en su conocimiento y vivencias en Japón para adaptar la diplomacia y la interacción cultural a las peculiaridades chinas. En su informe al rey de España, detalló cómo el primer intento de embajada en China, liderado por Antonio de Quadros, había fracasado debido a la elección inapropiada de regalos y a cómo estos fueron percibidos por los chinos. Aprendiendo de estos errores, y con la experiencia de haber trabajado en Japón, Valignano asignó a Michele Ruggieri, quien estaba en China con Matteo Ricci, la misión de organizar una nueva embajada. Esta debía llevar regalos cuidadosamente seleccionados que resonaran con los valores y gustos de la élite china. En el memorial dirigido a la Santa Sede, solicitaba una detallada lista de más de veinte regalos, destacando entre ellos «un reloj de sobremesa» y «un órgano y un clavicordio muy ricos»²⁵.

Siguiendo estas premisas, tras el infructuoso primer intento de ingresar a Pekín encabezado por Matteo Ricci, Lazzaro Cattaneo fue enviado en 1599 a Macao para adquirir presentes destinados al emperador Wanli 萬曆 (1563-1620), entre los cuales se incluía un órgano positivo²⁶. Desafortunadamente, este instrumento nunca fue entregado al emperador, obstaculizado por demoras en su fabricación, el transporte, y la extensa travesía fluvial hacia Nanjing. Se estima que el órgano positivo ordenado por Cattaneo pudo haber arribado a Nanjing hacia finales de 1600. Paralelamente, se documentan esfuerzos para el envío de un claviórgano al emperador Wanli. Este último, transportado desde Italia a Macao a través de Lisboa y Goa por Nicolas Trigault, llegó finalmente en 1620, después del deceso del emperador²⁷.

²⁵ MARINO, Giuseppe. «La transmisión del Renacimiento cultural europeo en China. Un itinerario por las cartas de Alessandro Valignano (1575-1606)». *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, XI (2017), pp. 395-428, especialmente p. 416.

²⁶ URROWS, David Francis. «The Pipe Organ of the Baroque Era in China». *China and the West: Music, Representation, and Reception*. Hon-Lun Yang y Michael Saffle (eds.). Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017, pp. 21-48, especialmente p. 22.

²⁷ *Ibid.*

En enero de 1601, dejando atrás a Lazzaro Cattaneo en Nankín, Diego de Pantoja, Matteo Ricci y el hermano chino Sebastião Fernandes (Zhong Mingren 鍾鳴仁, 1562-1622) emprendieron una travesía a través del Gran Canal, culminando en su llegada a Pekín. Este evento representó un momento crucial, ya que los presentes ofrecidos en la corte del emperador Wanli de la dinastía Ming dejaron una huella indeleble, posibilitando su asentamiento permanente en la capital.

Es con estos acontecimientos que se abre el telón a la voz de Pantoja, pues los textos conocidos del valdemoreño que han llegado hasta nuestros días son aquellos redactados durante su vida en China. Las aportaciones de Pantoja trascendieron ampliamente el ámbito literario, abarcando campos tan diversos como la astronomía, la cartografía, la cosmografía, la filosofía y la lingüística. Entre su obra, que incluye más de una docena de textos principalmente en chino²⁸, resalta de manera preeminente el *Qike Daquan* 七克大全 o *Tratado de las siete victorias*²⁹. Publicado en 1614, este tratado se erige como un pilar fundamental en el intercambio intelectual y cultural entre Oriente y Occidente, destacando por su profunda influencia y valor histórico. En él, Pantoja presenta la primera exposición sistemática de la moral occidental en chino, dirigida a la élite intelectual confuciana de la

²⁸ De acuerdo con la costumbre de la época, Diego de Pantoja adoptó un nombre chino, Pang Diwo 龐迪我, integrándose así en la cultura local. Además, se le otorgó el nombre de cortesía, Shunyang 順陽, una práctica habitual entre los letrados y personas de distinción en la sociedad china. Este nombre de cortesía no solo reflejaba su adaptación a la cultura china, sino que también simbolizaba su estatus como un letrado respetado y una figura importante en su entorno; cf. SOTO ARTUÑEDO, W. «El P. Diego de Pantoja...», p. 95, nota 78.

²⁹ En la literatura sobre la misión jesuita en China, la figura de Diego de Pantoja a menudo se ha visto eclipsada o minimizada y su representación en estos textos ha sido con cierta frecuencia periférica. Esta práctica subraya una atención desigual en el tratamiento de estas figuras históricas dentro del contexto de la misión jesuita en China, lo que ha conducido incluso a la errónea atribución de obras de Pantoja a otros misioneros. Por ejemplo, el sinólogo Jaques Gernet atribuye el *Qike* al jesuita italiano Sabatino de Ursis (1575-1620) (cf. GERNET, Jacques. *Chine et christianisme. Action et réaction*. París, Gallimard, 1982, p. 32), aunque enmienda el error en páginas posteriores.

época Ming. El tratado profundiza en los siete pecados capitales y sus contrapartes virtuosas, fusionando las enseñanzas morales judeo-cristianas con el pensamiento confuciano, lo que resulta en un diálogo filosófico inédito. La relevancia del *Qike* se manifiesta en los siete prefacios que acompañan sus diversas ediciones, compuestos tanto por Pantoja como por eruditos chinos, evidenciando así un diálogo filosófico y cultural continuo. Estos prefacios son un claro indicio de la recepción y el análisis del tratado en círculos intelectuales chinos, promoviendo un intercambio entre las tradiciones orientales y occidentales. Desde su publicación inicial, el *Qike* ha mantenido su relevancia y ha sido objeto de numerosas reediciones, evidenciando así su perdurable impacto a lo largo de los siglos.

Al igual que el *Qike* abrió un diálogo intercultural mediante la integración de la moral occidental y el pensamiento confuciano, la *Relación*³⁰ de Pantoja representa otro pilar en este puente entre Oriente y Occidente. La *Relación* es una extensa carta firmada el 9 de marzo de 1602 en Pekín, dirigida a Luis de Guzmán, provincial jesuita de Toledo y anterior rector en Alcalá. Esta carta es una fuente primordial de información etnográfica sobre China, ofreciendo un detallado relato de las costumbres, geografía y conocimientos cosmográficos chinos. Su amplia difusión y las múltiples reproducciones y traducciones destacan la influencia y el impacto que tuvo en la comprensión europea de China durante esa época³¹. La publicación de la carta del joven valdemoreño precedió por más de una década al otro

³⁰ PANTOJA, Diego de. *Relacion de la entrada de algunos padres de la Cōpañia de IESVS en la China, y particulares sucessos q̃ tuuieron, y de cosas muy notables que vieron en el mismo Reyno*. Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra, 1605, <<https://purl.pt/16628>> [consulta 21-11-2023]. La *Relacion* ha sido editada en PANTOJA, Diego de. *Relación de la entrada de algunos padres de la Compañía de Jesús en la China y particulares sucesos que tuvieron y de cosas muy notables que vieron en el mismo reino*. Beatriz Moncó Rebollo (ed.). Alcorcón, Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid «Jiménez de Gregorio», 2011. Obra reeditada en 2022 por el Ayuntamiento de Valdemoro.

³¹ Publicada por primera vez en 1604 en Valladolid y 1605 en Sevilla, y posteriormente en Valencia, esta carta fue traducida a múltiples idiomas europeos, incluyendo francés, italiano, alemán, latín e inglés, entre 1606 y 1625.

gigante de la literatura sinológica, *De Christiana Expeditione apud Sinas*³², obra traducida al latín por Nicolas Trigault (1577-1628) en 1615 a partir de las notas de Matteo Ricci.

La mirada de Diego de Pantoja destaca por su frescura y lucidez, manifestando en sus escritos una sensibilidad aguda hacia las sonoridades del país que lo acogió. Entre sus observaciones más significativas, figura la descripción de lo que probablemente fue uno de los primeros conciertos de música china presenciados por un europeo desde el corazón de la Ciudad Prohibida:

Estiman también mucho (y es cosa de que los hombres graves se precian) tañer y pintar; [...] mas en lo segundo en general muy diestros en sus instrumentos, y tañen grave y pausadamente: oí algunas músicas, particularmente en el palacio del rey, por me hazer fiesta, los eunucos músicos suyos me tañeron un pedaço, y contentome [...] ³³.

Entre los obsequios que llamaron la atención se encontraban dos relojes, cuya complejidad y sofisticación les permitieron acceso repetido a la Ciudad Prohibida para realizar demostraciones y reparaciones. En palabras de Pantoja:

Llegados a cierto lugar, bajó un eunuco grande con otros más de doscientos menores a preguntar lo que el rey mandaba, y a ver cómo meneábamos y concertábamos aquellos relojes: viéronlo, mas a la pregunta respondimos, que era necesario señalar alguno de buena habilidad para aprender, que dentro de dos, o tres días, había que concertarlos. Llevada la respuesta, señaló el rey cuatro eunucos de sus principales matemáticos para que aprendiesen, y mandó que nos tuviesen en este inter en su casa dentro del propio palacio³⁴.

³² TRIGAULT, Nicolas. *De christiana expeditione apud Sinas suscepta ab Societate Iesu, ex P. Matthaei Ricii eiusdem Societatis co[m]mentariis*. Augsburgo, Christophorus Mangius, 1615, <<http://hdl.handle.net/10481/38710>> [consulta 26-11-2023]. La traducción al español se publicó seis años más tarde; cf. TRIGAULT, Nicolas. *Istoria de la China i cristiana empresa hecha en ella, por la Compañía de Iesus*. Duarte Fernández (trad.). Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1621, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013021>> [consulta 26-11-2023].

³³ PANTOJA, D. *Relacion de la entrada...*, f. 98^r.

³⁴ *Ibid.*, f. 34^r.

«UN MUY BUEN MONACORDIO»

Sin embargo, fue un particular objeto el que capturó la admiración del emperador: «un muy buen monacordio, por ser pieza de que los chinas se espanta mucho, y (todos nos dijeron había el rey de holgar grandemente)»³⁵. Lamentablemente, el humilde jesuita valdemoreño no reseña nada más sobre este episodio musical, que más tarde se convertiría en un componente crucial de su legado. Como muestra la cita de la *Chrono-historia* de Bartolomé de Alcázar con la que se abre este estudio, Pantoja fue el encargado de enseñar a los músicos del emperador. En palabras de Ricci/Trigault:

Poco después vinieron a ellos cuatro Eunucos en nombre del Rey, de los que ante él tocan los instrumentos músicos de cuerdas. Estos son mucho más aventajados que los matemáticos: porque el tañer semejantes instrumentos, es más que todas, cosa noble entre los chinos, de estos hay un Colegio muy rico dentro de Palacio³⁶. Pedían en nombre del Rey, que les enseñasen a tañer el clavicordio, que con las demás cosas se le había presentado. Para esto el P. Diego iba cada día adonde estaban, hecho ya maestro de un repentino, y corto discípulo, que para este fin por orden del P. Mateo aprendió del P. Lázaro, el cual era muy diestro, lo que bastaba: porque los chinos no tienen cosa cabal ni perfecta en aquesta arte, y no solo aprendió a tañer, sino a templar. Y antes de venir a enseñarles, los eligieron por maestros con las ceremonias acostumbradas, aunque contra su voluntad, rogándoles que tuviesen paciencia en enseñarles con todo cuidado, y las ceremonias que usaron con el maestro, esas mismas impertinentemente por cierto, hicieron al clavicordio, para que les fuera favorable, como si fuera cosa viva³⁷.

Este pasaje nos informa que Pantoja obtuvo instrucción musical de su correligionario Cattaneo probablemente durante su estancia en Nankín, antes de partir con los regalos hacia la capital imperial. El jesuita español,

³⁵ *Ibid.*, ff. 14^r-14^v.

³⁶ En China hay una amplia variedad de instrumentos de cuerda. El pasaje probablemente hace referencia a la cítara de siete cuerdas, el *qin* 琴, un instrumento emblemático entre los letrados y altamente valorado en la corte durante la dinastía Ming; VAN GULIK, R. H. *The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Ch'in*. Tokio, Sophia University, in cooperation with C.E. Tuttle Co., 1969, p. 214.

³⁷ TRIGAULT, N. *Istoria de la China i cristiana...*, f. 204^v. El pasaje original en latín puede encontrarse en *idem. De christiana expeditione...*, pp. 413-414.

con su versatilidad y dedicación, también dominó el arte de afinar el «clavicordio», garantizando su óptima ejecución en demostraciones y lecciones, lo que le granjeó el respeto y las reverencias ceremoniales de sus alumnos, quienes extendieron este honor tanto a él como al instrumento. Estas lecciones duraron varias semanas:

Los eunucos tañedores del clavicordio estaban contentos con solo un tono y canción. Y los dos más mozos de ellos habían aprendido lo que bastaba, pero los unos esperaban a los otros, por lo cual se gastaban más tiempo y se dilataba el negocio más de un mes³⁸.

En este punto del análisis surge una cuestión relevante respecto al tipo de instrumento musical que fue presentado como obsequio al emperador. La referencia de Pantoja al instrumento es escasa, limitándose a describirlo en una sola ocasión como «un muy buen monacordio». De manera similar, en las notas de Matteo Ricci sobre la misión en China, el instrumento es citado en aproximadamente cinco ocasiones como «manicordio»³⁹ y una vez como «gravicembolo»⁴⁰. Pasquale D'Elia, en su función de compilador y comentarista de la obra de Ricci, emplea consistentemente el término «clavicembalo» en sus aclaraciones y anotaciones para referirse a dicho instrumento. De forma similar, Nicolas Trigault⁴¹ en *De Christiana Expeditione* se

³⁸ TRIGAULT, N. *Istoria de la China i cristiana...*, f. 205^v.

³⁹ D'ELIA, Pasquale M. *Fonti Ricciane*. 3 vols. Roma, La libreria dello Stato, 1949, vol. 2, pp. 39, 114 y 132-134.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁴¹ Trigault, jesuita originario de Flandes, arribó a China en 1611, desarrollando labor misionera hasta su fallecimiento en 1628. En 1613 emprendió un viaje a Europa, durante el cual publicó *De Christiana Expeditione*. Su estancia en Europa estuvo marcada por actividades de promoción misional, culminando con su retorno a China en 1619, acompañado de más de veinte misioneros jesuitas. Aunque Trigault nunca conoció personalmente a Ricci, quien había fallecido poco antes de su llegada, pudo recoger las experiencias de otros misioneros que habían trabajado con el jesuita italiano y familiarizarse con la situación de las comunidades cristianas en Pekín, así como con los recursos disponibles para la misión, entre ellos, instrumentos musicales; LOGAN, Anne-Marie; y BROCKEY, Liam M. «Nicolas Trigault, SJ: A Portrait by Peter Paul Rubens». *Metropolitan Museum Journal*, XXXVIII (2003), pp. 157-168.

refiere en latín al instrumento como «clavicordio», y en la versión traducida al francés⁴² aparece como «espinette». Asimismo, Bartolomé de Alcázar en su *Chrono-historia* usa el término «clavicordio», que en el castellano de la época se refería a instrumentos de cuerda pulsada con plectros, como el clave o clavecín, lo cual difiere significativamente de su significado contemporáneo. En contraste, «manicordio» y «monacordio» en aquel tiempo designaban instrumentos de cuerda percutida, similar al uso contemporáneo de clavicordio. Por otro lado, «gravicembolo» hacía referencia al clave. Así, notamos el empleo de una terminología diversa para referirse a instrumentos de tecla, tanto de cuerda pulsada como percutida, al aludir al regalo del emperador. Aunque ciertos autores proponen que el instrumento en cuestión podría ser un clavicordio, conforme a la acepción moderna del término, hay quienes sostienen que bien podría tratarse de un virginal o una espineta. No obstante, y a pesar de la terminología usada por Ricci o Pantoja, otros expertos indican que, en ausencia de una descripción exhaustiva del mecanismo interno para la activación de las cuerdas, es imposible concluir con precisión la naturaleza exacta del instrumento⁴³. Una alternativa consiste en acudir a descripciones en fuentes chinas de la época, donde, a pesar de una mayor diversidad terminológica, en algunas de ellas se encuentran detalles significativos particularmente interesantes sobre el instrumento en cuestión⁴⁴.

⁴² TRIGAULT, Nicolas. *Histoire de l'expedition chrestienne au royaume de la Chine*. David Florice de Riquebourg-Trigault (trad.). Lille, De l'Imprimerie de Pierre de Rache, Imprimeur Juré à la Bible d'or, 1617, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8704822w>> [consulta 17-08-2024].

⁴³ Cf. GUILLÉN-NÚÑEZ, César. *The Introduction of Western Secular and Sacred Music to China and Macao: A Historical Coda*. Conferencia. Macau Ricci Institute, 2015, <https://www.academia.edu/14203851/Introduction_of_Western_Secular_and_Sacred_Music_to_China_and_Macao_A_Historical_Coda> [consulta 10-11-2023].

⁴⁴ Varios artículos han tendido a limitarse a enumerar simplemente los términos en chino, sin hacer una distinción clara y explícita entre los términos históricos utilizados en aquel tiempo y los acuñados por traductores y académicos modernos. Estos estudios han citado con frecuencia la tesis de Tao Yabing, en lugar de su versión posterior en formato libro que ofrece una edición revisada; TAO, Yabing 陶亚兵. *Zhongxi yinyue jiaoliu shigao* 中西音乐交流史稿 [*The History of Musical Exchange between China and the Western World*].

1. *Xiqin* 西琴, «instrumento de cuerda occidental»⁴⁵. Es uno de los primeros términos con los que se acuña en chino al «monacordio». Se halla mencionado en el memorial que incluye la lista de objetos presentados por Ricci y Pantoja como tributo al emperador⁴⁶. También se puede encontrar en la obra *Xifang yaoji*⁴⁷ publicada en 1669, de Ludovico Buglio (1606-1682), Gabriel Magalhães (1609-1677) y Fer-

Beijing, Zhongguo dabaike quanshu chubanshe 中国大百科全书出版社, 1994. No obstante, es importante recalcar que buena parte de los términos ya habían sido previamente identificados por el historiador Fang Hao; FANG, Hao 方豪. *Zhongxi jiaotong shi* 中西交通史. Taibei, Zhonghua wenhua chubanshe 中华文化出版, 1953.

⁴⁵ El carácter *qin* 琴 se refiere específicamente a la cítara de siete cuerdas, instrumento antiguo apreciado y estrechamente vinculado a la clase letrada. En este contexto, el carácter *qin* 琴 se utiliza de manera genérica para referirse a un instrumento de cuerda o para indicar un instrumento apreciado por la clase letrada. La traducción literal del término *xiqin* sería «cítara occidental».

⁴⁶ Xiyang peichen Li Madou 西洋陪臣利瑪竇 [Súbdito Occidental Matteo Ricci]. *Gongxian fangwu shu* (gongxian wu dan fu) 貢獻方物疏 (貢獻物單附) [*Memorial de objetos extranjeros presentados como tributo (anexo de la lista de artículos presentados como tributo)*], compilado en *Xi chao chong zheng ji* 熙朝崇正集. Fuzhou 福州, Minzhong Jing jiaotang 閩中景教堂 [Iglesia Jing de Minzhong], 1639, fascículo 2, ff. 1-4; F-Pn ms. Chinois 1322, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90060732/f24.item>> [consulta 19-11-2023]. Una variante de este término, *daxiyang qin* 大西洋琴 (instrumento de cuerda del gran océano occidental), aparece en el mismo documento (f. 3b) en el anexo con la lista de regalos.

⁴⁷ Cf. imagen 7 en BUGLIO, Ludovico; MAGALHÃES, Gabriel de; y VERBIEST, Ferdinand. *Xifang yaoji* 西方要紀, 1669; F-Pn ms. Chinois 1882, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9006345s>> [consulta 11-10-2023]. Se encuentra también incluida en la magna colección *Siku Quanshu Cunmu Congshu · Shibū* 四庫全書存目叢書 · 史部, 第 256 冊 (vol. 256). Jinan 濟南, Qilu Chushe 齊魯書社, 1997, pp. 1-8, <<https://archive.org/details/siku-cunmu/%E5%9B%9B%E5%BA%AB%E5%85%A8%E6%9B%B8%E5%AD%98%E7%9B%AE%E5%8F%A2%E6%9B%B8.%E5%8F%B2%E9%83%A8.%E7%AC%AC256%E5%86%8C/page/n5/mode/2up>> [consulta 10-11-2023]. Esta obra también se puede encontrar bajo el título de *Yulan xifang yaoji* 御覽西方要紀 (*Memoria sobre el Occidente presentada al Emperador*) y fue redactada por encargo del emperador Kangxi, quien estaba interesado en comprender las costumbres y prácticas en Occidente. Su contenido es similar al *Xifang wenda* 西方答問 (*Preguntas y respuestas sobre el Oeste*) escrito por Giulio Aleni (1582-1649) con la colaboración de Jiang Dejing (?-1646), pero los textos son más breves y proporcionan información resumida sobre los territorios, costumbres, productos y distancias de las rutas marítimas del Occidente; ALENI,

dinand Verbiest (1623-1688). La sección *zhizao* 製造 (*Producción*) comienza hablando de instrumentos musicales, destacando entre los más apreciados el *xiqin*⁴⁸ y el *bianxiao* 編蕭, «conjunto de flautas», es decir, un órgano⁴⁹.

2. *Yaqin* 雅琴, «instrumento elegante». En la introducción a su *Xiqin quyí ba zhang* 西琴曲意八章 (*Ocho canciones para manicordio*), Matteo Ricci hace referencia al instrumento de tecla como *xiyang yueqi* 西洋樂器雅琴一具, cuya traducción literal sería «instrumento elegante venido de occidente»⁵⁰.
3. *Qinqi* 琴器, «instrumento»⁵¹. Wang Yinglin 王應麟⁵² (1545-1620), quien inicialmente ejerció como funcionario en Guangdong, lugar en

Giulio 艾儒略; y JIANG, Dejing 蔣德璟. *Xifang dawen* 西方答問. Jinjiang 晉江, Jing jiaotang 景教堂 (Iglesia de Jingjiao), 1637.

⁴⁸ Este término también aparece en la obra *Daxi Li Xitai Zichuan* 大西利西泰字傳 de Zhang Weishu 張維樞 (1564-1630). Ver la entrada del término *Tiesiqin* 鐵絲琴; ZHANG, Weishu 張維樞. *Daxi Li Xitai Zichuan* 大西利西泰子傳, ca. 1630.

⁴⁹ Kaijian Tang parece confundir las descripciones del órgano con las del instrumento de tecla en su traducción del pasaje mencionando solo al primero, cuando explícitamente se describen ambos. En su traducción dice que el órgano «tiene más de 50 cuerdas de hierro» («has more than 50 iron strings»), cuando en esa sección claramente está describiendo el instrumento de tecla; TANG, K. «Catholic Music in Macau...», p. 248.

⁵⁰ El *Jiren shipian* 畸人十篇, escrito por Matteo Ricci entre 1605 y 1607 y publicado por primera vez en 1608, es una colección de diálogos que abordan el confucianismo, el cristianismo, la ética, la cultura y la moral. En esta obra, Ricci integra la fe católica, utilizando fábulas de Esopo, proverbios occidentales y reinterpretaciones de Epicteto, entre otros; HSIA, R. Po-chia. *A Jesuit in the Forbidden City: Matteo Ricci, 1552-1610*. Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 268-286. En 1628 se publicó *Tianxua chuhan* 天学初函, una colección de escritos cristianos compilada por Li Zhizao 李之藻 (1571-1630). En esta edición, las *Xiqin quyí ba zhang* se incluyen en el apéndice del *Jiren shipian*, conservado en la biblioteca de la Universidad de Kyoto (imagen 151), <<https://rmda.kulib.kyoto-u.ac.jp/item/rb00013446#?c=0&m=0&s=0&cv=150&r=0&xywh=-450%2C-1%2C7379%2C4320>> [consulta 09-11-2023]. Solo se conservan las letras de las canciones.

⁵¹ Remitimos a la nota 45 sobre el significado del carácter *qin* 琴. El carácter *qi* 器 es un término general que engloba conceptos como «utensilio» e «instrumento» y conforma la palabra *yueqi* 樂器, que significa «instrumento musical».

⁵² No confundir con el erudito homónimo de finales de la dinastía Song del Sur.

el que conoció a Ricci, llegaría a ser prefecto en Pekín. En este puesto, en marzo de 1615, fue el encargado de escribir el epitafio para la lápida de Ricci⁵³. Junto a los relojes, se hace mención al instrumento musical.

4. *Fanqin* 番琴, «instrumento extranjero». Feng Shike (1546-1619), un erudito de la época de la dinastía Ming, tuvo la oportunidad de conocer a Ricci en Pekín. En su obra *Pengchuang xu lu*, Feng detalla este encuentro y menciona un fascinante instrumento musical extranjero conocido como *fanqin*⁵⁴. Este instrumento se distingue por sus «alambreros de cobre y hierro», *tongtiexian* 銅鐵絲⁵⁵, y tiene la particulari-

⁵³ *Qin chi daxi yang guo shi zan di ju she beiwen* 欽敕大西洋國士葬地居舍碑文 [Inscripción en la Residencia del Cementerio del Erudito Estatal del Gran Océano Occidental bajo el Decreto Imperial]. Obra editada en la compilación [*Hejiaoben*] *Daxi Xitai Lixiansheng xingji* [合校本] 大西泰利先生行蹟. DA XIANG 向達 (ed.). Beiping, Beiping 北平 (Pekín), Shang zhi bian yi guan 上智编译馆, 1947, p. 33, <<http://202.106.125.224/OutOpenBook/OpenObjectBook?aid=416&bid=8028.0>> [consulta 14-11-2023].

⁵⁴ FENG, Shike 馮時可. «Pengchuang xu lu 篷窗續錄». *Shuofu xu* 說郭續. Ting Tao 陶珽 (ed.). Hangzhou, ca. 1620, fascículo (juan 卷) 17, <<https://archive.org/details/02097318.cn/page/n69/mode/2up>> [consulta 11-10-2023]. Compilado por Tao Zongyi 陶宗儀 (1329-1410) durante la dinastía Ming, el *Shuofu* 說郭 es una extensa colección que abarca más de 600 cuentos y relatos sobrenaturales, recorriendo periodos desde la dinastía Han hasta la Song, y que en su versión actual, revisada y ampliada por el erudito Tao Ting 陶珽 (1576-1635), contiene más de 1.000 narraciones. Adicionalmente, el *Xu shuofu* 續說郭 (también conocido como *Shuofu xu* 說郭續), compilación también de Tao Ting, sirve como un apéndice del *Shuofu*, y en sus 46 fascículos (juan) enriquece la colección original con más de 500 historias adicionales del periodo Ming, incluyendo relatos inéditos de las dinastías Song y Yuan, que no se encontraban en la obra original. Resulta particularmente interesante la inclusión del encuentro del letrado Feng con el instrumento de tecla en este libro de cuentos y relatos curiosos.

⁵⁵ Antiguamente, en China las cuerdas de los instrumentos estaban hechas de seda, a diferencia de Europa donde eran de tripa o de acero, en el caso de instrumentos de tecla. En este contexto, el carácter chino 絲 (*si*), que literalmente significa «seda», se emplea metonímicamente para referirse a una cuerda. Además, este carácter también puede traducirse como «hilo», en referencia a las finas hebras utilizadas en las bobinas de seda. En el contexto de la traducción, se ha optado por el término «alambre» para mantener la esencia de «hilo», adaptándolo a la descripción que ofrece el pasaje; PICARD, François. «Du bois dont on ne fait pas les flûtes. La classification en huit matériaux des instruments en Chine». *Études chinoises* 漢學研究, XV, 1-2 (1996), pp. 159-181.

dad de no tocarse con los dedos, sino mediante el uso de pequeñas láminas de madera, lo que le otorga un sonido peculiarmente claro y melodioso⁵⁶.

5. *Tiesiqin* 鐵絲琴, «instrumento de cuerdas de hierro»⁵⁷. Término mencionado en uno de los primeros textos en chino acerca de la vida de Ricci, titulado *Daxi Li xiansheng xingji*⁵⁸ (*Vida y obra del maestro Ricci*). Este documento, redactado por Giulio Aleni dos décadas después del fallecimiento del jesuita de Macerata, incluye un breve inventario de los obsequios más relevantes presentados al emperador.

Zhang Weishu 張維樞 (1564-1630), destacado letrado de la dinastía Ming, tuvo la oportunidad de conocer a Ricci durante los años finales del misionero jesuita. Es el autor del *Daxi Li Xitai Zichuan* 大西利西泰子傳 (*Vida de Xitai Ricci del Gran Oeste*), un trabajo considerado posiblemente como la primera biografía de Ricci escrita por un autor chino, y que se cree pudo haber sido redactada antes que la de Aleni. En esta obra, Zhang detalla la llegada de Ricci y Pantoja a China, incluyendo la emblemática presentación de regalos al emperador. Entre estos, menciona imágenes sagradas, textos religiosos, relojes, y el singular «instrumento de cuerdas de hierro». Además, destaca la orden del emperador a cuatro de sus oficiales de apren-

⁵⁶ D'Elia comete un error al titular el pasaje mencionado de Feng Shike; cf. D'ELIA, P. M. *Fonti Ricciane...*, vol. 2, p. 132, nota 4. De manera incorrecta, asigna el título *Peng Xuan bie ji* 蓬軒別記, el cual en realidad es anterior al pasaje pertinente, *Pengchuang xu lu* 篷窗續錄. Este último es el título correcto, y está debidamente citado en la p. 314, nota 4 del trabajo mencionado. Además, D'Elia cree interpretar en este pasaje la descripción de plectros, lo que sugeriría que el instrumento era de cuerda pulsada.

⁵⁷ Recordamos la nota 55 sobre la acepción del carácter *sī* 絲 «seda». En este caso, se ha optado traducirlo directamente como «cuerda», aunque una interpretación más literal sería «instrumento de alambres [hilos] de hierro».

⁵⁸ ALENI, Giulio 艾儒略. *Daxi Li xiansheng xingji* 大西利先生行蹟. Fuzhou 福州, Minzhong Jing jiaotang 閩中景教堂 (Iglesia Jing de Minzhong), 1630. Obra editada en la compilación de las obras del jesuita italiano [Hejiaoben] *Daxi Xitai Lixiansheng xingji* [合校本] 大西西泰利先生行蹟. DA XIANG 向達 (ed.). Beiping, Beiping 北平 (Pekín), Shang zhi bian yi guan 上智编译馆, 1947, p. 13.

der a tocar este instrumento. También se emplea en este pasaje el término *xiqin* 西琴⁵⁹.

De manera similar, el letrado Liu Tong (1593-1637) en su obra *Dijing jingwu lüe* publicada en 1635, también hace referencia a estos presentes, destacando entre ellos una «imagen de Jesús» (*yesu xiang* 耶蘇像), un «mapa de todos los países» (*wan guo tu* 萬國圖), relojes (*zimingzhong* 自鳴鐘, «campana autoresonante») y el mencionado «instrumento de cuerdas de hierro»⁶⁰.

6. *Tianqin* 天琴, «instrumento celestial». De nuevo en la obra *Dijing jingwu lüe* de Liu Tong, se mencionan varios enseres e instrumentos que poseen los jesuitas en su residencia de Xuanwumen 宣武門, entre ellos, el «instrumento celestial con cuerdas de hierro» (*tianqin tiesi xian* 天琴鐵絲弦)⁶¹.

⁵⁹ La obra se recoge en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Francia F-Pn ms. Chinois 996, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9002916w/f11.item>> [consulta 17-08-2024]. Pantoja aparece mencionado repetidas veces por su nombre chino Pangzi 庞子 y su nombre de cortesía Shunyang 顺阳.

⁶⁰ LIU, Tong 劉侗. *Dijing jingwu lüe* 帝京景物略 [Breve guía de lugares turísticos en la capital imperial]. Nanjing, 1635. Este término para designar al instrumento de tecla aparece en esta guía escrita por el letrado Liu Tong 劉侗 (1593-1637), con la colaboración de su amigo Yu Yizheng 于奕正 (1596-1636). La obra, escrita en 8 fascículos (juan), describe 130 lugares de interés en Pekín, incluyendo colinas, puentes, lugares turísticos, sitios antiguos, tumbas, santuarios y costumbres locales. El libro sigue una organización geográfica, desde el centro de la ciudad hacia afuera, y cada capítulo concluye con poemas y citas de inscripciones en piedra. El instrumento aparece mencionado en el fascículo 5 titulado *xichengwai* 西城外 (periferia oeste de la ciudad), en la sección *Li Madou fen* 利瑪竇墳 (tumba de Matteo Ricci), <<https://archive.org/details/02086728.cn/page/n59/mode/2up>> [consulta 11-10-2023].

⁶¹ *Ibid.*, fascículo 4 titulado *xichengnei* 西城内 (sector oeste de la ciudad), sección *tianzhu tang* 天主堂 (iglesia, lit. iglesia del señor del cielo). Este pasaje narra la llegada del jesuita Matteo Ricci a China y la construcción de la iglesia de Xuanwumen. Describe con cierto detalle la iglesia, su arquitectura y las pinturas de figuras religiosas como Jesucristo y la Virgen María, destacando el arte occidental en estas representaciones. También men-

En su obra *Bei you lu* (*Crónica del viaje al norte*), el gran historiador Tan Qian (談遷, 1594-1658) narra su encuentro en 1654 con el jesuita Johann Adam Schall von Bell (1591-1666), proporcionando una de las descripciones más detalladas de un instrumento de teclado de la época⁶². El instrumento descrito cuenta con cuarenta y cinco teclas, cada una vinculada a una cuerda de hierro dispuestas en diagonal, conformando un total de cuarenta y cinco cuerdas y acompañadas del mismo número de puentes (*yanzhu* 雁柱). Tan Qian detalla meticulosamente las medidas del instrumento, indicando una longitud de cinco *chi* 尺, una anchura de un *chi* y una altura de nueve *cun* 寸⁶³. Más de un siglo después, Wu Changyuan 吳長元 (fl. 1770), hace

ción la introducción de instrumentos científicos occidentales como el reloj de arena y el telescopio y, entre ellos, «la cítara celestial con cuerdas de hierro».

⁶² TAN, Qian 談遷. *Bei you lu* 北游錄. Beijing 北京, Zhonghua shuju 中華書局, 1960, p. 46. El pasaje relata la visita del autor a Schall von Bell, el viaje del jesuita desde Europa hasta China, su trabajo en astronomía y su influencia en la corte. El texto detalla la construcción de iglesias cristianas en Beijing, la difusión del cristianismo y la descripción de algunos objetos y prácticas religiosas. Además, se menciona un observatorio con varios instrumentos científicos, el instrumento de tecla y el estilo de escritura occidental. Después de la finalización del *Bei you lu*, el texto no fue impreso, sino que solo circuló en forma de manuscritos. En 1947, Deng Zhicheng 鄧之誠, profesor de la Universidad de Pekín, transcribió la obra a partir de estos manuscritos. No fue hasta 1960 que el libro fue publicado por primera vez por la editorial Zhonghua Shuju. El fragmento citado se encuentra en el volumen 2, <<https://archive.org/details/02086949.cn/page/n3/mode/2up>> [consulta 18-08-2024]. Una parte de este pasaje ha sido traducido al inglés en LINDORFF, Joyce. «Missionaries, Keyboards and Musical Exchange in the Ming and Qing Courts». *Early Music*, XXXII, 3 (2004), pp. 403-414, especialmente p. 407, donde, curiosamente, solo se mencionan dos de las tres dimensiones del instrumento que Tan Qian proporciona; y en TANG, K. «Catholic Music in Macau...», p. 250. El instrumento descrito por Tan Qian correspondería a un cordófono de tecla diferente al que fue obsequiado al emperador décadas antes.

⁶³ En el contexto anglosajón se suele traducir *chi* como «pie» y *cun* como «pulgada». En la antigua China el estado centralizado necesitó regular los pesos y medidas para controlar el mercado, como se menciona en textos clásicos. Aunque no está claro cuán precisas son estas fuentes respecto a la práctica real, desde la época del imperio Qin, el control estatal sobre estas medidas fue común. Posteriores dinastías continuaron y modificaron estas prácticas. Es importante notar que las regulaciones estatales son solo una parte de la compleja historia de los pesos y medidas en China. Para una comprensión más detallada del sistema

referencia a un instrumento denominado con este mismo nombre entre las posesiones de los jesuitas de Pekín⁶⁴.

7. *Tieqin* 鐵琴, «instrumento de hierro». El poeta You Tong 尤侗 (1618-1704) en su poema titulado *Ouluoba* 歐羅巴 (Europa), al describir la iglesia y el recinto de los jesuitas enumera los artilugios más relevantes que alberga en su interior, entre ellos este instrumento⁶⁵.

de medidas en la época Qing, véase HONG, Sung-Hwa. «Official and Private Weights and Measures (Duliangheng 度量衡) during the Qing Dynasty and Contemporary Perceptions». *Sungkyun Journal of East Asian Studies*, XX, 2 (2020), pp. 185-215. Para consultar una tabla general que compara las unidades de medida a través de las diferentes dinastías chinas, véase <<http://www.chinaknowledge.de/History/Terms/duliangheng.html>> [consulta 17-08-2024].

⁶⁴ WU, Changyuan 吳長元. *Chenyuan shiliue* 宸垣識略, 1788, vol. 4, fascículo 7, f. 7, <<https://archive.org/details/02086756.cn/page/n17/mode/2up>> [consulta 11-10-2023]. Escrita en 16 volúmenes, esta obra es un registro de la historia, geografía y aspectos culturales de Pekín, incluyendo áreas como el palacio interior, la ciudad imperial, el centro urbano, la ciudad exterior y zonas periféricas. Contiene listados de ciudades, calles, templos, además de anécdotas, poemas y esquemas detallados. Wu Changyuan, quien vivió en Pekín durante un largo periodo, basó su trabajo en investigaciones de campo, fuentes históricas y registros, con el objetivo de validar y enriquecer los manuscritos originales. En particular, el pasaje de interés describe la iglesia jesuita en Xuanwumen, incluyendo su arquitectura, las representaciones iconográficas y sus dos torres, así como la presencia de relojes, telescopios y el «instrumento celestial». Posteriormente, en el volumen 6, fascículo 11, se vuelve a mencionar el término *tianqin*, aunque en este contexto se refiere meramente a un nombre poético para un lugar.

⁶⁵ You Tong fue un destacado poeta y dramaturgo de la dinastía Qing que compiló la sección *Waiguo zhuan* 外國傳 (*Relato de Países Extranjeros*) para la cronología de la dinastía Ming (Ming shi 明史), basándose principalmente en los relatos de viaje de otros dos autores. En 1681, al terminar este trabajo, You Tong escribió 110 *Poemas sobre Países Extranjeros* (*Waiguo zhuzhici* 外國竹枝詞). El *zhuzhici* (lit. canción de rama de bambú), compuesto por cuartetos de siete sílabas, es un género de poesía clásica china que tiene sus orígenes en baladas folclóricas de las regiones del suroeste de China. Fue adoptado por los poetas en el siglo IX, convirtiéndose en un subgénero poético utilizado para describir costumbres locales, particularidades regionales y sitios pintorescos. La obra de You Tong es singular ya que describe lugares extranjeros que él solo conocía a través de la lectura, sin tener en general un conocimiento directo de ellos, a diferencia de los autores anteriores de este subgénero. En el poema *Europa* describe la iglesia de Xuanwumen, destacando varios elementos que alberga

8. *Xian qishier* 絃七十二, «setenta y dos cuerdas». En la magna enciclopedia imperial *Qingchao wenxian tongkao* 清朝文獻通考, se documenta la llegada de Matteo Ricci a China en el vigésimo octavo año del emperador Wanli. Se subraya en particular que la cultura occidental de Ricci tenía su propia música, en la que se destaca el *qin* 琴 (instrumento, cítara). Este instrumento, según la descripción, medía tres *chi* de largo y cinco *chi* de ancho. Además, se detalla que el instrumento estaba contenido dentro de una caja y contaba con cuerdas hechas de metales como el oro, la plata o el hierro⁶⁶.

Ya en el siglo xx, se evidencia también una notable diversidad de términos acuñados por diversos autores chinos. Estos términos surgen en el proceso de traducir fuentes primarias de varios idiomas al chino, así como en publicaciones dedicadas a la historia del intercambio entre Europa y China

como su campana, el órgano y el «instrumento [cítara] de hierro». El *Waiguo zhuzhici* se encuentra en la colección *Xitang shiji* 西堂詩集, publicada años después. Es relevante mencionar que Tao Yabing (p. 73) identifica la compilación bajo el nombre de *Xitangji* 西堂集 y señala el año 1665 como la fecha de esta. Esto contrasta con el año 1681 propuesto para el *Waiguo zhizhici* en estudios más recientes. Un estudio detallado de las obras de You Tong, así como una revisión actualizada sobre las posibles fechas de creación y los nombres de sus trabajos, puede verse en WANG, Ya-Fen 王雅芬. *Mingmo qingchu de fufu guanxi shuxie: yi youtong wei kaocha zhongxin*. 明末清初的夫婦關係書寫: 以尤侗為考察中心. Tesis de máster no publicada, Universidad Nacional de Taiwán, 2018, <<https://tdr.lib.ntu.edu.tw/bitstream/123456789/1380/1/ntu-107-1.pdf>> [consulta 14-11-2023]. Puede consultarse también la edición de Okuda Shōsai 奥田尚斎 (1729-1807) del *Waiguo zhizhici* de 1786 publicada en Osaka, <https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko08/bunko08_c0064/bunko08_c0064.pdf> [consulta 14-11-2023].

⁶⁶ El *Xu wenxian tongkao* 續文獻通考, conocido oficialmente como *Qinding xu wenxian tongkao* 欽定續文獻通考, constituye una crónica administrativa elaborada bajo mandato imperial en el periodo comprendido entre 1747 y 1767, extendiéndose su revisión hasta 1784. Esta obra fue concebida como continuación del *Wenxian tongkao* 文獻通考, un texto perteneciente a la dinastía Yuan (1279-1368), y que fue originalmente compilado por Ma Duanlin 馬端臨 (1254-ca. 1324). El pasaje donde se describe el instrumento se encuentra en los fascículos (juan) 110 y 120, <<https://ctext.org/library.pl?if=gb&remap=gb&file=60045&page=58&>> [consulta 14-11-2023].

y estudios de musicología. Esta variedad lingüística incluye términos que van desde *shou qin* 手琴 («instrumento de mano»; monacordio), *yiqin* 翼琴 («instrumento alado»), *yang qin* 洋琴 («instrumento occidental»), *dajianqin* 大键琴 («gran instrumento de teclas»), hasta traducciones fonéticas como *hapisika* 哈普西卡 («harpsichord») y *kelaweika* 克拉维卡 («clavichord»).

La divergencia en el número de cuerdas y las dimensiones de los instrumentos descritos en distintas fuentes apunta a posibles transmisiones de información indirectas o a una creciente diversidad de instrumentos de tecla en la comunidad religiosa con el tiempo. En cualquier caso, la intención primordial era ofrecer al emperador un instrumento de tecla, sin importar su tipo específico, debido a la inexistencia de similares en China. Inicialmente, inspirado por Valignano, Ricci había considerado llevar un órgano, más complejo de fabricar. El intento de entregar un claviórgano también refleja la determinación de que el regalo debía ser un instrumento de tecla, independientemente de su complejidad. Sin embargo, debido a la urgencia del momento y restricciones en el envío y suministro, la única alternativa viable se concretó en el «monacordio».

MÚSICA EN LA CONGREGACIÓN DE PEKÍN

A medida que la comunidad cristiana en Pekín crecía y surgía la necesidad de un espacio sagrado para la celebración de los oficios religiosos, Diego de Pantoja y Matteo Ricci adquirieron en 1605 un terreno cerca de Xuanwumen, ubicado en el distrito suroccidental de la ciudad. En este lugar, establecieron su residencia y fundaron dos capillas, que con el tiempo se convertirían en la conocida catedral de la Inmaculada Concepción, o Nantang 南堂 (Iglesia del Sur). Paralelamente, la música desempeñó un papel central desde el comienzo de la misión, capitalizando la instrucción musical de Pantoja. Ricci, en una de sus correspondencias, describe las celebraciones navideñas en la capilla, particularmente durante los oficios de 1604 y 1605 en la recién estrenada capilla, que atrajo a una congregación numerosa, incluyendo fieles procedentes de Nankín. En estas ceremonias, se realizaron

interpretaciones musicales donde «per esser molta la gente e continua [...] facessimo cantare e sonare manicordio e harpa a tre o quattro Messe»⁶⁷. Este relato aporta una perspectiva significativa. El «manicordio» en uso por los jesuitas probablemente no era el mismo que se había obsequiado al emperador, considerando que este último estaría ubicado en el palacio imperial. No tendría sentido ofrecer un presente para posteriormente reclamarlo de vuelta. Así, se deduce la adquisición de nuevos instrumentos para la misión, que no solo incluían un «manicordio», sino también un «harpa» como acompañamiento en las misas. Aunque es probable que Pantoja fuera el encargado de tañer el «manicordio», la identidad del ejecutante del «harpa» permanece incierta. El pasaje destaca la necesidad de instrumentos musicales para los oficios religiosos y su rápida provisión a la congregación tras el episodio de los regalos al emperador, evidenciando la importancia vital de la música en las prácticas litúrgicas. Un testimonio de la música que podría interpretarse en estas ocasiones puede encontrarse en el catálogo de la biblioteca de Beitang⁶⁸, que documenta más de cinco mil volúmenes adquiridos por los jesuitas en China desde el siglo XVI hasta el XVIII. Este catálogo no solo refleja la rica diversidad de textos que influenciaron la misión jesuita, sino que también proporciona una visión de las obras musicales que posiblemente formaron parte del repertorio en ese período. Dentro del corpus litúrgico y musical contemporáneo a Diego de Pantoja, sobresalen obras como *Modo per insegnar la dottrina christiana* de Diego Ledesma, publicada en Roma en 1573, y la obra completa de Gioseffo Zarlino de 1589. De especial relevancia es *Tempio armonico della Beatissima Vergine*, compilado por Giovanni Giovenale Ancina (1545-1604) y publicado en Roma en 1599, uno de los compendios más extensos de música espiritual de su tiempo que recoge madrigales y *laude spirituali* a tres voces. Entre las obras que incluye, se encuentran composiciones atribuidas al soriano Francisco Soto de Langa

⁶⁷ Carta de Ricci a Ludovico Maselli fechada en 1605; ARELLI, Francesco de (ed.). *Matteo Ricci. Lettere (1580-1609)*. Macerata, Quodlibet, 2001, p. 373.

⁶⁸ VERHAEREN, Hubert G. *Catalogue de la Bibliothèque du Pé-t'ang*. Pekín, Imprimerie des Lazaristes, 1949.

(1534-1619), contemporáneo de Pantoja y destacado exponente de la música religiosa del periodo.

El memorial presentado por Diego de Pantoja al emperador Wanli en 1610, en el que se solicitaba un sitio apropiado para la sepultura de Matteo Ricci, se erige como un documento de inestimable valor en el contexto de la misión jesuita en China. Redactado con el apoyo del destacado mandarín y cristiano converso Li Zhizao 李之藻 (1571-1630), el texto es una manifestación formal del deseo de enterrar dignamente a Ricci, fallecido el 11 de mayo de 1610. Pantoja, en su calidad de representante del Gran Occidente, expresa humildemente gratitud hacia el monarca por las mercedes recibidas. La acogida favorable del memorial y la concesión del terreno en Zhalan 柵欄 no solo facilitó un sepulcro honorable para Ricci, sino que también reafirmó la presencia jesuita en la capital, consolidando su influencia y actividades misionales. La importancia estratégica del memorial se evidencia aún más por su inclusión en *De Christiana Expeditione* tras su traducción al latín por Trigault, destacando así la habilidad diplomática de Pantoja y su profunda comprensión del contexto sociopolítico chino, elementos vitales para el fortalecimiento de la misión jesuita en un periodo de creciente complejidad.

El funeral de Ricci, celebrado en Zhalan, tuvo lugar el día de Todos los Santos de 1611. Según los relatos de la época, la misa se celebró por todo lo alto «con órgano y otros instrumentos musicales»⁶⁹. Este acontecimiento no solo reflejó la solemnidad del evento, sino que también resaltó la importancia de la música en las prácticas litúrgicas jesuitas en Pekín en aquel tiempo. La ceremonia celebró la apertura del renovado complejo en Zhalan, la dedicación de la capilla y el funeral de Ricci. Esta confluencia de eventos sugiere que la jornada fue concebida más como una conmemoración de la vida y

⁶⁹ «Missa qua potuit pompa celebrata est, organo alijsque musicis instrumentis»; cf. D'ELIA, P. M. *Fonti Ricciani...*, p. 626.

obra de Ricci que como un acto meramente fúnebre⁷⁰. La música tuvo un papel crucial en este evento, con la presencia de un órgano y otros instrumentos que añadieron solemnidad a la misa. Aunque podemos suponer que Pantoja fue el probable intérprete al órgano, la naturaleza exacta del resto de instrumentos presentes en el funeral permanece incierta. La mención de un «harpa» por Ricci en las celebraciones navideñas de 1604 sugiere que esta y otros instrumentos pudieron haber sido enviados a la misión o incluso algunos de ellos fabricados *in situ*, un fenómeno que más tarde se observaría con mayor amplitud en la corte imperial durante el reinado del emperador Kangxi 康熙⁷¹ (1654-1722).

CONCLUSIONES

Los años entre 1615 y 1617 marcaron un período de tribulación para los jesuitas en China, culminando en la expulsión temporal de la orden. Una intensa campaña de difamación iniciada por un funcionario imperial denunciando el cristianismo desencadenó una serie de eventos que desestabilizaron la misión jesuita en el país. En un intento de contrarrestar estas acusaciones, Pantoja escribió en 1616 una apología de la religión cristiana, y destacados mandarines cristianos intentaron que el decreto fuera anulado. Sin embargo, todas estas gestiones resultaron infructuosas cuando, a principios de 1617, el emperador Wanli decretó la expulsión de los jesuitas de China.

⁷⁰ URROWS, David Francis. «The Music of Matteo Ricci's Funeral: History, Context, and Meaning». *Chinese Cross Currents*, IX, 2 (2012), pp. 105-114.

⁷¹ Bajo el reinado de Kangxi, el palacio imperial chino se enriqueció con una destacada colección de instrumentos musicales de origen europeo, entre ellos claves, espinetas y virginales. Esta selección no solo refleja la notable influencia y el duradero legado de Diego de Pantoja en el ámbito musical de la corte, sino que también demuestra la continuación de su labor pedagógica y artística a través de los misioneros jesuitas. Este valioso legado, junto con la música de la época de Pantoja, se encuentra representado en el trabajo discográfico *El clave del Emperador: Diego de Pantoja and his Legacy*. Todos los Tonos y Ayres e Íliber Ensemble. Notas de Rubén García Benito. CD. IBS Classical, IBS142021, 2021.

En marzo de 1617, Diego de Pantoja y sus compañeros jesuitas se vieron obligados a abandonar Pekín, refugiándose en el enclave portugués de Macao. Agotado por los esfuerzos y desafíos enfrentados, Pantoja falleció en enero de 1618, a la edad de cuarenta y siete años, tras más de dos décadas de incansable labor en China. Sin embargo, el impacto de su obra trascendió su muerte. La robusta base establecida por Pantoja, Ricci y sus colaboradores en los primeros años de la misión jesuita en China allanó el camino para futuros éxitos. Pocos años después, los jesuitas regresaron a la corte imperial, donde continuaron un fructífero intercambio artístico, científico y musical que perduró hasta finales del siglo XVIII. La valiosa herencia dejada por Pantoja, forjada con valor, sabiduría y entrega, jugó un papel fundamental en el éxito continuado y la influencia duradera de la misión jesuita en China, garantizando que sus logros sobrevivieran las vicisitudes del tiempo y los desafíos políticos. Su papel como maestro de música en la Ciudad Prohibida, trascendiendo las barreras lingüísticas y culturales, subraya su contribución única al intercambio artístico y cultural. En la historia de las relaciones sino-europeas, Pantoja emerge como una figura central, cuya influencia musical y diplomática se establece como un testimonio elocuente de la fusión intercultural y la búsqueda de entendimiento mutuo, marcando así un camino inspirador para futuras generaciones en la interacción entre culturas diversas.

ESPACIOS Y PRÁCTICAS MUSICALES

8.

DUPLICANDO ESPACIOS SONOROS. LA ADOPCIÓN DEL CORO A LOS PIES DE LA IGLESIA EN LAS ÓRDENES MONÁSTICAS CONTEMPLATIVAS

EDUARDO CARRERO SANTAMARÍA

Universitat Autònoma de Barcelona

ORCID iD: 0000-0002-4040-1525

RESUMEN

Con la generalización de un coro elevado a los pies en la arquitectura de los frailes de la Península Ibérica del siglo xiv en adelante, órdenes monásticas como los benedictinos y los cistercienses lo adoptaron en sus iglesias, aunque con la particularidad de mantener el coro primigenio en la nave. En este trabajo se estudian las razones para la duplicación de sillerías corales mediante grandes plataformas elevadas, que alteraron notablemente la concepción del espacio eclesial. Trataremos la geografía de su construcción y, también, lo que supusieron en la actualización de la fábrica monástica en relación con las reformas de la vida contemplativa que se consolidaron entre los siglos xv y xvi.

Palabras clave: arquitectura; monasterios; Benedictinos; Cistercienses; coro a los pies; liturgia.

ABSTRACT

With the widespread custom of building a platform in the western side of the church for locating the choir stalls in the architecture of the friars of the Iberi-

an Peninsula from the fourteenth century onwards, monastic orders such as the Benedictines and the Cistercians adopted it in their churches, although with the particularity of keeping the original choir stalls in the nave. This paper studies the reasons for the duplication of choir stalls by means of these large raised platforms, which notably altered the conception of the ecclesiastical space. We will deal with the geography of their construction and also with what they meant for the updating of the monastic architecture in relation to the reforms of the contemplative life that were consolidated between the fifteenth and sixteenth centuries.

Keywords: Architecture; Monasteries; Benedictines; Cistercians; Choir Stalls; Liturgy.

INTRODUCCIÓN

LA RELACIÓN ENTRE LA HISTORIA FUNCIONAL del espacio y la reforma que afectó a las órdenes religiosas desde finales del siglo XIV es uno de los temas más fértiles y atractivos de nuestra arquitectura monástica. Básicamente, porque supuso un replanteamiento en la concepción de las nuevas iglesias y claustros, pero además porque este cambio de paradigma espacial también afectó a los edificios ya construidos, que fueron adaptados a las nuevas necesidades de cada orden. La modernización estética de una fábrica tenía como planteamiento teórico adecuarla a usos diferentes.

Entre los movimientos de reforma que surgieron desde el siglo XIV en adelante, la idea de regreso a unos casi legendarios orígenes eremíticos, el cuestionamiento del papel social de los regulares frente a la llamada de la vida contemplativa o, directamente, la necesidad de revisarse como institución se convirtieron en capítulos de un hipotético decálogo de costumbres entre las comunidades de frailes fundadas en el siglo XIII o en los estadios iniciales de órdenes precisamente nacidas de las raíces teóricas de la reforma, como los jerónimos. Entre los mendicantes, el desencuentro franciscano entre observantes y conventuales generó dinámicas fundacionales diferentes, con conventos que trasmutados en monasterios se ubicaron fuera del medio urbano

que había caracterizado sus primeros asentamientos¹. Por el contrario, entre los dominicos, la llamada a la doble vertiente de su empresa como frailes y predicadores desde la Congregación de la reforma (1464-1504) no tuvo un efecto arquitectónico equiparable a las fundaciones franciscanas de vocación eremítica, quedando limitada a la creación de grandes programas iconográficos reivindicando un santoral propio y subrayando su especificidad.

En su voluntad de conectar con los fieles, los frailes adoptaron y desarrollaron soluciones espaciales con las que los canónigos regulares habían organizado sus iglesias, dividiéndolas en dos: una zona para la comunidad, inmediata al altar mayor y dotada de su correspondiente sillería de coro, separada de otra para los fieles, ocupando las naves y articulada en torno al púlpito². Entre ambas, un cierre de coro funcionaba como permeable frontera desde la que salían y entraban las procesiones y en donde se producía la efectiva comunicación entre la frailía y sus fieles. Como decía, con todas las variaciones imaginables, funcionalmente hablando el muro divisorio no era nada diferente de un gran cierre coral en cualquier canónica. Aunque no sea este el lugar para desarrollar el asunto como sería necesario, los cierres que delimitaban el espacio de la sillería de coro han recibido nombres dispares en toda Europa, sin constituir *per se* tipos arquitectónicos marcados

¹ Por citar un caso bien conocido, los llamados «villacrecianos» buscaron este aislamiento en sus santuarios de La Salceda, La Aguilera, La Cabrera o El Abrojo. Una introducción al problema en GARCÍA ROS, Vicente. *Los franciscanos y la arquitectura. De san Francisco a la exclaustación*. Valencia, Editorial Asís, 2000, pp. 137-156; e *idem*. «El trasfondo arquitectónico de las querellas contra la conventualidad franciscana». *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del VII curso de verano El arte franciscano en las catedrales andaluzas (Priego de Córdoba, 31 de julio al 5 de agosto de 2001). Conferencias del VIII curso de verano (Priego de Córdoba, 22 al 26 de julio de 2002)*. Manuel Peláez del Rosal (ed.). 2 vols. Córdoba, CajaSur, 2003, vol. 1, pp. 403-414.

² Para la responsabilidad canonical en este tipo de solución, frente a su generalizada atribución a los mendicantes, CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Norma litúrgica, cura de almas y espacio arquitectónico en las canónicas regulares. De la observancia “agustiniana” a Premontre». *Las dos vías del monacato occidental: los seguidores de san Benito y los de san Agustín*. José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja Casuso (coords.). Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2022, pp. 209-243.

por su geografía, ni por pertenecer a órdenes religiosas concretas. Haciendo un breve resumen, contamos con cerramientos en la embocadura de profundos presbiterios donde se ubicaba la sillería, diferentes tipos de trascoro cuando se hallaba en la nave central, la más radical que dividía la iglesia en dos mediante una estructura dispuesta de norte a sur e, incluso, plataformas voladas por encima de las naves. Hablo de cerramientos porque su variedad de formas puede ir desde un simple muro con una puerta de comunicación, hasta complejas disposiciones de muros desdoblados, estructurados mediante altares, capillas y sepulcros y con plataformas superiores dotadas de pulpitos elevados. Insisto en que su variedad por toda la geografía europea es tal que intentar establecer modelos y nacionalidades o adscribirlos a una u otra institución religiosa no es más que un ejercicio de erudición sin sentido.

Desde una perspectiva acústica, estas dos iglesias integradas bajo un mismo techo eran perfectamente independientes: frente al altar mayor, los frailes cantaban los oficios desde la sillería de coro; en las naves, los fieles los escuchaban y participaban en la liturgia, atendían a la predicación en torno al púlpito y, por descontado, recibían los sacramentos que allí tuvieran lugar. Cada una de estas actividades generaba sus propias dinámicas sonoras: desde el silencio a la efectiva implicación en el desarrollo de la liturgia pastoral a través de la escucha o la respuesta y el canto.

A pesar de tratarse de un modelo funcional consolidado, a partir del siglo xiv y entre las órdenes de frailes, el espacio de la iglesia comenzó a ser replanteado sobre la base de una situación contradictoria. Por un lado, la creciente voluntad de visualización del acto litúrgico por parte de los fieles recomendaba la desaparición de estructuras de cierre como las sillerías, que dificultaban la perspectiva de la capilla mayor. Por otra parte, en los movimientos observantes en todas las órdenes —como el que, por ejemplo, capitaneó Girolamo Savonarola desde la congregación de San Marcos de Florencia a finales del siglo xv— se subrayó la necesidad de salvaguardar la privacidad

del coro de los frailes frente a las corrientes que pretendían derribarlo³. Con la intención de dar salida a ambos problemas, esto es, mantener la deseada privacidad de la comunidad en el coro y favorecer la presencia de los fieles, se diseñó un segundo ámbito coral: una plataforma adosada a la contrafachada occidental de la iglesia, en la que se reubicó la sillería de coro antes dispuesta en la nave. Retirando la vieja sillería coral de la zona más cercana al altar se liberaba la perspectiva de los oficios, aun cuando en muchas iglesias de frailes se mantuvo una sillería menor en el presbiterio, destinada a actos concretos que requerían la presencia de la comunidad.

Los orígenes del coro elevado a los pies parecen ir en paralelo con soluciones hermanas, desarrolladas en la clausura femenina. La distribución espacial de la iglesia de las monjas –fuera de la orden que fuere– determinó su generalizado uso parroquial, motivado por la separación entre la comunidad y los capellanes responsables de las celebraciones en el altar mayor. El coro femenino se encapsuló en un espacio reservado y cerrado en las inmediaciones de la cabecera de la iglesia y, sobre todo, a sus pies. Allí se organizó en dos alturas: un coro alto de uso diario y un coro bajo reservado a la comunión, la penitencia –mediante confesionarios abiertos en sus muros– y a momentos en los que la comunidad debía mostrarse públicamente a través de las rejas, como una toma de hábito o la consagración de una abadesa⁴.

La posición del coro a los pies, pero a nivel de suelo, aparece en una fecha tan temprana como 1241 y con una clara intención funcional. Durante su visita a la iglesia de Santa María la Mayor de Zaragoza –el Pilar–, el arzobispo de Tarragona Pere de Albalat propuso trasladar la sillería de su

³ PACCIANI, Riccardo. «Il coro conteso. Rituali civici, movimenti d'osservanza, privatizzazioni nell'area presbiteriale di chiese fiorentine del Quattrocento». *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*. Jörg Stabenow (ed.). Venecia, Marsilio Editore, 2006, pp. 127-151.

⁴ Véanse aquí los trabajos clásicos de BRUZELIUS, Caroline A. «Hearing is Believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340». *Gesta*, XXXI, 2 (1992), pp. 83-91; y HAMBURGER, Jeffrey F. «Art, Enclosure and the *Cura Monialium*: Prolegomena in the Guise of a Post-script». *Gesta*, XXXI, 2 (1992), pp. 108-134.

clero a los pies de la iglesia para solucionar los problemas de visibilidad de su altar mayor⁵. La solución de ubicar el coro de los religiosos en un recinto cerrado a los pies de la iglesia fue especialmente popular a partir del siglo xvi (v. gr. San Pedro el Viejo de Huesca, Santa María de Alaón, Santa María de Montblanc, la parroquia de Santa María de Alarcón, la canónica de Roda de Isábena, las colegiales de Covarrubias, Alquézar o Lerma, etcétera).

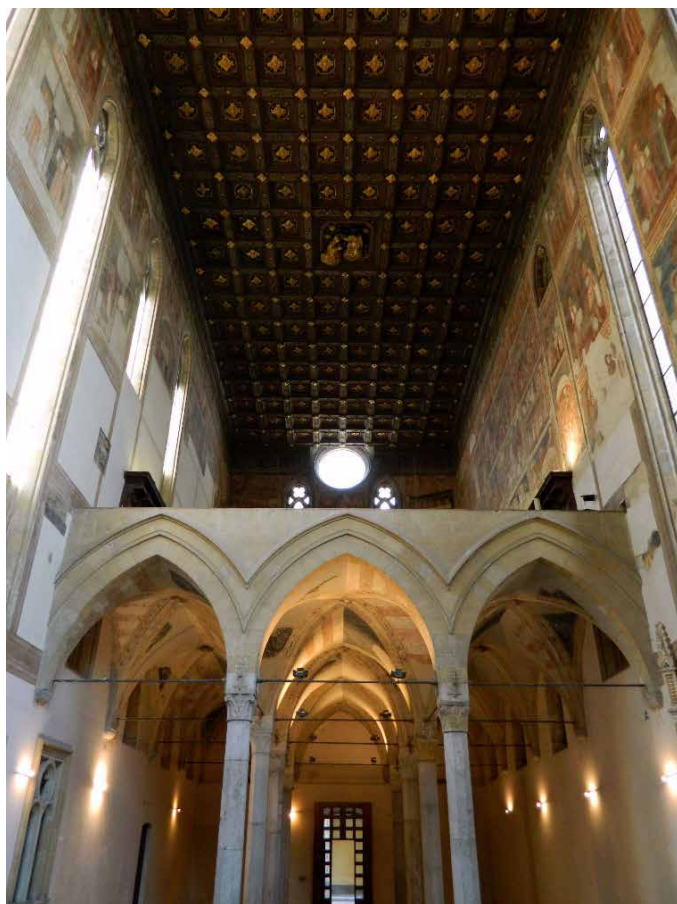
Ya en su compleja versión femenina, ya mediante la volada plataforma coral de los conventos masculinos, es muy difícil precisar unas fechas concretas para datar la aparición del coro elevado a los pies de una iglesia. Historiográficamente se ha interpretado como algo propio de la arquitectura religiosa masculina de la Península Ibérica, aunque quepa plantearse cuáles fueron sus orígenes y ulterior desarrollo, según delatan estructuras tan fascinantes como la edificada durante el siglo xiv en el convento de clarisas de Santa María de Donnaregina, en Nápoles (Figura 8.1). Sea como fuere, la proyección de un coro levantado en altura tuvo un éxito ibérico desmedido a partir del siglo xv, con una adscripción geográfica plural que integraba las coronas de Aragón y Castilla y los reinos de Portugal y Navarra.

Adaptados a edificios previos o ya incluidas en obra nueva, desde finales del cuatrocientos los coros en alto estaban integrados por una plataforma de uno o dos tramos, iluminada por una gran abertura en la fachada occidental de la iglesia, que solía prolongarse mediante uno o dos balcones laterales destinados a órganos y cantoría. Presidido por una o varias imágenes, exentas o en retablos, su superficie se amueblaba con la sillería, facistol, atriles, campanas de mano, lámparas y hacheros. Braseros, almohadones y alfombras ayudaban a pasar las largas horas litúrgicas en su interior. A los pies del

⁵ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «The Transept in Iberian Cathedrals during the Middle Ages. A Functional and Liturgical Approach». *Le transept et ses espaces élevés dans l'église du Moyen Âge (XIe-XVIIe siècles): pour une nouvelle approche fonctionnelle (architecture, décor, liturgie et son)*. Barbara Franzé y Nathalie Le Luel (eds.). Zagreb-Motovun, International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages-University of Zagreb, 2018, pp. 243-254.

facistol o en el antecoro se ubicaron bibliotecas donde almacenar los voluminosos cantorales o libros de mano para uso personal desde cada estalo⁶.

FIGURA 8.1. *Iglesia del monasterio de Santa Maria Donnaregina Vecchia, Nápoles. Vista hacia los pies, con la tribuna coral.* Fuente: IlSistemone - Own work, CC BY-SA 4.0, <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38266642>> [consulta 09-08-2024].



⁶ Como ejemplo, las notas sobre el mobiliario del coro del monasterio cisterciense de Oseira recogidas en GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. «La sillería coral de 1794 del monasterio de Oseira y otras noticias relacionadas con la vida coral». *Cistercium*, CCVIII (1997), pp. 415-428.

LA GENERALIZACIÓN DE LA PLATAFORMA CORAL A LOS PIES DE LA IGLESIA

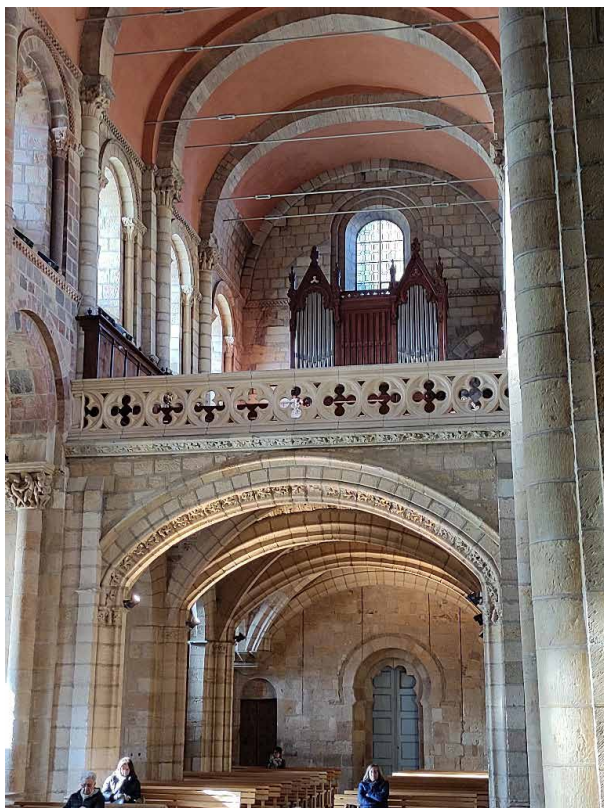
Con casi dos siglos de antelación y en el marco de los agitados movimientos de reforma entre mendicantes y predicadores, el coro alto solucionaba los problemas que denunció el Concilio de Trento y que llevaron a la apertura de los cierres de coro o al directo traslado de las sillerías a otros lugares de la topografía eclesial, favoreciendo la perspectiva del altar mayor⁷. Lo más interesante es que, con la generalización del coro elevado a los pies de la iglesia, se estandarizó un modelo que, con un éxito notable, caracterizó a toda la arquitectura religiosa peninsular. De hecho, la lógica funcional del coro alto en las iglesias de frailes se desbordó para ser adoptado por otras órdenes dotándole de personalidad propia⁸. Aludíamos líneas atrás a cómo las primeras soluciones en la división del interior de la iglesia entre el espacio de la comunidad y el de sus fieles debían buscarse entre los canónigos marcados

⁷ Su derribo y consecuente desaparición no fue ni mucho menos unitaria en toda Europa, véanse aquí NOVA, Alessandro. «I tramezzi in Lombardia fra xv e xvi secolo: scene della Passione e devozione francescana». *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*. Milán, Silvana Editoriale, 1983, pp. 197-215; CHÉDOZEAU, Bernard. *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVIIe-XVIIIe siècle)*. París, Cerf, 1998; y VALENZANO, Giovanna. «La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti: sulle tracce dei tramezzi delle Venezie». *Arredi liturgici e architettura*. Arturo Carlo Quintavalle (ed.). Milán, Electa, 2007, pp. 99-114.

⁸ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «El espacio destinado a los fieles y la aparición del coro a los pies en la arquitectura de los frailes en la Península Ibérica». *Vox Antiqua. Commentaria de Cantu Gregoriano, Musica antiqua, Musica sacra et Historia liturgica*, 12-13 (*Le culture del francescanesimo (XIII-XVI secolo). Sguardi e voci dentro e fuori dal chiostro*). Maria Inconronata Colantuono, Joan Curbet y Chiara Mancinelli (eds.). Lugano, Cantus Gregoriani Helvetici Cultores, 2018, pp. 77-100; *idem*. «Los frailes en la ciudad. Una aproximación a la predicación como argumento urbanístico». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, LII, 2 (2022), pp. 21-46. El fenómeno ha sido estudiado ejemplarmente en Portugal por CRAVEIRO, Maria de Lurdes. «O coro alto: O convento de Cristo no arranque da Reforma Católica». *Equipamentos monásticos e prática espiritual*. Maria de Lurdes Craveiro, Carla Alexandra Gonçalves y Joana Antunes (coords.). Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2017, pp. 149-174.

por su responsabilidad parroquial. Pues bien, al igual que los mendicantes adoptaron la compartimentación espacial entre clero y laicos de las iglesias canonicas, el frailuno coro a los pies fue asimilado en las iglesias de cualquiera de sus versiones del canonicato regular. Los canónigos de San Isidoro de León optaron por elevar el suyo en pleno siglo xv por iniciativa del abad Simón Álvarez (1432-1449) (Figura 8.2), dejando a sus fieles ocupar la iglesia, a la par que se

FIGURA 8.2. *Iglesia de la canónica de San Isidoro de León. Vista del coro.* Fuente: realizada por el autor.



solucionaban sus problemas estructurales⁹. Lo mismo hicieron los premonstratenses –los más monásticos de entre los canónigos–, introduciendo coros a los pies que actualizaron las iglesias de abadías como Retuerta o Aguilar de Campoo, o construyéndolos en casas de nueva fábrica como la navarra de Urdax¹⁰. En el caso de los siempre singulares jerónimos, el coro elevado a los

⁹ MERINO RUBIO, Waldo. *Arquitectura hispano flamenca en León*. León, Institución fray Bernardino de Sahagún-Patronato José María Quadrado, 1974, pp. 183-186.

¹⁰ CARRERO SANTAMARÍA, E. «Norma litúrgica...», pp. 238-241. Sobre la obra moderna de Urdax, LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M.^a Teresa. «El monasterio premonstratense de San

pies de sus iglesias acabó constituyendo una segunda iglesia desdoblada en altura, dotada de sus altares y por tanto litúrgicamente autónoma¹¹.

Entre el clero secular, cuando hubo una numerosa corporación de capellanes, lo habitual fue que ocupara una sillería junto al altar o a veces monumentales estructuras corales dispuestas en la nave frente a la capilla mayor. Por un efecto de imitación, muchas parroquias pudientes levantaron coros a los pies de la iglesia, como el añadido a San Esteban de Burgos a comienzos del siglo xvi, ampliado después al norte con una tribuna para el órgano¹². Incluso capillas privadas abiertas a un edificio mayor llegaron a contar con un coro elevado y su correspondiente sillería, como en la funeraria de fray Alonso de Burgos, originalmente comunicada con el transepto de la iglesia dominica de San Pablo de Valladolid¹³. No se confunda aquí el coro elevado con las tribunas para otros fines, como las visibles en las capillas de la Presentación en la catedral de Burgos y de la Concepción en la de Sigüenza. En

Salvador de Urdax: Génesis y evolución histórico-artística». *Príncipe de Viana*, LVII, 207 (1996), pp. 19-60.

¹¹ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «El espacio litúrgico en la arquitectura de los monjes jerónimos. Recuperaciones y adaptaciones». *Sonido y espacio. Antiguas experiencias musicales ibéricas / Sound & Space. Early Iberian Musical Experience*. Francisco Rodilla y otros (eds.). Madrid, Alpuerto, 2019, pp. 117-153. En algún caso se ha querido argumentar que, en 1509 y en pleno debate arquitectónico sobre el modelo a elegir para la nueva catedral de Granada, las opiniones de Fernando el Católico y el conde de Tendilla acerca de una necesaria menor distancia entre el coro y el altar mayor —ya que «no se podrían oír los oficios divinos de un cabo a otro»— correspondían al coro alto de la capilla real. En realidad, se referían al diseño de la iglesia mayor. El coro alto de la capilla de los reyes fue introducido por el arquitecto Enrique Egas en el diseño de 1510. Su interpretación correcta en MARÍAS, Fernando. *El largo siglo xvi. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, Taurus, 1989, pp. 109-110 y 122.

¹² PARDIÑAS DE JUANA, Esther. *San Esteban de Burgos, una iglesia y un archivo*. Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, 2006, pp. 34-35, 40 y 45.

¹³ Nutrida con un importante cabildo de capellanes, la capilla funcionó como espacio charnela entre la iglesia conventual de San Pablo y el vecino colegio de San Gregorio, siendo desgajada de la primera en época contemporánea; cf. OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. «Du convent au collège: relations, circulations et conflits entre San Pablo et San Gregorio à Valladolid». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, LII, 2 (2022), pp. 47-72. Parte de su sillería se conserva en el Museo Diocesano y Catedralicio de la ciudad.

fin, el modelo lejos de agotarse se popularizó traducido a entablados, incorporándose con diferentes usos a buena parte de las iglesias parroquiales, ya fuera para capellanes, para organistas o para dividir a la feligresía por género, tema que merecería un estudio aparte¹⁴.

Como vemos, entre los siglos XIV y XVI el principal argumento para construir una costosa tribuna donde instalar una sillería de coro no fue otro que el de fomentar tanto la presencia de los fieles en la iglesia, como la privacidad de los religiosos durante los oficios. Frailes, canónigos regulares y clero parroquial pudieron adoptarla con mayor o menor fortuna, liberando la nave de sus iglesias y favoreciendo la visibilidad del altar mayor en un proceso de transformación interna de los edificios que se adelantaba varias décadas a los efectos de la Contrarreforma.

EL CORO ALTO EN EL MONACATO DE TRADICIÓN BENEDICTINA

En la narración de la vida de san Benito y sus discípulos que abre la edición de la *Crónica general* de la Orden impresa en Irache en 1609, fray Antonio de Yepes recogía el episodio del hallazgo de las reliquias de san Plácido en el monasterio de Messina. El momento en el que se produjo el feliz descubrimiento era cuando se estaban haciendo obras en la iglesia para «trasladar el altar mayor que solía estar delante de la tribuna a la puerta grande de la Yglesia y hazer el coro atrás»¹⁵. Poner las palabras del cronista en un escenario arquitectónico es complejo, habida cuenta de que en su obra la palabra «coro» es usada tanto para referir el lugar de residencia de la

¹⁴ Centrado en la provincia de Huesca; ÁLVARO ZAMORA, M.^a Isabel; e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, JAVIER. «Coros altos de madera renacentistas en iglesias oscenses: Sinués, Borau, Coscojuela de Sobrarbe, Lleret y Saravillo». *Estudios de historia del arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. María Isabel Álvaro, Concepción Lomba y José Luis Pano (coords.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 113-136.

¹⁵ YEPES, Antonio de. *Corónica general de la Orden de san Benito, patriarcha de religiosos*. 7 vols. Irache, Matías Mares, 1609, vol. 1, f. 108^v.

comunidad monástica durante los oficios, como para la capilla mayor¹⁶. Por el contrario, su narración sí es un estupendo ejemplo de la traducción de un hecho histórico altomedieval al paisaje arquitectónico contemporáneo de su escritor. Yepes, al hablar de la remodelación de una iglesia monástica reubicando altares y sillerías, debió tener en mente un conocido capítulo de la alteración del espacio eclesial, como fue la adición de plataformas corales a los pies de las viejas iglesias de los monasterios benedictinos y cistercienses, que tan bien conoció.

Llegada la segunda mitad del siglo xv, las iglesias de los monasterios benedictinos peninsulares mostraban una notable diversidad en la localización de la sillería de coro de sus monjes: entre la capilla mayor y su inmediato tramo a occidente —ya fuera a nivel de suelo ya elevada sobre una tribuna presbiterial— o directamente en la nave de la iglesia abacial. Por su parte, en las abadías de la reforma cisterciense, la posición del coro se había normalizado y estatuido como marca propia de la casa en los tramos de la nave inmediatos al tramo de crucero, cerrado a occidente, espacio que segregaba a los monjes enfermos pero aptos para asistir a los oficios, y la sillería o bancos de los hermanos conversos¹⁷.

Tanto en la diversidad benedictina como en la normatividad cisterciense, el problema parecía solucionado al tratarse de espacios definidos funcionalmente durante siglos y que ordenaban el interior de iglesias que nunca estuvieron proyectadas para recibir a fieles. Por el contrario, durante la segunda

¹⁶ Así, en la descripción de la iglesia de la abadía de Saint-Denis, durante el relato sobre la recuperación de los restos de san Eugenio: «la capilla mayor, que es un coro en alto, donde se sube por tres escaleras, que son remate y fin de las tres naves de la dicha Yglesia»; *ibid.*, f. 164^r.

¹⁷ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Centro y periferia en la ordenación de espacios litúrgicos: las estructuras corales». *Hortus Artium Medievalium*, XIV (2008), pp. 159-179; e *idem*. «Una simplicidad arquitectónica por encima de los estilos. La iglesia del monasterio cisterciense entre espacios y funciones». *Mosteiros cistercienses. História, arte, espiritualidade e património*. José Albuquerque Carreiras (ed.). 3 vols. Alcobaca, Jorlis, 2013, vol. 2, pp. 117-138.

mitad del siglo xv y todo el xvi, los monasterios de la congregación cisterciense de Castilla adoptaron de forma masiva el coro a los pies en sus iglesias, elevando grandes plataformas que ocuparon varios tramos de la nave hacia occidente¹⁸. En la congregación de Aragón y Navarra solo se introdujo en el monasterio de Fitero y en la reforma que transformó en priorato masculino la vieja abadía femenina de Santa María de les Franqueses, en Balaguer¹⁹. Mientras, la congregación portuguesa de Alcobaça no lo contempló entre sus soluciones reformadoras para los monasterios masculinos.

¿Qué ocurrió con sus hermanos benedictinos? Algo semejante, pero con muchos matices. No pretendo hacer un catálogo exhaustivo de monasterios peninsulares y sus respectivas soluciones corales, pero sí me gustaría plantear una casuística de posibilidades topográficas que –adelantando las conclusiones de este trabajo– subrayará la absoluta variedad de soluciones.

Comencemos con la reorganización monástica del siglo xv. La fuerte crisis que afectó a los contemplativos entre los siglos xv y xvi estuvo marcada por una decadencia que tenía sus orígenes en el trescientos y que llegó al cuatrocientos de la mano de la caída de profesos y la crisis de los abades comendatarios que, en muchos casos, condujeron a la desaparición y reagrupamiento de los monasterios más pequeños²⁰. En este marco se produjo

¹⁸ *Idem*. «Arte y liturgia en los monasterios de la Orden de Císter. La ordenación de un ambiente estructurado». *Actas del III Congreso Internacional sobre el Císter en Galicia y en Portugal. Ourense y Oseira*. 2 vols. Ourense, Diputación Provincial-Monte Casino, 2006, vol. 1, pp. 503-565; GARCÍA FLORES, Antonio. «Ampliación y renovación de los monasterios cistercienses de la congregación de Castilla (siglos xv-xix): Santa María de Rioseco». *IV Jornadas del monasterio de Rioseco. El monasterio a través del tiempo*. Esther López Sobrado (dir.). Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 2023, pp. 11-90.

¹⁹ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Celebrar la arquitectura del Císter en la Corona de Aragón». *Aragonia Cisterciensis: espacio, arquitectura, música y función en los monasterios de la Orden del Císter en la Corona de Aragón*. Eduardo Carrero Santamaría (coord.). Gijón, Trea, 2020, pp. 39-106.

²⁰ Véanse aquí los trabajos de FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier. «Decadencia de la Iglesia española bajomedieval y proyectos de reforma». *Historia de la Iglesia en España, II-2º, La Iglesia en la España de los siglos VIII-XIV*. Ricardo García-Villoslada (dir.). Madrid,

la definición y reforma de las congregaciones benedictinas peninsulares: la claustral tarraconense-cesaraugustana –rastreada desde los decretos reformadores del IV Concilio de Letrán en 1215–, la de San Benito el Real de Valladolid –fundada por iniciativa real en 1390– y, por fin, la *Congregação dos Monges Negros de São Bento dos Reinos de Portugal*, en 1567²¹.

Como se ha comentado en diversas ocasiones y coincidiendo con las reformas que afrontaron el período de crisis, las fábricas monásticas fueron replanteadas y alteradas para dar respuesta a nuevas necesidades. En este sentido, el cambio de la idea de dormitorio común a celdas, aprobado entre los benedictinos en 1418, conllevó el traslado de buena parte de la actividad de la comunidad al piso alto de los claustros, donde se dispusieron las celdas, añadiéndose otras en pisos altos levantados sobre las oficinas de las restantes galerías claustrales²². Ahora, desaparecido el dormitorio común y clausurada

Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, pp. 417-462; GARCÍA ORO, José. «La reforma de las órdenes religiosas en los siglos xv y xvi». *Historia de la Iglesia en España, III-1º, La Iglesia en la España de los siglos xv y xvi*. Ricardo García-Villoslada (dir.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980, pp. 211-349; RUCQUOI, Adeline. «La réforme monastique en Castille au xve siècle: une affaire sociale». *Horizons marins, itinéraires spirituels (ve-xviii siècles). I. Mentalités et sociétés*. Henri Dubois, Jean-Claude Hocquet y André Vauchez (dirs.). París, Publications de la Sorbonne, 1987, pp. 239-253; y la síntesis de REGLERO DE LA FUENTE, Carlos Manuel. *Monasterios y monacato en la España medieval*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2021, pp. 345-351.

²¹ Son básicos los trabajos de ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. *Los generales de la congregación de San Benito de Valladolid*. 3 vols., particularmente el vol. 1: *Los priores (1390-1499)*. Burgos, Abadía de Silos, 1973; y el vol. 2: *Los abades trienales (1499-1568)*. Burgos, Abadía de Silos, 1976; *idem*. *Història de la congregació benedictina claustral tarraconense (1215-1835)*. Montcada i Reixac, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 2004, pp. 51-152; *idem*. «Reforma de los benedictinos portugueses (1564-1565)». *Bracara Augusta*, XXXV, 79-80 (1981), pp. 275-290; y DURÃES, Margarida. «Para uma análise sociológica dos monges negros da ordem de S. Bento (xvi-xix séculos)». *Cuadernos do Noroeste*, XX, 1-2 (2003), pp. 275-292.

²² COLOMBÁS, García M. *La tradición benedictina. Ensayo histórico*. VI, *Los siglos xv y xvi*. Zamora, Monte Casino, 1996, pp. 34-41 y 455-493; JUAN GARCÍA, Natalia. «Modo de vida y arquitectura: Los monasterios benedictinos (el espíritu sigue a la forma, la forma sigue a la función)». *Argensola*, CXXI (2011), pp. 273-311. Centradas en Galicia, véanse

su entrada directa a la iglesia, la procesión desde las celdas se hacía incómoda debiendo bajar un piso cruzando las galerías claustrales, algo que podía solucionar un coro sito a la altura del claustro alto y con acceso desde este, facilitando el acceso desde las celdas en las horas más intempestivas²³.

En buena parte de los monasterios masculinos de la Orden se erigió un coro a los pies que se adaptaba a viejas fábricas, ahora actualizadas. Así lo hicieron desde finales del siglo xv en adelante abadías como Santo Domingo de Silos, San Pedro de Arlanza, San Salvador de Oña, San Martín de Frómista, San Salvador de Cornellana, Santa María la Real de Obona, Santa María de Pombeiro, Santa María de Nájera, San Millán de Suso, San Benito de Sahagún, Santa María la Real de Irache, en la iglesia antigua de San Xulián de Samos, Sant Pau del Camp, San Juan de Burgos, Sant Pere de Galligants, Sant Pere de Camprodon, Sant Benet de Bages, San Esteban de Ribas de Sil, Sant Pere de Rodes, Sant Pere de Besalú o Sant Feliú de Guíxols²⁴. El claro

las reflexiones de GOY DIZ, Ana Eulalia. «Los claustros benedictinos tras la Reforma de los Reyes Católicos: noticias sobre su construcción y sus programas decorativos». *Humanitas: Estudios en homenaxe ó Prof. Dr. Carlos Alonso del Real*. Antón A. Rodríguez Casal (coord.). 2 vols. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, vol. 2, pp. 877-898; *idem*. «La arquitectura: de la reforma de los Reyes Católicos a la Desamortización: El resurgir de los monasterios en el Renacimiento». *Opus Monasticorum I. Patrimonio, arte, historia y orden*. José Manuel B. López Vázquez (coord.). Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 99-166.

²³ Añadamos a la topografía factores como la facilidad de aclimatar el más recogido coro alto durante el invierno, frente a la amplia iglesia.

²⁴ Recogiendo algunas notas bibliográficas sobre la elevación del coro a los pies en algunos de los monasterios de los que no trataremos más adelante, sobre Arlanza, Sahagún, Silos, Nájera, Oña, San Juan de Burgos, Samos, Obona y Cornellana, véanse respectivamente HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria; y TEIJEIRA PABLOS, María Dolores. «Los siglos del Gótico». *El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval*. María Victoria Herráez Ortega (coord.). León, Ediciones de la Universidad de León, 2000, pp. 135-171; *idem*. «El cuerpo occidental de la iglesia de San Pedro de Arlanza. Propuesta de reconstrucción histórica». *De Arte*, II (2003), pp. 7-27; PALACIOS PALOMAR, César-Javier. *Patrimonio artístico y actividad arquitectónica del monasterio de Santo Domingo de Silos (1512-1835)*. Burgos, Abadía de Silos, 2001; SILVA MAROTO, Pilar. «El monasterio de Oña en tiempo de los Reyes Católicos». *Archivo Español de Arte*,

interés en incorporar este nuevo espacio llevó a modificar edificios recientes o en construcción –como las abaciales de San Pedro de Cardena y San Benito el Real de Valladolid²⁵– y, claro, a integrarlo como parte consustancial del proyecto en monasterios de nueva fábrica, como San Juan Bautista de Corias, Santa María de Montserrat, San Vicente de Oviedo, San Salvador de Vilanova de Lourenzà, San Zoilo de Carrión de los Condes, San Millán de Yuso, San Martín Pinario, São Martinho de Tibães, São Bento de Santo Tirso, São Bento da Vitória en Oporto, o San Salvador de Celanova. Aunque hubo otros que rompieron la regla y donde no se construyó coro alto, como en la obra nueva de San Xulián de Samos. Trazada en el siglo XVIII, lo mantuvo en medio de la nave, hasta su traslado a la capilla mayor en 1967²⁶.

Siguiendo el mismo patrón que usamos para el Císter, si atendemos a la distribución geográfica de coros elevados entre congregaciones, podríamos pensar que la castellana y la portuguesa lo adoptaron de forma masiva, mientras no estuvo tan difundido en la congregación claustral tarraconense-cesaraugustana. Efectivamente, abadías como San Juan de la Peña, Bagà, Casserres, Colera, Alaón, Munt, Obarra, Banyoles, Sant Cugat del Vallès,

XLVII, 186 (1974), pp. 109-128; IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. «El monasterio de San Juan de 1450 a 1600». *El monasterio de San Juan de Burgos. Historia y arte*. Francisco Javier Peña Pérez (coord.). Burgos, Instituto Municipal de Cultura-Caja de Burgos, 2000, pp. 285-333; FOLGAR DE LA CALLE, M.^a Carmen. «La construcción del gran monasterio de San Xulián de Samos. Cien años de transformaciones arquitectónicas». *Opus Monasticorum II. Arte benedictino en los caminos de Santiago*. Enrique Fernández Castiñeiras y Juan M. Monterroso Montero (coords.). Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007, pp. 239-259; LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, Diana. «El monasterio de Santa María de Nájera en el siglo XV: promoción artística y proceso constructivo». *Anuario de Estudios Medievales*, LII, 2 (2022), pp. 715-744; GARCÍA ÁLVAREZ-BUSTO, Alejandro. «Santa María La Real de Obona (Tineo)». *Anejos de Nallos*, VII (2022), pp. 145-167; GARCÍA ÁLVAREZ-BUSTO, Alejandro; y ADÁN ÁLVAREZ, Gema Elvira. «San Salvador de Cornellana (Salas)». *Ibid.*, pp. 131-143.

²⁵ BLANCO MARTÍN, Javier. «La (re)construcción de la Iglesia de San Benito el Real de Valladolid. Apuntes para un cambio de monumentalidad». *Biblioteca: estudio e investigación*, XXXVI (2021), pp. 207-221.

²⁶ LÓPEZ SALAS, Estefanía. «El traslado del coro de la iglesia de San Julián y Santa Basilia de Samos». *De Arte*, XVI (2017), pp. 211-226.

Gerri o Amer no tuvieron coros elevados a los pies de sus iglesias, si atendemos a la historia de sus edificios y al testimonio de Gaietà Barraquer i Roviralta (1839-1922) para los monasterios catalanes²⁷. Entonces, su adopción quizás pudiera atribuirse a la presencia de la congregación castellana en monasterios de la tarraconense como Montserrat, Irache, La Cogolla, Guíxols o Sant Benet de Bages, que habían pasado a la jurisdicción vallisoletana en distintos momentos de su historia, y donde sí se levantaron. Hagamos un breve recorrido por los cuatro.

El número de visitantes que accedían y la cantidad de velas que ardían en el santuario del monasterio de Montserrat hacían el coro de sus monjes tan insalubre que, en el siglo xv –estando ya el monasterio adscrito a la Congregación vallisoletana–, se planteó la construcción de una nueva iglesia que solucionara la situación. Podemos suponer que contempló desde su origen la edificación de un coro alto que permitiera a la comunidad monástica aislarse y evadirse de los peregrinos y sus vigiliass a la Virgen. El proyecto de iglesia tardogótica no llegó a buen puerto, pero el programa de reconstrucción mediado el siglo xvi dispuso igualmente de un coro elevado a los pies en la nueva iglesia²⁸. Irache había pasado a la órbita de Valladolid en 1522 y es precisamente en un libro de obras de entre 1531 y 1535 en el que se documenta la obra del gran coro y de su sillería²⁹. San Millán formaba parte de la congregación vallisoletana desde 1500. En la vieja iglesia de Suso se levantó un corillo a los pies –visible en fotos previas a su repristinación– dedicado a la comunidad de monjes que residían allí, custodios de la memoria

²⁷ BARRAQUER I ROVIRALTA, Gaietà. *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona, Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, 1906; *idem*. *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*. 4 vols. Barcelona, Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, 1915-1917.

²⁸ ALTÉS I AGUILÓ, Francesc Xavier. *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pp. 13-20, 29, 68 y 70.

²⁹ PELLEJERO SOTERAS, Cristóbal. «El claustro de Irache». *Príncipe de Viana*, II, 5 (1941), pp. 16-35.

del santo fundador y cuyos edificios fueron recompuestos en 1705 por voluntad del cardenal De Aguirre³⁰.

Si la conexión entre el patrocinio de un coro alto y la pertenencia a la congregación vallisoletana parece clara en los casos de Montserrat, Irache y La Cogolla, las cosas se complican en las iglesias de Sant Feliú de Guíxols y Sant Benet de Bages. En la primera, los dos tramos de coro fueron levantados antes de 1474, cuando se documentan reparos en su bóveda y el encargo de su sillería, promovida por el abad Bernat de Rocacrespa (1475-1505). Es previo, por tanto, a la incorporación del monasterio a la congregación vallisoletana en 1521³¹. En Sant Benet de Bages, la reforma de la iglesia fue llevada a cabo bajo el abadiato de Pere Frigola (ca. 1556-1576), incluyendo la construcción de un coro en alto acorde al traslado de la vida monástica al nuevo piso del claustro (Figura 8.3)³². En la puerta de ingreso se colocó la inscripción «PSALLITE DEO SAPIENTER MDLXVI», un fragmento de la antifona basada en los salmos y usada en alusión a la vida litúrgica comunitaria, fechada en el año 1566³³. El coro alto de Sant Benet fue añadido a su iglesia antes de pasar a la tutela de Montserrat y, por extensión, de la congregación de Valladolid en 1593.

Otras importantes iglesias monásticas de la congregación claustral tarraconense que nunca cayeron en la esfera de Valladolid levantaron coros a los pies de sus iglesias. Desaparecidos en todos los casos, están documen-

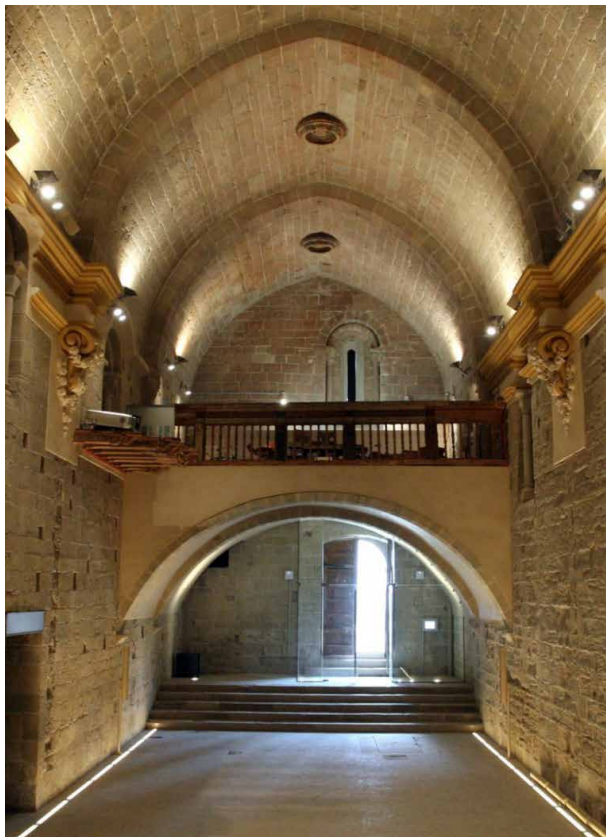
³⁰ E-Mah Clero, L. 6089. *Libro de visitas de esta casa de Sant Millán el Real de la Cogolla, desde el año de 1655*, sin foliar; y E-Mah Clero, L. 6087. *Libro de visitas que empieza año del 1754*, sin foliar.

³¹ Parece que en el siglo xvii se rehicieron tribuna coral y sillería. En 1800 se redujo a la mitad con la intención de ganar espacio libre en la iglesia; cf. ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. *Recull de documents i articles d'història guixolenca*. Montcada i Reixac, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, vol. 1, pp. 112-113 y 181.

³² ESPAÑOL, Francesca. *Sant Benet de Bages*. Manresa, Angle Editorial y Fundació Caixa de Manresa, 1995, pp. 84-85; REDÓ I MARTÍ, Salvador. «L'abat Pere Frigola (1556?-1576). Una aproximació a l'últim abat claustral de Sant Benet de Bages». *Dovella*, LVII (1997), pp. 33-39.

³³ *Psallite Deo nostro, psallite, psallite regi nostro, psallite sapienter* (Salmos 46:7-8).

FIGURA 8.3. *Iglesia del monasterio de Sant Benet de Ba-ges. Vista del coro.* Fuente: realizada por el autor.



tados a partir de libros de obra, descripciones de época y fotografía histórica. Ripoll contó con un coro en la nave que, tras el derrumbe de la iglesia en 1428, fue actualizado con una sillería tardogótica hoy desaparecida y el que debió ser un importante trascoro en el que acabaron instalándose parte de las tumbas condales. No hay tantas noticias sobre el coro que se levantó a sus pies, visible en fotos previas a su reconstrucción contemporánea³⁴. El coro alto de Sant Pere de Rodes también está docu-

mentado en fotografías antiguas (Figura 8.4). Su obra pareció ir de la mano de la actualización moderna de la iglesia, con la introducción de una tribuna dividiendo en altura sus naves laterales³⁵. De los coros altos de Besalú y Sant

³⁴ PEIG GINABREDA, Concepció. «La transformació arquitectònica de Santa Maria de Ripoll al segle XIX: Projectes i actuacions, imatges i realitat». *Santa Maria de Ripoll al segle XIX. El procés d'una transformació. El llegat de Joan Martí i Font*. Antoni Llagostera, Concepció Peig y Antoni Pladevall. Gerona, Fundació Eduard Soler-Centre d'Estudis comarcals del Ripollès, 2015, pp. 141-389, en particular, pp. 176, 181, 184-185 y 200-201.

³⁵ LORÉS I OTZET, Immaculada. *El monestir de Sant Pere de Rodes*. Bellaterra [etc.], Memoria Artium, 2002, pp. 252-253.

Pau del Camp, contamos con el ya citado testimonio de Gaietà Barraquer, que llegó a verlos *in situ*³⁶.

A tenor de todo lo recogido hasta aquí, la adopción del coro a los pies en los monasterios benedictinos peninsulares no fue el uso arquitectónico propio de ninguna de las congregaciones encargadas de su reforma. A diferencia de lo que ocurrió entre las congregaciones cistercienses –en donde el coro en alto solo se contempló en la castellana–, estuvo generalizado entre todas las benedictinas, con excepciones en los que no se levantó por las razones que fueran.

FIGURA 8.4. *Iglesia del monasterio de Sant Pere de Rodes, vista hacia los pies, entre 1889-1916.* Fuente: Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya.



LA DUPLICIDAD CORAL. FUENTES DOCUMENTALES

El coro alto fue solo un paso dentro de un proceso más complejo de redefinición del espacio en las iglesias. De hecho, su adopción no supuso la desaparición de la sillería coral en la nave. Al contrario de lo que veíamos entre los mendicantes –donde solo en ejemplos puntuales se mantuvo una sillería menor a los lados del altar mayor, trasladando toda la actividad coral a los pies de la iglesia–, los monasterios en la tradición benedictina no suprimieron las sillerías de la nave, duplicando por tanto el espacio coral de sus iglesias. Podrían buscarse razones de audiencias, es decir, que ambas sillerías estuvieran dedicadas a segmentos diferentes de la propia comunidad –por ejemplo, monjes y novicios o monjes y hermanos legos–. Por el contrario, la documentación al respecto nos habla de un uso común por parte de todos los monjes. Desde una perspectiva funcional, podría pensarse que el coro

³⁶ BARRAQUER I ROVIRALTA, G. *Las casas de religiosos...*, pp. 21, 45, 63 y 137.

alto era para las horas nocturnas, en tanto que el bajo se reservaba a las diurnas. También sería lógico plantearse que el coro alto se destinaba a la liturgia de las horas, mientras el bajo debía usarse para la puntual liturgia eucarística de la comunidad, dada su cercanía al altar mayor. Ninguna de estas propuestas tiene un refrendo documental, como veremos a continuación.

Uno de los objetivos de las tres congregaciones benedictinas ibéricas fue el de regularizar el rito entre sus monasterios. A tal fin, se redactaron unos usos comunes, cuya difusión entre las casas fue favorecida por la imprenta. El ceremonial de la congregación de San Benito el Real es una obra en la que el rito tiene regulación extrema, donde se explicitan formas, maneras y lugares para llevar a cabo los oficios.

Los usos de la congregación no fueron uniformes hasta su definitiva publicación por Andrés de Merchán en Valladolid en 1599. Parece una fecha tardía, pero las intenciones estaban ahí. En este sentido, conservamos un aún inexplorado corpus de copias manuscritas de los usos previos a su publicación que, si muestran que hubo una inicial voluntad reformadora y uniformizadora del culto entre los benedictinos, también indican que hubo que esperar a que se redactara un definitivo ceremonial común³⁷. Así, al despuntar el siglo XVI, el capítulo general anduvo preocupado con el tema litúrgico que, tratado en la reunión de 1503, en la de 1506 replanteó revisar disposiciones previas con la intención de recuperar prácticas que «se iban perdiendo a causa de la constitución» de la propia congregación³⁸. Aunque sería largo de explicar, durante las reuniones del capítulo general del quinientos fueron añadiéndose o revisándose asuntos sobre la liturgia, como

³⁷ A la espera de los resultados de deseables estudios al respecto, apuntaré que algunas de estas copias muestran interesantes divergencias, como revela el cotejo entre los ejemplares conservados en la Universidad de Santiago de Compostela (E-SCu Fondo Reserva ms. 555 –procedente de San Martín Pinario–), los de la Biblioteca del monasterio de Santo Domingo de Silos (E-SI ms. 14 –oriundo de San Juan de Burgos– y E-SI ms. 15) o la Biblioteca Nacional (E-Mn ms. 1575).

³⁸ ZARAGOZA PASCUAL, E. *Los generales de la congregación...*, vol. 2, pp. 83 y 97.

el que obligaba a que cada novicio supiera «muy enteramente las cosas del oficio divino y del choro»³⁹.

La gran novedad del ceremonial vallisoletano es que hacía tabla rasa a nivel litúrgico para todas las comunidades benedictinas de la congregación. Hasta el momento, cada monasterio estuvo utilizando usos propios que, en muchos casos y en el marco del desarrollo de un año litúrgico general, explicitaban qué, cuándo, cómo y dónde se celebraba. Es el caso de los libros de costumbres de los monasterios de Sant Cugat del Vallès y Pombeiro –ambos adaptando un libro de usos de Cluny–⁴⁰. Junto a estos, existieron otros ordinarios de sesgo generalista. Esto es, libros de usos que no aluden de forma explícita a puntos concretos de la topografía del conjunto, que permitan identificarlo con un monasterio concreto, haciendo uso de expresiones como «en el lugar acostumbrado» o «donde es uso y costumbre»⁴¹. Como tal, estas costumbres estaban abiertas a interpretaciones espaciales de todo tipo y, por lo tanto, eran adaptables a cualquier edificio. Era lo que tenía que hacer un ordinario común, como demostraban las legislaciones monásticas de los cistercienses y la cartuja ya desde el siglo XII.

Quizás el ceremonial de Valladolid tuviera como fuente estos ordinarios generales. En efecto, si la voluntad de unificación litúrgica es clara, la congregación no pareció haber estado interesada en desarrollar una política común para todos los monasterios en cuestiones de disposición espacial. En las costumbres, la relación entre la sacristía, el altar mayor, sus gradas, la entrada al coro desde el tramo de crucero y la propia sillería no deja mucho espacio a variables topográficas. *A contrario sensu*, sí que subrayan que la

³⁹ Cf. *Ibid.*, vol. 2, pp. 141 y 254.

⁴⁰ SILVA, Maria Joana Corte-Real Lencart e. *O costumeiro de Pombeiro. Uma comunidade beneditina no séc. XIII*. Lisboa, Estampa, 1997; COMPTE, Efrém E. *El costumari del monestir de Sant Cugat del Vallès*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2009.

⁴¹ V. gr., el de San Millán de la Cogolla de 1437; URONES SÁNCHEZ, Vicente. «Procesión y misa del Domingo de Ramos en el monasterio de San Millán de la Cogolla (s. XI ex.-s. XV). Música, liturgia y espacios». *Medievalia*, XXIV (2021), pp. 69-90, <<https://doi.org/10.5565/rev/medievalia.547>> [consulta 07-08-2024].

ubicación del coro pudo ser fluida. De hecho, para nuestra intención de trazar unas líneas de interpretación común en los coros de los monasterios de la congregación, el ceremonial está lleno de referencias a sus distintas posibilidades de ubicación, dando así respuesta a las posibles dudas que la puesta en escena de la liturgia pudiera suponer.

Y es que la gran diferencia entre el ceremonial vallisoletano y los usos cistercienses, cartujos —o los ceremonieros generales previos que citábamos arriba— es que insiste y subraya la variabilidad espacial. El ceremonial contempla la duplicidad coral como un hecho. Y no solo lo hace para distinguir entre los dos coros, izquierdo y derecho con sus «sillas altas y baxas», que integran el orden de cualquier sillería y del orden «por coros» de una procesión. También recoge la posible duplicidad espacial del espacio coral entre el coro alto y el bajo, en los que podía residir la comunidad monástica. Por ejemplo, en su capítulo III, al establecer la misa conventual de dos capas, estipula que al alzamiento los servidores de los oficios debían actuar de una u otra forma en función de si «está el conuento en el choro alto [...] y si en el baxo»⁴². Pero el tema es más complicado de lo que parece, ya que se plantea como una doble posibilidad. Efectivamente, los monjes podían estar «en el choro alto» o «en el baxo»⁴³, esto es, reconoce la posibilidad de dos sillerías en la misma iglesia, aunque no señala si existía una razón para que los monjes ocuparan una u otra, asunto que parece dejarse a la voluntad de cada institución. Solo la misa de los domingos, de máxima consideración, «se ha de cantar en la iglesia en el choro baxo»⁴⁴.

Además, el ceremonial también contempla la posibilidad de que pudiera no haber sillería coral en la nave, como cuando se comenta la colocación del

⁴² *Ceremonias, usos, costumbres y señales de la Congregación de San Benito el Real de Valladolid. Con las entonaciones y cantorías ordinarias*. Valladolid, Andrés de Merchán, 1599, f. 10^o, <<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=9344>> [consulta 07-09-2024].

⁴³ Así, por ejemplo, al incensar a la comunidad; *ibid.*, ff. 11^r y 32^o.

⁴⁴ *Ibid.*, f. 11^v.

atril con el libro de las oraciones «a la cabecera del choro y, donde no le hay, en medio del crucero»⁴⁵. Para las misas de cuatro capas se vuelve a insistir en el asunto: «entrado el conuento para el choro, o en el lugar donde se junta para las procesiones, sino tiene la iglesia choro baxo»⁴⁶. Y vuelve a repetirse al describir cómo se cantaba una misa nueva, en el momento en que el misacantano, su padrino y los acólitos debían situarse en la cabecera del coro, excepto «donde no le hubiere», cuando «se seguirá la buena costumbre que estuuiere recebida»⁴⁷. Esta rúbrica nos interesa especialmente, porque deja al arbitrio de la comunidad la solución espacial del tema. Es decir, que quedaba condicionado por las características físicas de la iglesia. Sobre este mismo asunto se insistió al describir el lugar de residencia del oficio de capero en la sillería de coro. Donde no hubiera coro bajo, se le pondría un escabel para que se sentara, aunque subraya «en esto del asiento del capero no se puede señalar nunca determinado, por la diferente disposición de las iglesias y choros de nuestros monasterios y así se guardará en ellos la buena costumbre que en esto estuuiere recibida»⁴⁸. Es decir, la congregación no impuso el uso del coro alto o bajo, ni tan siquiera su obligatoriedad, solo reconoció la variedad topográfica de las iglesias de sus monasterios y el uso de costumbres particulares que solucionaran el asunto.

Incluso en la documentación más tardía, la existencia de coro bajo se presenta como una posibilidad. Así, en el formulario utilizado para la visita a San Salvador de Celanova de 1795, en donde se explicita que los padres «oficiales» debían asistir a la misa y horas «quando hay coro bajo»⁴⁹.

En 1635 se publicaba en Salamanca un ceremonial común para todas las casas de benedictinos, siguiendo el breviario y misal aprobados por el

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, f. 36^r.

⁴⁷ *Ibid.*, f. 20^v.

⁴⁸ *Ibid.*, f. 33^v.

⁴⁹ Acta de la visita al monasterio publicada en «Corpus Documental». *Opus Monasticorum I. Patrimonio, arte, historia y orden*. José Manuel B. López Vázquez (coord.). Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, p. 1103.

papa Pablo V. El volumen afirma recoger «los usos y costumbres loables de la Congregación de España», que no son otros que los de la congregación de Valladolid y que, como veíamos ahora, van refiriendo puntualmente el posible uso del coro alto⁵⁰. Por el contrario, en los ceremoniales aprobados para las otras dos congregaciones peninsulares en fechas inmediatas, el coro es tratado de forma colectiva, sin explicitar ubicaciones. En el conciso apartado sobre rúbricas que precede a la edición de los oficios aprobados para los monasterios de la congregación tarraconense, no se alude en momento alguno a la posibilidad de existencia de dos coros, solo se recoge la necesaria respuesta coral en la celebración⁵¹. Tampoco se hace distinción alguna en las constituciones de la congregación, publicadas en 1615, en las que el coro es tratado de forma genérica, sin disparidad alguna en su ubicación⁵². El mismo silencio topográfico lo encontramos en las especialmente detalladas disposiciones de la congregación de los monjes negros del Reino de Portugal⁵³.

NORMATIVIDAD VS. VARIEDAD CORAL. MODELOS TOPOGRÁFICOS

Las rúbricas referentes al coro en los usos litúrgicos de la congregación vallisoletana dan respuesta a una realidad material compleja y variable: la

⁵⁰ *Ceremonial monástico conforme al brebiario, y missal, que la santidad de Pavlo V concedió a todos los que militan debaxo de la Santa Regla de nuestro gloriosísimo Padre y Patriarca de las religiones S. Benito, con los usos y costumbres loables de la congregación de España*. Salamanca, Jacinto Tabernier, 1635.

⁵¹ «...respondet corus [...] et corus dicitit...»; *Officia propria Sanctorum religionis: Sanctiss. Patriarchae Benedicti. A. S. Rituum Congreg. approbata et ex Decreto S. Generalis Capituli Monachorum Congreg. Tarraconen. ab omnibus eiusdem Congregat. utriusque sexus Religiosis celebranda*. Barcelona, Antonio Lacauallería, 1664, pp. xiv-xv.

⁵² *Constituciones para los monasterios de religiosas de la congregación benedictina claustral tarraconense y cesaraugustana, hechas y mandadas observar por el sagrado capítulo general, celebrado en la ciudad de Barcelona en el Real monasterio de San Pablo del Campo, año del nacimiento de Jesuchristo 1615*. Barcelona, Imprenta de Lorenzo Deu, 1615.

⁵³ *Ceremonial da Congregação dos monges negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reyno de Portugal*. Coímbra, Diogo Gómez de Lureyro & Lourenço Craesbeeck, 1647.

sillería en la nave de la iglesia, una segunda en un coro alto, la posible ausencia de alguna de las dos... El análisis espacial de las iglesias monásticas conservadas insiste en la misma variedad: la generalizada adopción del coro alto a la vez que se mantenía el de la nave y, sobre todo, una variable localización del coro bajo que, insisto, ponen de manifiesto la inexistencia de un plan de elementos comunes para los monasterios.

En San Benito el Real de Valladolid –la casa madre de la más extensa de las congregaciones reformadoras– (Figura 8.5), la totalidad de su mobiliario litúrgico disperso entre la propia iglesia y el Museo Nacional de Escultura, el Diocesano y el del Prado fue objeto de estudio en un ejemplar trabajo de Juan José Martín González en el que precisamente se destacaba la singularidad de un espacio amueblado para su uso frente a la generalidad de iglesias vacías⁵⁴. Si conjuntos de duplicidad coral tan hermosos como los del monasterio de Yuso en San Millán de la Cogolla (Figura 8.6) o el de San Salvador de Celanova son una muestra inestimable de la complicación extrema de un espacio litúrgico mediante la coexistencia de las dos sillerías y sus marcos arquitectónicos, también lo son el total de variaciones que ponen en crisis el planteamiento de un modelo común.

Cada solución estuvo motivada por cuestiones particulares a cada institución. La elección de uno u otro modelo arquitectónico pudo tener el deseo de resolver un efectivo problema funcional o, con certeza, estar motivada por razones económicas que, quizás, desaconsejaron una inversión tan importante como la de modificar la topografía de su iglesia y duplicar la sillería.

⁵⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «El espacio amueblado: la iglesia de San Benito». *Monasterio de San Benito el Real. VI Centenario (1390-1990)*. Javier Rivera (coord.). Valladolid, Ámbito Ediciones, 1990, pp. 173-193. Una reconstrucción virtual del conjunto vallisoletano en GARCÍA CABEZAS, José Juan. *El monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Restitución virtual de los coros de su iglesia*. Trabajo Fin de Grado, Universidad de Valladolid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2021, <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/50063>> [consulta 18-03-2023].

FIGURA 8.5. *Planta de la iglesia del monasterio de San Benito el Real de Valladolid, reflejando la posición de las dos sillerías y el conjunto de rejas.*

Fuente: García Cabezas, J. J. *El monasterio de San Benito...*, p. 67.

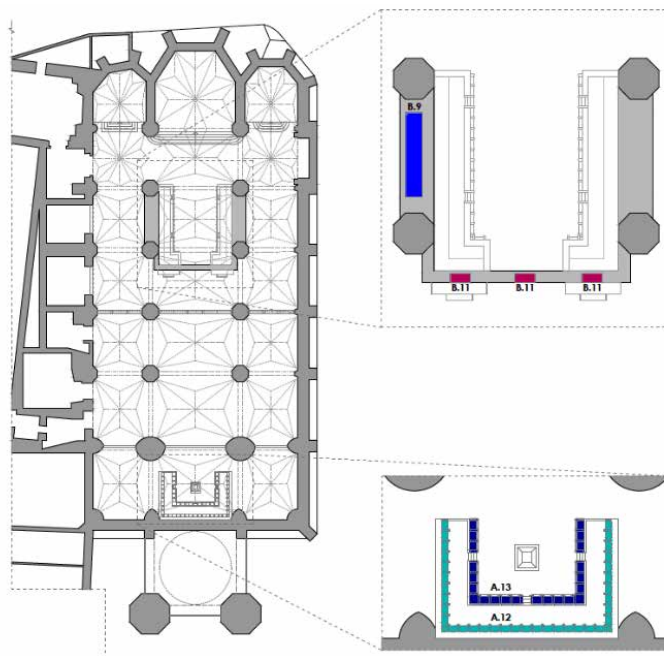
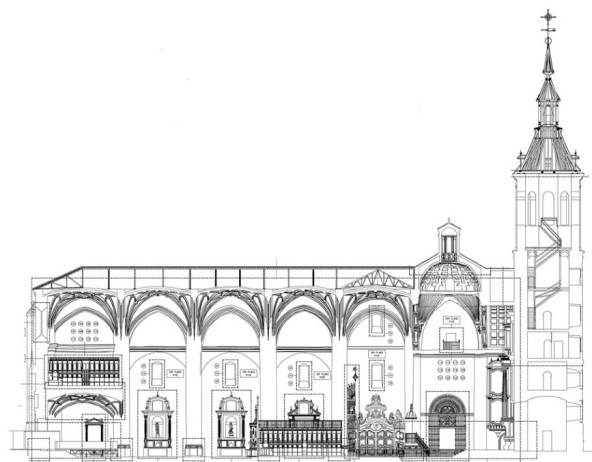


FIGURA 8.6. *Iglesia del monasterio de San Millán de Yuso. Sección Este oeste.*

Fuente: Plan director, Gobierno de La Rioja.



Citaba líneas arriba cómo, según los testimonios de la época, la acogida de fieles y peregrinos en el monasterio de Montserrat tuvo en jaque el funcionamiento coral de su primera iglesia. Reservar espacio a sus visitantes debió de ser la razón para que en la iglesia moderna no hubiera coro bajo. El grabado que en 1806 ilustró el viaje de Alexandre de Laborde muestra una iglesia vacía, marcada por un gran sotacoro que cubre el punto de origen de la perspectiva (Figura 8.7).

FIGURA 8.7. *Vista de la iglesia de Montserrat desde el sotacoro en 1806.*

Fuente: Laborde, Alexandre de. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. 4 vols. París, Pierre Didot l'ainé, 1806.



En el apartado que páginas atrás dedicamos al coro en alto en la tradición benedictina, quedaron listados algunos de los monasterios que contaron con una única sillería, sita en la nave. También los hubo que, teniendo dos, pudieron adoptar topografías menos habituales. En la instalación litúrgica de San Martín Pinario, en Compostela, se mantuvo el modelo de doble coro alto y bajo, aunque con una interesante variación. En lugar de situar la sillería baja en la nave, se optó por otro sistema nada infrecuente, colocándolo en el trasaltar de una profundísima capilla mayor que quedaba dividida entre el coro monástico y el altar mayor, separados por un monumental retablo de cierre. De este modo, se creaba un espacio trasero invisible

a los fieles⁵⁵. Además, al coro se le añadió una tribuna superior de fábrica presidida por la imagen de la Virgen, que gira alrededor de su superficie y donde se situaron los órganos. Mientras, a los pies de la iglesia, se eligió una valiente bóveda plana para dividir el espacio en altura mediante una tribuna en la que se instaló el coro alto y dos largas y estrechas tribunas laterales con celosías que también permitían contemplar la liturgia de la iglesia sin ser visto⁵⁶. Un último detalle interesante del monasterio compostelano es el de la rejería que zonifica la iglesia, segmentándola entre el tramo de crucero, la nave y sus capillas laterales⁵⁷, testificando un orden y una normativa de accesos que no era muy diferente a cuando el coro se hallaba en la nave, pero ahora liberando el altar mayor antes oculto por el trascoro, y abriendo un gran teatro visual y acústico que suponían los dos atriles de las lecturas enmarcando el altar mayor y el púlpito para las homilías en el ángulo entre transepto y nave.

La topografía de San Martiño Pinario no es muy diferente de la que podemos ver en las abadías portuguesas de Oporto, Pombeiro y Tibães, donde el coro en alto convivió con una sillería a nivel de iglesia, dispuesta en un vasto presbiterio tras la capilla mayor. La diferencia es que aquí no hubo o fue eliminado tras la exclaustación el cierre que protegía visualmente a la comunidad. Lejos de considerarse algo propio del occidente peninsular, posicionar el coro en la cabecera tras el altar mayor se dio en otros lugares.

⁵⁵ Llama la atención sobre la posición del coro en trasaltar; GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. «El coro». *Santiago. San Martín Pinario. Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, 27 de mayo, 31 de diciembre 1999*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 243-250.

⁵⁶ GOY DIZ, Ana Eulalia. «La arquitectura». *Ibid.*, pp. 213-234. Sobre las tribunas para instalar órganos en los monasterios gallegos; GARBAYO MONTABES, Francisco Javier. «De códices, voces y órganos. Un estudio musical sobre los monasterios, conventos y colegiatas gallegos». *El protagonismo monástico a través de la historia*. José Miguel Andrade Cernadas (dir.). 2 vols. A Coruña, Hércules de Ediciones, 2016, vol. 2, pp. 213-255.

⁵⁷ SINGUL LORENZO, Francisco. «Los púlpitos y las rejas». *Santiago. San Martín Pinario. Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, 27 de mayo, 31 de diciembre 1999*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 283-290.

En San Juan de la Peña, el cronista Juan Briz señala la posición del coro en medio de la iglesia alta del monasterio viejo, aunque hace una alusión a un difícil coro en alto en la primera iglesia consagrada⁵⁸. Aquí nos interesa más el monasterio nuevo, que se planteó como una auténtica revisión de los principios funcionales del monasterio medieval. En su iglesia se elevó un retrocoro alrededor del altar mayor, del que conservamos la estructura. Siguiendo cierta lógica, debió de hacer juego con una segunda sillería sita en la nave, si es que no llegó a plantearse un coro en alto a los pies⁵⁹. En todos los casos se trata de experiencias espaciales que, curiosamente, devolvían la sillería a la capilla mayor y que fueron moneda de cambio habitual en los monasterios italianos tras la supresión postridentina de los cierres de coro⁶⁰.

EL CORO ALTO. ESPACIO, SONIDO Y VISIÓN

La celebración eucarística nunca se movió de la capilla mayor y, por tanto, aunque estuviera alejado una variable cantidad de metros y en un plano

⁵⁸ BRIZ MARTÍNEZ, Juan. *Historia de la fundación y antigüedades de San Juan de la Peña, y de los reyes de Sobrarbe, Aragón y Navarra*. Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1620, pp. 77 y 607-608. Un inventario de desamortización, además, documenta los asientos del celebrante y ministros: «coro de barandilla al frente con asientos o bancos de madera»; cf. JUAN GARCÍA, Natalia. «El patrimonio artístico disperso y desaparecido del monasterio de San Juan de la Peña durante la primera mitad del siglo XIX: aproximación a su estudio a partir de los inventarios realizados durante su desamortización». *Artígrama*, XX (2005), pp. 347-365.

⁵⁹ BARLÉS BÁGUENA, Elena; MARTÍNEZ GALÁN, Antonio; y SÁNCHEZ, Elisa. «El monasterio alto de San Juan de la Peña». *San Juan de la Peña. Suma de estudios*. Ana Isabel Lapeña (coord.). Huesca, Mira Editores, 2000, pp. 117-173; y JUAN GARCÍA, Natalia. «El monasterio alto de San Juan de la Peña». *Monasterio de San Juan de la Peña*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007, pp. 137-258.

⁶⁰ Se trata de una solución que se adoptó fácilmente en iglesias de nave única de muy diferente extracto religioso como demuestran los coros elevados tras el altar mayor en la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona o en las iglesias conventual y parroquial de Sant Francesc y de Santa Eulalia, en Mallorca; CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Experimentar una iglesia de nave única. Aproximación al espacio litúrgico de Santa María del Pi (siglos XIV-XVI)». *Splendor Pinensis. Santa Maria del Pi al segle XV*. Jordi Sacasas (ed.). Barcelona, Ateneu Universitari Sant Pacià, 2019, pp. 211-234.

diferente, la dependencia del coro alto respecto del altar principal de la iglesia era total. El asunto era especialmente complejo cuando la relación física entre altar y coro tenía que ser más estrecha. Para el saludo de la paz, un acólito y subdiácono se encargaban de darlo a la comunidad cuando ocupaba el coro bajo; mientras, el subdiácono se encargaría de hacerlo de hallarse en el alto, teniendo que desplazarse hasta allí. La cosa se complicaba en los días de comunión. Los que quisieran comulgar debían comenzar a prepararse «al primer *agnus*», para descender al piso bajo la iglesia⁶¹. Lo mismo ocurría en las vísperas de las celebraciones de difuntos cuando, de hallarse en el coro alto, los monjes tenían que bajar a la iglesia después de la tercera lección⁶². También al día siguiente, tras «los *agnus* de prima», debían dirigirse al coro bajo, desde donde comenzaba la procesión⁶³.

Es curioso que los usos no hagan alusión a las dificultades auditivas que podía suscitar la distancia entre coro alto y altar mayor. En algunas consuetas y, en particular, en el capítulo sobre cómo celebrar del ceremonial vallisoletano, se insistió en el tono de voz a utilizar según la celebración o el año litúrgico⁶⁴. Por el contrario, los usos de la congregación en ningún momento aluden a diferencias de volumen en función de la localización del oficiante, sus ministros y la comunidad. En las iglesias más compactas, las variaciones acústicas no debían de ser especialmente significativas, pero en las más monumentales o mediatizadas por una singular topografía previa –recuerdo aquí el caso de Oña– tuvieron que existir diferencias acústicas notables. Esta permanente relación entre uno y otro espacio durante la liturgia eucarística debió conllevar un uso de la voz que permitiera la escucha e incentivara el diálogo litúrgico entre el oficiante y sus ministros situados en la capilla mayor y la comunidad en el coro alto, así como la existencia de elementos de aviso –por ejemplo, campanas de mano– que facilitaran

⁶¹ *Ceremonias, usos, costumbres y señales de la Congregación...*, f. 13^v.

⁶² *Ibid.*, ff. 19^r-19^v. Las vísperas, en realidad, se combinaban con el rezo de maitines (referidas como viglias en el ceremonial vallisoletano), de ahí esa alusión a la tercera lección.

⁶³ *Ibid.*, f. 19^v.

⁶⁴ «Alça un poco la voz [...] comiença luego el canto en voz baxa»; *ibid.*, ff. 1-7^r.

la comunicación entre uno y otro escenario, como las usadas para avisar a campaneros u organistas.

En cambio, a nivel visual sí hay claras rúbricas en función del uso del coro alto. Lógicamente, dependiendo del estalo que se ocupara en su sillería, la visibilidad del altar mayor se complicaba. Las directrices generales para la misa cantada en el ceremoniero de Valladolid puntualizan la responsabilidad de los monjes que ocuparan los asientos de la cabecera del coro que, a la vista de lo que ocurría en el altar, debían ser seguidos en su gestualidad litúrgica por los monjes que no veían el altar: «En el choro alto, los que están en las primeras sillas tienen cuidado quando se buelue el sacerdote al *Orate Fratres*, para que inclinándose ellos, se incline todo el conuento»⁶⁵. Imagino que el aumento de la distancia respecto a los fieles pudo ser la razón para que no se generalizaran los altares elevados que, a la manera del de los dominicos de Santo Tomás de Ávila, favorecieran la vista de los religiosos desde el coro⁶⁶. Si bien esta justificación nos valdría para una iglesia abierta a los laicos como la de los frailes, la duplicidad coral –con dos espacios diferentes de dispar visibilidad del altar– pudo ser la razón para que no fuera adoptado entre los monjes, prefiriéndose la tradicional solución de elevar la capilla mayor sobre unas gradas.

EL SOTACORO, ESPACIO DE DEVOCIÓN POPULAR. LA REDEFINICIÓN DE LA PARROQUIA MONÁSTICA

Que los laicos pudieran acceder hasta las cercanías del coro, disturbaba a la comunidad. Un ejemplo paradigmático es el ya citado de la iglesia vieja de la abadía de Montserrat, en la que los monjes acabaron por sentirse incómodos ante la constante presencia de los laicos que iban a visitar a la Virgen. La reserva de los monjes a ser observados mientras se hallaban en su sillería tenía tanto que ver con el mantenimiento de una lógica privacidad,

⁶⁵ *Ceremonias, usos, costumbres y señales de la Congregación...*, f. 27^r.

⁶⁶ Cf. CARRERO SANTAMARÍA, E. «El espacio destinado a los fieles...», pp. 104-105.

como con la observancia de un decoro que a veces rayaba con la lógica. Por ejemplo, entre las ceremonias generales de los usos de Valladolid se alude a cómo los monjes más débiles podrían ser excusados de su obligación a estar en pie durante las largas horas corales, cuando la comunidad se hallara en el coro de la iglesia y pudiera ser vista por legos⁶⁷.

Respecto a la responsabilidad parroquial, al tratar los modos de enterrar a seglares, los usos de la congregación vallisoletana aluden a «los monasterios que son iglesias matrices o que están unidas a ellos parroquias»⁶⁸. Que la capilla externa del monasterio pudiera terminar convirtiéndose en una parroquia fue objeto de numerosas legislaciones que estatuyeran su papel en la geografía diocesana, bajo la autoridad episcopal. En el caso que aquí nos interesa, el espacio físico de esta capilla para forasteros acabó integrada en la estructura de la iglesia del principal y, como decíamos, en su tramo más occidental, en el sotacoro.

Si las rejas y trascoros delimitaban especialmente la accesibilidad a la iglesia monástica, con la adopción del coro a los pies se redefinió su zona occidental, que pasó a realizar funciones de acogida de fieles en el sotacoro y ante la reja que lo separaba de la iglesia de los monjes, convertida en auténtica frontera reflejada en las planimetrías históricas de Sahagún o San Benito el Real⁶⁹. Antonio García Flores ha documentado la costumbre entre los monasterios del Císter de la congregación de Castilla que, como vimos

⁶⁷ «El que por vegez o enfermedad no pudiere estar en el choro tanto tiempo en pie, tome licencia del superior para sentarse aunque se hace raras veces y se deue escusar quanto sea posible, especialmente en choros baxos de iglesias donde acude el pueblo»; *Ceremonias, usos, costumbres y señales de la Congregación...*, f. 48^r.

⁶⁸ *Ibid.*, f. 126^v.

⁶⁹ Reproducidos, respectivamente, en CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores. «La reforma del monasterio de San Benito en la Edad Moderna». *El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval*. María Victoria Herráez Ortega (coord.). León, Ediciones de la Universidad de León, 2000, pp. 173-224; y RIVERA, Javier. «San Benito: “Ave Fénix” vallisoletano. Idea e imagen de una interpretación albertiana». *Monasterio de San Benito el Real. VI Centenario (1390-1990)*. Javier Rivera (coord.). Valladolid, Ámbito Ediciones, 1990, pp. 111-131.

páginas atrás, habían adoptado mayoritariamente el coro a los pies, en convivencia con el coro en la nave. Delimitado por las rejas y permitiendo el acceso a los fieles, el espacio del sotacoro pudo albergar la parroquia del monasterio o, al menos, ser articulado litúrgicamente mediante altares⁷⁰.

Entre los benitos, un caso clave es el de San Millán de la Cogolla. La iglesia de Yuso tuvo una función parroquial clara desde fechas tempranas, en las que funcionó como iglesia principal de las poblaciones cercanas. En la documentación emilianense moderna se refrenda la consolidación de la función parroquial del monasterio al referirse al sotacoro de su iglesia, a partir de 1653, como la «iglesia parroquial de Nuestra Señora del monasterio real de San Millán de la orden de San Benito [...] en cuyo altar de San Millán se encuentra el cuerpo del santo de dicha iglesia»⁷¹.

EL CORO DESDE EL CHORO. A MODO DE CONCLUSIÓN

El hermético perímetro coral, con sus cierres de fábrica y rejas, ha sido un recinto incomprensido por la historiografía del siglo XVIII en adelante, en tanto que limitador de una visibilidad espacial basada en la contemplación de arquitecturas desnudas, vacías de los muebles e instalaciones litúrgicas que vestían los edificios. Es bien conocido el relato de cómo la piqueta de la reinterpretación espacial contemporánea se dedicó a reubicar las sillerías y demoler los trascoros de las catedrales⁷². En los monasterios, la desamortización y exclaustación o la convulsa historia del siglo XX trasladaron o llevaron a la hoguera conjuntos completos de sillerías, mientras los trascoros quedaban como tristes muñones de un elemento indispensable para la vida

⁷⁰ GARCÍA FLORES, A. «Ampliación y renovación de los monasterios cistercienses...», pp. 25-29.

⁷¹ E-Mah Clero Regular-Secular, L. 6085. *Profesiones desde el año 1601 y las gradas de los monges desde el año 1500. También están aquí las profesiones de los frailes legos*, sin foliar.

⁷² CASTRO FERNÁNDEZ, Belén María. «Los coros capitulares: Balance de su historia moderna en términos de restauración monumental». *Minus*, XXI (2013), pp. 119-154.

monástica. Algunos se han conservado milagrosamente *in situ* –como el de la iglesia del monasterio de Piedra y quizás un muro del de Sant Pau de Caserres– aunque, tras la pérdida de la sillería, el desmonte del trascoro fue en paralelo a la repristinación del edificio, quedando solo reflejado en fotografías y planimetrías históricas⁷³.

Cuando la historia fue más benévola, incluso conservándose en su totalidad, los conjuntos corales no se vieron exentos de su cuestionamiento desde la sempiterna búsqueda del espacio diáfano para una mirada históricamente desinformada que, en abadías como la de San Xulián de Samos, acabó por desplazar su sillería y derribar el trascoro ya en la tardía fecha de 1967⁷⁴.

La historia no fue mucho más benévola con el coro en alto. En los monasterios más antiguos fue considerado una pieza extemporánea ajena a la quimérica imagen inicial del edificio, buscada por los aficionados a estilos. De hecho, el derribo de tribunas corales fue moneda de cambio en la restauración más radical tanto de monasterios benedictinos, como de otras órdenes. Sin ir más lejos, el corito de San Millán de Suso no casaba con la arquitectura del siglo x que se quiso resucitar. Lo mismo ocurrió en las drásticas restauraciones y/o reconstrucciones de San Martín de Frómista, Santa María de Ripoll o Sant Pere de Rodes, donde el coro o sus restos fueron simplemente suprimidos. El de Sant Feliú de Guíxols fue mutilado, con la idea de recuperar cierta espacialidad eclesial. Por fin, entre los premonstratenses, los de Aguilar de Campoo y Retuerta fueron eliminados durante el siglo xx.

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, la introducción del coro en alto entre benedictinos y cistercienses fue una solución funcional singular, que complicó notablemente la organización espacial de la iglesia al conservar el coro bajo y delimitar a los pies de la iglesia un espacio accesible a los fieles que pudo convertirse en parroquia. Además, que la comunidad

⁷³ Centrado en los cistercienses en la Corona de Aragón, CARRERO SANTAMARÍA, E. «Celebrar la arquitectura...», pp. 65-73.

⁷⁴ Cf. LÓPEZ SALAS, E. «El traslado del coro...».

pudiera hallarse separada del altar varios metros y en un plano diferente motivó ciertos inconvenientes en la celebración, que fueron detallados en textos legislativos de largo calado, como el ceremonial de la Congregación de San Benito el Real de Valladolid.

Desde un punto de vista acústico, el coro en alto supuso la aparición de un punto más en la diversificación de espacios sonoros frente al altar mayor, al que hay que añadir la presencia de los fieles en el sotacoro que, lógicamente, participaban en los oficios en la medida que les era permitido. En las iglesias más monumentales, la separación entre altar mayor y el coro alto durante las celebraciones debió requerir un inteligible método de comunicación que facilitara el discurso entre los dos espacios. No en vano, que la única ocasión en el que el ceremonial estipula una obligación de residencia en uno de los dos coros sea para establecer que la misa del domingo debía celebrarse obligatoriamente en el coro bajo, obedeció a una clara razón organizativa que el coro alto complicaba.

Desde una perspectiva espacial, lo más llamativo es que el coro en alto no fue adoptado por los monasterios que así lo tuvieron a bien. Por lo tanto, no fue una característica de la reforma de las órdenes contemplativas ni, por supuesto, atribuible a ninguna de las tres congregaciones benedictinas peninsulares. Solo en el Císter fue una costumbre exclusiva de la congregación de Castilla. Del mismo modo, el coro bajo benedictino pudo adoptar distintas localizaciones en la topografía de la iglesia: desde la sempiterna sillería en la nave central, hasta su colocación en el retroaltar de la capilla mayor que, al fin y al cabo, recordaba a su ubicación primigenia, previa a la ampliación de la sillería con el crecimiento de la comunidad. En todos los casos se trata de ejemplos de la total variedad espacial de los monasterios benedictinos que, aun perteneciendo a la misma congregación, carecieron de rígidos esquemas funcionales comunes a todos sus edificios, como ponen de relieve las rúbricas al respecto del ceremonial vallisoletano. En resumidas cuentas, que funcionalmente y con reformas y ceremoniales de uso común, un monasterio benedictino siguió sin ser uno cisterciense.

9.

LAS CONSTITUCIONES TOLEDANAS DE 1357: ASPECTOS MUSICOLÓGICOS Y FILOLÓGICOS

EVA ESTEVE ROLDÁN

Universidad Internacional de La Rioja

ORCID iD: 0000-0001-9946-710X

FRANCISCO JAVIER ESTRADA

Investigador independiente

ORCID iD: 0009-0006-6065-2731

RESUMEN

Vasco Fernández de Toledo (ca. 1295-1362) fue un prelado especialmente activo en su labor pastoral. Obispo de Palencia de 1343 a 1353, después ostentó el mismo cargo en la poderosa Iglesia Primada de Toledo (1353-1360). A lo largo de su carrera eclesiástica realizó varias reglamentaciones, algunas de las cuales afectan a la música. Una de ellas son las constituciones destinadas a la catedral toledana, confeccionadas cuando el prelado ya había cumplido los 60 años. Este documento, actualmente custodiado en la Biblioteca Nacional de España, es el foco de investigación del presente capítulo. No se han encontrado traducciones ni ediciones de E-Mn ms. 6260, por tanto, no ha sido estudiado desde la musicología. El análisis del contenido revela la adaptación a los mandatos romanos, pero también una preocupación concreta por el aspecto musical. La investigación contextualiza y analiza la fuente, y muestra el contenido de un texto que constituye una herramienta fundamental para comprender la cotidianidad religiosa, social y musical del medievo.

Palabras clave: música y ceremonial; mecenazgo musical; música religiosa; reglamentación medieval.

ABSTRACT

Vasco Fernández de Toledo (c. 1295-1362) was a prelate particularly active in his pastoral work. He was Bishop of Palencia from 1343 to 1353, and later held the same position in the powerful Primatial Church of Toledo (1353-1360). Throughout his ecclesiastical career he made several regulations, some of which concerned music. One of these is the constitutions for the Cathedral of Toledo, written when the prelate was already 60 years old. This document, currently kept in the Biblioteca Nacional de España, is the focus of research in this chapter. No translations or editions of E-Mn ms. 6260 have been found, therefore, it has not been studied from a musicological perspective. The analysis of the content reveals the adaptation to Roman mandates, but also a specific concern for the musical aspect. The study contextualises and analyses the source, revealing the content of a text that constitutes a fundamental tool for understanding the religious, social and musical everyday life of the Middle Ages.

Keywords: Music and Ceremonial; Musical Patronage; Church Music; Medieval Regulations.

EL ESTUDIO DE LA MÚSICA MEDIEVAL se ha fundamentado mayoritariamente en las fuentes notadas, en los tratados teóricos, en la iconografía y en el análisis musical. Progresivamente se han ido ampliando perspectivas interdisciplinares hacia la literatura, la sociología o la acústica arquitectónica. Sin embargo, la influencia de los pontífices en el paisaje sonoro, las relaciones de poder y la reglamentación producida bajo sus auspicios han sido enfoques casi olvidados por la musicología hispana medieval, aspectos que merece la pena tener en consideración¹. Este capítulo es una propuesta para ampliar las perspectivas del panorama actual hacia otros campos de investigación y exponer brevemente sus posibilidades. El estudio de ceremoniales, consuetas y documentación organizativa similar favorece

¹ Una panorámica sobre el mecenazgo musical eclesiástico desde el siglo XIII al XV en la Península Ibérica se encuentra en ESTEVE ROLDÁN, Eva. «Sonido y poder en la Península Ibérica: Influencia de los pontífices en el paisaje sonoro bajomedieval». *Las cortes eclesiásticas bajomedievales*. Francisco de Paula Cañas Álvarez (ed.). Madrid, Dykinson, en prensa.

una comprensión más profunda de la liturgia en relación con el espacio donde se produce, el contexto musical que la acompaña y el dignatario que encarga su realización.

Vasco (o Blas) Fernández de Toledo provenía de una noble stirpe mozárabe, su padre pertenecía a los círculos más cercanos del rey Fernando IV de Castilla. El eclesiástico nació en Toledo hacia 1295 y estudió derecho en el sur de Francia², en 1343 fue nombrado obispo de Palencia. Durante sus diez años de gobierno palentino, Vasco realizó una intensa actividad gubernativa y pastoral a lo largo de la cual celebró seis sínodos diocesanos. El 17 de junio de 1353, cuando contaba con 58 años, el religioso alcanzó el arzobispado toledano. Comenzó entonces una etapa de gran dinamismo a pesar del ambiente bélico que reinaba en Castilla: celebró un sínodo en Alcalá (1354) y dos en Toledo, uno provincial (1355) y otro diocesano (1356)³. Asimismo, el prelado consignó unas constituciones catedralicias en 1357, que se establecieron como las más amplias del siglo en la Iglesia Primada. Como resultado de la guerra civil castellana (1351-1369) entre el rey Pedro I de Castilla (al que Vasco era fiel) y Enrique de Trastámara, a la postre vencedor, el erudito arzobispo fue forzado al destierro en 1360. Dejó atrás su palacio con una de las mejores bibliotecas de derecho de su tiempo y huyó a Coímbra con 65 años, donde falleció al cabo de un bienio⁴.

Las constituciones sinodales realizadas por el pontífice toledano han sido citadas por varios historiadores y reflejan una notable atención al aspecto sonoro. La reglamentación menciona instrucciones musicales respecto a la

² GONZÁLEZ RUIZ, Ramón. «Vasco (o Blas) Fernández de Toledo». *Diccionario Biográfico Electrónico de la Real Academia de la Historia*. Real Academia de la Historia, 2018, <<https://dbe.rah.es/biografias/25790/vasco-o-blas-fernandez-de-toledo>> [consulta 17-07-2023].

³ SAN MARTÍN PAYO, Jesús. «Sínodos diocesanos del obispo D. Vasco (1344-52)». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, II (1949), pp. 129-173.

⁴ RIVERA RECIO, Juan Francisco. *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media (s. XII-XV)*. Toledo, Diputación Provincial, 1969, pp. 91-92.

recepción de príncipes eclesiásticos o seglares (Palencia, 1345)⁵, recompensas monetarias por asistir al coro a las horas (Toledo, 1356) y la disposición de la organización musical coral: los subdiáconos comenzaban las entonaciones de himnos, responsos, etc. y los graderos continuaban el canto llano (Palencia, 1346)⁶. Llama la atención la dura crítica hacia los beneficiados palentinos por su presteza para cobrar los oficios en contraste con su desidia a la hora de entonarlos, lo que revela una preocupación específica por el canto, un deber intrínsecamente unido a la asistencia (Palencia, 1345)⁷. Por otra parte, las constituciones catedralicias que encargó Vasco en 1357 no han sido transcritas con anterioridad, ni mencionadas en estudios musicológicos⁸. Debido a dichas razones, la investigación se ha centrado en el último texto citado, cuyo estudio revela el pensamiento musical del prelado y su adaptación a los preceptos observados desde Roma.

Las ordenanzas se encuentran anotadas en un libro manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura E-Mn ms. 6260⁹. El ejemplar, copiado en papel, reúne varias constituciones y reglamentaciones toledanas datadas desde 1357 hasta 1531. En concreto, su término *post quem* es el 28 de junio de 1531, fecha de la normativa más reciente copiada. La interrupción del texto final, cuya escritura se extiende hasta el margen

⁵ SAN MARTÍN PAYO, J. «Sínodos diocesanos...», pp. 155-157.

⁶ MATÍAS VICENTE, Juan C. «Canto y música en la Iglesia de Castilla y León (Sínodos: Siglos XIII y XIV)». *La música en la Iglesia de ayer a hoy*. Ángel Galindo (ed.). Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca y Caja de Salamanca y Soria, 1992, pp. 85-130, especialmente, pp. 96 y 98.

⁷ *Ibid.*, p. 98; y RUBIO SADIA, Juan Pablo. «El oficio divino en la vida del clero entre los siglos XIII y XVI: una visión a través de las constituciones sinodales hispanas». *Ecclesia Orans*, XXXII, 2 (2015), pp. 287-337, especialmente p. 314.

⁸ A excepción de ESTEVE ROLDÁN, Eva. *Mecenazgo, reforma y música en la Catedral de Toledo (1523-1545)*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 133-134, 166, 180, 246, 250, 260, 300, 321, 328 y 339-340; e *idem*. «Sonido y poder...», en prensa.

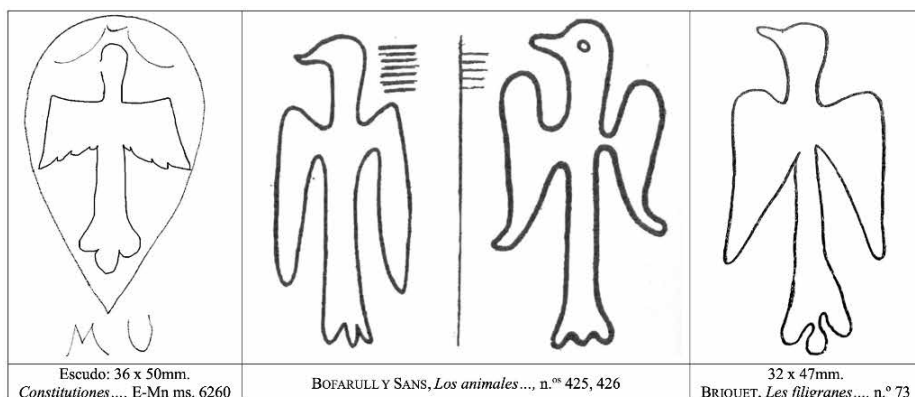
⁹ No se ha identificado el documento original en el archivo de la catedral primada. Agradecemos a Isidoro Castañeda su ayuda al respecto.

inferior de la última página sin mostrar folios en blanco al final ni folios arrancados, indica la pérdida u omisión de material original. La marca de agua presente a lo largo de toda la obra muestra una silueta de ave con las alas extendidas dentro de un escudo con forma foliar apuntado en la sección inferior y dos letras al pie, posiblemente abreviaturas: M U (Figura 9.1)¹⁰. No se han encontrado motivos idénticos en la bibliografía consultada, solo algunos dibujos esquemáticos del animal interior que recuerdan al modelo, especialmente en la postura y en la forma de la cola. Estas figuras más sencillas sitúan el origen del papel en el siglo xiv con amplia diseminación por Europa¹¹. La filigrana de E-Mn ms. 6260, por su variedad de elementos y detalles, parece indicar un diseño evolucionado en relación con los mostrados en la bibliografía. Además, el estudio paleográfico de la obra refleja un uso consistente de la letra humanística desde las primeras páginas, rasgo característico de las copias producidas a partir del Renacimiento¹². Por último, la encuadernación de tipo mudéjar renacentista de lacerías con tapas de cartón forradas de cuero gris oscuro repujado y gofrado en seco señala una finalización del libro en el siglo xvi (Figura 9.2).

¹⁰ Las dimensiones son de 50×36 mm. Se localiza en diecisiete folios (ff. 3, 8, 13-16, 19, 24, 16-17, 33, 42, 46, 52, 54, 55 y 57).

¹¹ Briquet lo define como un águila y lo sitúa en ciudades italianas, francesas y neerlandesas desde ca. 1314 a 1336. Bofarull y Sans lo ubica en la Corona de Aragón hacia 1323-1333, pp. 82-83, n.ºs 420-427. No se han encontrado diseños similares en otros catálogos consultados; BRIQUET, Charles-Moïse. *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. Ginebra [etc.], Alphonse Picard, 1907, n.º 73; BOFARULL Y SANS, FRANCISCO DE ASÍS DE. *Los animales en las marcas del papel*. Villanueva y Geltrú, Oliva, 1910; VALLS I SUBIRÁ, Oriol. *El papel y sus filigranas en Catalunya*. Amsterdam, The Paper Publications Society, 1970; y RUIZ MÁRQUEZ, Laura. *Las filigranas en los incunables del fondo antiguo de la Biblioteca Universitaria de Murcia: un estudio de incunabulística*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Murcia, 2005, <<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/3413>> [consulta 17-08-2024].

¹² El documento utiliza dos tipos de letra diferente –recta y cursiva– que parecen producidas por la misma mano, con una copia bastante homogénea. La letra humanística es utilizada en Castilla desde finales del siglo xv y se generaliza durante el reinado de Carlos V; MARÍN MARTÍNEZ, Tomás. *Paleografía y diplomática*. 2 vols. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998, vol. 2, pp. 67-71.

FIGURA 9.1. *Comparativa de filigranas*. Fuente: elaboración propia.

En la contraguarda posterior se anota con otra pluma y letra humanística cursiva «Es de don Juan de la Cerda, canónigo de Toledo». Se han localizado dos religiosos con este nombre poseedores de una canonjía toledana. El más antiguo es citado como canónigo del coro del arzobispo y testigo en un documento elaborado en 1489 para doblar los beneficios corales debido a la epidemia de la peste¹³. Dos años más tarde, el mismo beneficiado es mencionado como canónigo, arcediano de Cuéllar y licenciado en decretos¹⁴. En 1493, bajo el alias «Quintanapalla», solicita permiso para ausentarse de las reuniones capitulares con el fin de dedicarse a la preparación de sermones y otras actividades piadosas, dispensa finalmente obtenida. El eclesiástico había participado en 1491 y 1493 en la concesión de servicios por estudios al canónigo Alonso Manrique y en la petición de guarda de secretos de todo lo tratado en el cabildo¹⁵. No se ha averiguado la fecha de posesión de la ca-

¹³ TORROJA MENÉNDEZ, Carmen; y SÁNCHEZ-PALENCIA, Almudena. *Catálogo del Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo*. Toledo, Diputación Provincial, 1977, p. 224.

¹⁴ LOP OTÍN, M.^a José. *El cabildo catedralicio de Toledo en el siglo XV. Aspectos institucionales y sociológicos*. Madrid, Fundación Ramón Areces, 2003, p. 485.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 356-357, 533-534, 537 y 538.

nonjía ni la de defunción, por lo que es difícil aventurar una posible relación con el manuscrito.

FIGURA 9.2. *Encuadernación de E-Mn ms. 6260.*



El segundo posible propietario del libro está más documentado: sobrino segundo del humanista Juan de Vergara, tras la muerte de su tío en 1557, le sustituyó en la misma silla coral: la canonjía vigesimoprimera de la catedral primada, perteneciente al coro del deán¹⁶. Hijo de Ana del Mármol y Tovar (prima de Juan de Vergara) y Francisco de la Cerda, Juan nació hacia 1520 y falleció el 15 de diciembre de 1590, fecha en que su cuerpo fue sepultado a la salida de la capilla de san Pedro hacia el claustro gótico de la catedral¹⁷.

Debido a la escasez de los datos biográficos hallados es difícil dilucidar cuál de los dos posibles candidatos fue el dueño del manuscrito estudiado. Tampoco ha sido posible esclarecer si Juan de la Cerda encargó su compilación u obtuvo el ejemplar después de la copia. Ambas opciones son posi-

¹⁶ VAQUERO SERRANO, M.^a del Carmen. «La familia de Juan de Vergara, canónigo erasmista toledano». *Lemir*, XXIII (2019), pp. 9-96. Aunque en el epitafio de Juan de la Cerda se menciona como primo de Juan de Vergara, el testamento del último y su árbol genealógico aclaran que era su sobrino, véanse pp. 10-11, 27-28, 67, 81 y 82.

¹⁷ FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel. *La catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte y personas*. Toledo, Diputación Provincial, 2015, p. 58.

bles, aunque en el caso del familiar de Vergara se muestra más probable la segunda posibilidad, ya que contaba con unos once años cuando se decretó la última documentación copiada y, si este fue el propietario, posiblemente su adquisición no fuera de primera mano.

Otra letra y pluma en la contraguarda anterior anota como poseedor de sus páginas al conde de Miranda. La estirpe de este condado, fundado en 1457, es amplia y no se ha podido localizar la fecha de adquisición del tomo por la familia nobiliaria, por lo que es difícil identificar a sus propietarios con exactitud¹⁸. Juan Bermudo dedicó su obra *Declaración de los instrumentos musicales* en 1555 al tercer conde, Francisco de Zúñiga (ca. 1475-1536)¹⁹. Sin embargo, el miembro más ilustre del linaje fue Juan de Zúñiga y Avellaneda (1574-1608), VI conde de Miranda y I duque de Peñaranda, quien posiblemente compró las constituciones estudiadas en algún momento después de la muerte de Juan de la Cerda. La fecha de 1595 anotada encima del título nobiliario podría indicar que este fue el año de adquisición del volumen por la dinastía con sede en Miranda del Castañar, aunque un texto tachado entre ambas anotaciones muestra ciertas incógnitas todavía por desvelar y posibles propietarios intermedios (Figura 9.3). El ejemplar formó parte de la colección bibliográfica de la casa de Miranda hasta que sus fondos fueron comprados en 1757 por la Biblioteca Nacional de España²⁰. Todavía se puede observar en la contraguarda anterior su antiguo lugar de

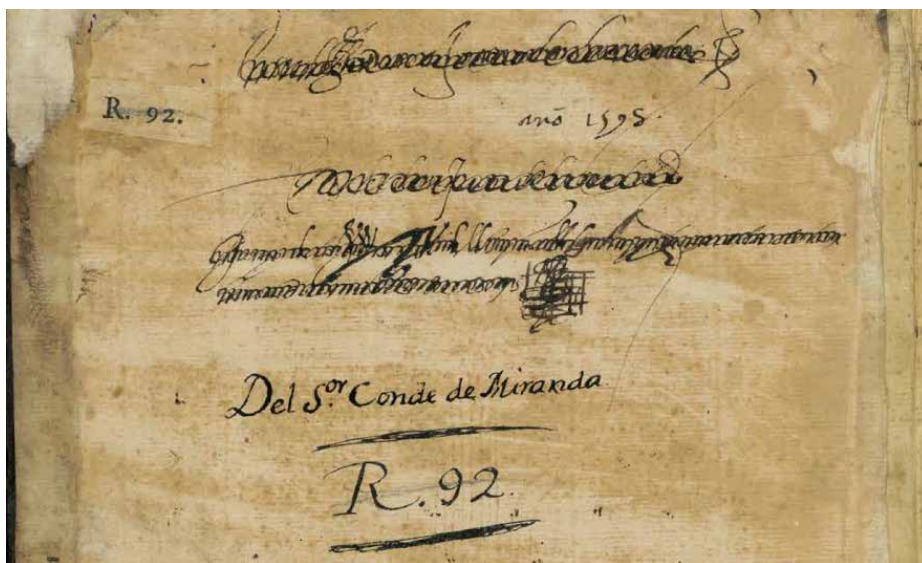
¹⁸ Un estudio detallado de sus miembros se encuentra en SOLER NAVARRO, Ana M.^a *El Ducado de Peñaranda, su origen y desarrollo hasta la desaparición del linaje de los Zúñiga*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 2009, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/48886>> [consulta 17-08-2024].

¹⁹ «Comiença el libro [...] dirigido al ilustrísimo señor el señor don Francisco de Çuniga, conde de Miranda, señor de las casas de Avellaneda y Baça»; BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Juan de León, 1555, portada.

²⁰ ANDRÉS, Gregorio de. «Los códices del conde de Miranda en la Biblioteca Nacional». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXII, 4 (1979), pp. 611-627, especialmente p. 612.

custodia: se depositaba en el tercer cajón con la signatura R 92²¹. La anotación «1595», manuscrita en la apertura del tomo, ha sido incluida en el inventario de la Biblioteca Nacional de España y ha generado la aceptación general de esta fecha como año de escritura del volumen²². Sin embargo, su copia tuvo que realizarse entre 1531, fecha del contenido más tardío incluido en el libro, y 1590, año del óbito del último canónigo toledano localizado con el nombre de Juan de la Cerda en dicha centuria. Teniendo en cuenta todos los datos manejados y la vigencia de la información contenida, las décadas más probables de elaboración del documento serían sobre los años treinta o cuarenta del siglo XVI.

FIGURA 9.3. *Contraguada anterior de E-Mn ms. 6260.*



²¹ El libro no ha sido localizado en los inventarios de 1725 y 1755, muy ambiguos en las descripciones bibliográficas. El más temprano anota los ítems numerados del 74 al 164 como «91 libros manuscritos de diferentes corónicas e historias y papeles curiosos, tasados cada uno a 40 r. de vellón»; *ibid.*, p. 619.

²² *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional. XI (5700 a 7000)*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1987, p. 146.

El ejemplar comienza con una breve introducción, fechada en 1388, donde se explica que el bachiller Pedro González, tesorero de la iglesia de Segovia y juez de la audiencia del arzobispo primado Pedro Tenorio (1377-1399), inspeccionó unas constituciones contenidas en un libro de pergamino y seleccionó aquellas que se mantenían sin cambios en la organización de la *Dives Toletana*. Una vez escogidas las instrucciones vigentes, Nicolás García, porcionero perpetuo de la catedral de Toledo, le encargó la réplica del contenido y su encuadernación. El objetivo de la acción se menciona de forma expresa: la conservación, memoria y difusión de la información comprendida²³. El magistrado Pedro González corrobora la autenticidad literal del texto y encarga su copia a un notario público para que confeccione un volumen del que se realicen más ejemplares²⁴. El prólogo aclaratorio aporta razones para la copia tardía a largo plazo y muestra el apego a la tradición dentro de la Iglesia.

Al preámbulo le siguen las constituciones realizadas por los arzobispos Vasco Fernández de Toledo y Gómez Manrique, los dos antecesores inmediatos de Pedro Tenorio en el cargo primado. La redacción original de la primera reglamentación se registra el 13 de septiembre de 1357 y de la siguiente el 22 de septiembre de 1371, confirmando así la información aportada en la explicación inicial. Se seleccionan únicamente para este estudio las primeras constituciones copiadas, debido a su antigüedad y a su valor testimonial como evidencia del espíritu reformador de Vasco Fernández de Toledo. El texto se divide en treinta y dos puntos que tienen como propósito resumir las anteriores costumbres y ordenar de nuevo lo que con el tiempo se había ido debilitando o confundiendo, según su pasaje inicial. Por lo tanto, se constituye en una reglamentación que mayoritariamente refuerza la norma y se adapta a lo establecido, mostrando algunos aspectos mejorables del culto.

²³ E-Mn ms. 6260. *Constitutiones ecclesiae Toletanae*, ff. 1^r-1^v.

²⁴ *Ibid.*, f. 1^r.

Los apartados redactados en 1357 abarcan un amplio abanico de cuestiones relacionadas con la vida catedralicia: el número de dignidades, canónigos y porcioneros, las convocatorias al cabildo, la organización de los oficios litúrgicos, las distribuciones diarias, las obligaciones de los distintos cargos, etc. De manera puntual, se ofrecen datos sobre la práctica musical que se conforma como un elemento constante en la vida diaria de los religiosos. Este estudio presenta por primera vez la traducción completa de los epígrafes que contienen un mayor número de referencias musicales, con el objetivo de facilitar la localización de los datos. La transcripción del texto latino original también se muestra en el anexo para facilitar el acceso, su consulta y el análisis filológico²⁵. A pesar de que la mera selección de algunos fragmentos conlleva cierto grado de subjetividad, se ha optado por realizar una criba debido al carácter musicológico de la edición y a que la extensión de los capítulos de esta compilación no permite la traducción literal del documento completo.

Merece la pena destacar las estrategias para conseguir la asistencia al coro, una de las obligaciones más repetidas desde el IV Concilio de Letrán celebrado en Roma en 1215, que tienen como resultado añadido el refuerzo del canto monódico²⁶. En 1291, el pontífice toledano Gonzalo Pétrez exige que las distribuciones diarias se realicen durante el oficio para evitar el cobro injustificado de las horas²⁷. Las constituciones de 1357 reglamentan el momento preciso en el que se reparten los premios económicos, para continuar

²⁵ Se añaden explicaciones ante lecturas dudosas, derivaciones de palabras o significados en desuso.

²⁶ Respecto a la preocupación romana por el canto llano en la documentación temprana véase HAYBURN, Robert F. *Papal Legislation on Sacred Music, 95 A.D. to 1977 A.D.* Minnesota, Collegeville, 1979, pp. 1-13.

²⁷ E-Tc ms. 1.6.B.1.1; ms. 1.6.B.1.2 y ms. 1.6.B.1.2A. E-Mn ms. 13041, ff. 1-20; ms. 13061, ff. 131^v y ss.; GONZÁLEZ RUÍZ, Ramón. *Hombres y libros de Toledo*. Madrid, Fundación Ramón Areces, 1997, pp. 385-386; LOP OTÍN, M.^a J. *El cabildo catedralicio...*, p. 74.

con una tradición que se prolonga hasta el siglo xvi²⁸. Además, establece una antigüedad al menos de un año para poder ausentarse por estudios. El texto presentado revela la práctica musical desde un punto de vista funcional de los agentes especializados y no especializados y muestra una normativa destinada a regular la vida cotidiana de la iglesia primada a mediados del siglo xiv.

El conjunto de instrucciones eclesiásticas basadas en la organización ceremonial y litúrgica constituye una herramienta fundamental para comprender la cotidianidad religiosa y social del medievo. El sonido de las campanas, más variado que en la actualidad, marcaba el ritmo no solo de la Iglesia, también de la ciudad. La participación obligatoria del cabildo en el canto, junto con la asignación de funciones a quienes tenían mejor preparación musical o voz, subraya la importancia del paisaje sonoro en el ritual y destaca los cargos con mayor protagonismo melódico, como el claustrero, el precentor o el capellán. La reglamentación evidencia, además, una búsqueda de contrastes entre distintas voces (agudas-graves) y el órgano, instrumento ya obligado en las ceremonias solemnes para diferenciar el rango de algunas fiestas y mantener la atención del oyente. Desvela, al mismo tiempo, las preocupaciones de un obispo especialmente cuidadoso en la organización de su diócesis, cuya normativa repercute en diversos aspectos relacionados con la percepción auditiva, tanto en el interior del templo como en el espacio urbano.

²⁸ Para la evolución de este aspecto en la catedral toledana véase ESTEVE ROLDÁN, Eva. «Las constituciones de Juan Pardo Tavera (1539) como reflejo del pensamiento musical reformista: estudio crítico». *Cultura y música en la Península Ibérica hasta 1650*. Eva Esteve, John Griffiths y Francisco Rodilla (eds.). Kassel, Reichenberger, 2023, pp. 143-179, especialmente pp. 157-160.

F. J^r. CONSTITUCIONES DE LA IGLESIA TOLEDANA HECHAS POR EL REVERENDÍSIMO EN CRISTO, PADRE Y SEÑOR BLASCO, ARZOBISPO TOLEDANO, PRIMADO DE LAS ESPAÑAS

[F. IJ^v]. DEL TOQUE DE CAMPANAS

Establecemos que el toque de las campanas de la iglesia sea realizado por los empleados, al cargo del tesorero, en el siguiente orden: que la campana de la oración del Ave María empiece a sonar media hora después del crepúsculo y que suene durante otra media hora. A maitines, después de las seis horas, desde el final de dicho toque, y que sea tocado durante una hora. A la hora prima²⁹, que empiece a la salida del sol y suene durante una hora. A la hora tercia, dos horas y media después del amanecer y que dure una hora. A la misa de tercia, al introito de la misa. A la sexta o a la nona, cuando se reza inmediatamente después de la misa, mientras se canta el *Agnus Dei*. No obstante, en cuaresma, a la tercia, a la sexta y nona, se toca en su tiempo. A la nona, cuando es rezada en su momento, empiece a la hora octava y media y durante media hora. En las vísperas, empiece en la hora novena y media, y dure una hora. Al completorio, empero, empiece acabadas las vísperas.

El número y el modo de los toques de campanas sea así. Ø³⁰ En las fiestas de seis capas, a las primeras vísperas, realizada la señal acostumbrada de la campanilla del coro por el sacristán del reloj, sea realizado el clásico o el clamor que consiste en el toque de todas las campanas. Después, que se toque una campanilla o esquila de las menores muy tranquilamente. Seguidamente, la campana mayor sea percutida y tóquense tañidos hasta que el mencionado sacristán haga el signo de parar. Y después de la detención de este modo, hágase el clásico o clamor como al principio se hizo. Y del mismo modo que se ha indicado, hágase en los maitines, en la misa y en

²⁹ Los adjetivos ordinales se aplican a las horas canónicas con la forma latina en esta sección, como a lo largo de varios siglos ha sido hecho en el uso diario y en la literatura coetánea.

³⁰ Signo original cuyo significado es semejante a *item*, utilizado para indicar un cambio de sección o aspecto dentro del epígrafe.

las segundas vísperas. Excepto que el último clamor no se haga en la misa. Y completado o acabado el toque, en todas las horas, dicho sacristán para la llamada de todos los de la iglesia a la entrada del coro, debe tocar dicha campanilla de la señal, tanto tiempo cuanto se tarda en recorrer el espacio desde la iglesia de San Andrés hasta esta iglesia [la catedral]. Ø En las fiestas de cuatro capas, a las primeras vísperas, se toca una campanilla o esquila de las pequeñas, y después una campana mediana hasta el signo de parar. Y después de parar, hágase un clásico o clamor con dicha campana mediana y dos esquilas. Y lo mismo se haga en los maitines, misa y segundas vísperas, excepto que no se haga el último clásico en la misa. Ø En las fiestas de nueve lecciones, y en las fiestas mayores, se toca a maitines la campana mediana, y después la esquila, y al final la otra esquila. Y en las misas conventuales se toca una esquila³¹. En las misas de aniversarios de reyes y arzobispos, un poco antes de acabar la prima, a la indicación de la señal, se toca la campana mayor y con las esquilas se hace el clásico o clamor. Cuando un prelado que ostenta una dignidad o personalidad, o un canónigo o un socio muere, al principio hágase un clásico o clamor con todas las campanas tres veces, y luego, tras vísperas, maitines y misa, lo mismo. Cuando muere un capellán, se toca la campana mediana, con las dos esquilas. El campanero, por tocar las campanas, debe tener cien maravedíes por un prelado; por uno que ha obtenido una dignidad o nombramiento, y por un canónigo, cincuenta; por un socio, cuarenta; por un capellán, diez maravedíes de moneda corriente.

³¹ «Con la misma noción, el concilio de Toledo, del año 1565, entre los de Hispania, tomo 4, página 76. [Llamada así], porque a la misa conventual antiguamente todos solían acudir, debe ser oficiada con gran celebración [...], estableció el Sínodo, que no sean celebradas las misas privadas en las iglesias, en los domingos y fiestas de guardar, desde el momento de la lectura de la epístola hasta la comunión misma» («*Eadem notione. Concil. Tolet. an. 1565. inter Hispan. To 4. p. 76. Quoniam Missa Conventualis ad quam omnes olim convenire solebant, magna celebratione peragenda est [...] statuit Synodus, ne in diebus Dominicis et festis colendis a tempore decantatae epistolae usque ad ipsam communionem, Missae privatae in Ecclesiis celebrentur*»); CANGE, Charles du Fresne du. «Missa conventualis». *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*. 6 vols. Basilea, Fratrum de Tournes, 1762, vol. 2-2, p. 445.

F. IIJ^f. DEL OFICIO DEL CORO. RÚBRICA

Establecemos que todos y cada uno, en la cotidiana estancia y atención continua sobre el servicio de la iglesia y del coro, asistamos a las horas canónicas y de santa María, las del invitatorio, antífonas y responsorios, con la nota adecuada³². A continuación, antes de las otras horas, aparte del cántico gradual³³ queremos que sea celebrado y recitado el himno *Memento salutis au[c]tor, Maria, mater gratiae, mater misericordiae, tu nos ab hoste protege et hora mortis recipe*, antes de empezar el oficio, con la ropa decente y honesta, llegando con el vestido talar, con los brazos cubiertos, y con sandalias o con ocreis³⁴, y con sobrepellizas y capas de ensayalado³⁵, desde los maitines del siguiente día inmediato a la fiesta de todos los santos hasta la vigilia de la

³² En el original, *decenti nota*. La nota, desde la Antigüedad, es la abreviatura de las palabras para mayor fluidez de la toma al dictado (una especie de taquigrafía); cf. broma de Marcial («libro 4, epigrama 208», en CANGE, C. du. «Nota». *Ibid.*, vol. 2-2, p. 661, sobre el hecho de ir la mano más rápida que la palabra pronunciada). También es la nota que sobre la sílaba indica la altura musical, o su relación con respecto a la altura de al lado. Quizá no habría que atender a la literalidad de la expresión latina, sino a su valor metafórico, es decir, en el tono adecuado.

³³ Probablemente se refiere a la entonación de los salmos graduales («en el año 424, el salmo 150 de David queda establecido que sea cantado antes del sacrificio, cosa que antes no se hacía, sino que solo se recitaba la epístola y el evangelio»; *ibid.*, p. 505 (Vida del papa Celestino, por Anastasio). Para ese y más detalles sobre este momento litúrgico y su evolución a lo largo de la Edad Media; CANGE, C. du. «Grada, Gradale, Graduale, Gradualia». *Ibid.*, vol. 2-1, pp. 505-506. También para este asunto puede ser consultado RIGHETTI, Mario. *Historia de la liturgia*. 2 vols. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955 y 1956, especialmente la sección «Salmos y salmodia», <https://www.mercaba.org/LITURGIA/Righetti/05-2_y_3.htm> [consulta 25-10-2024].

³⁴ *Ocreis*. En esta palabra, signo parecido a la -n- leído como -cr-, y entonces *ocrea*, en latín clásico, greba, espinillera para protección en la lucha; también polaina de cuero. Aquí, ya al final de la Edad Media, y en el ambiente eclesiástico, es posible la referencia a algún tipo de calzado semejante a la bota de los tiempos posteriores. La palabra *ocrea* puede ser consultada en cualquier diccionario escolar latín-español.

³⁵ La palabra del manuscrito es legible como «ensay» o «l'nsay», que puede ser interpretada como abreviatura de la más próxima fonéticamente, y entonces ensayalado, vestido de sayo; véase la voz «Ensayalar» en *Diccionario de la lengua española*. 2 vols. Madrid, Real Academia Española, 1992 (21ª ed.), vol. 1, p. 844.

fiesta del domingo de resurrección³⁶. Cuando empieza el oficio de tercia, en los días de la purificación de Santa María, y en los Ramos de palma, sacados los cuales en tercias, en la procesión, en la misa, en la sexta, en el día de la cena cuando se llega a *Mandatum*³⁷, y desde dicha fiesta de Resurrección, hasta la fiesta de Todos los Santos inclusive, hay que usar las sobrepellizas solas, con mangas, simplemente puestas en el cuello. Y que las dignidades, los canónigos, los socios, al menos mientras estén en la iglesia, en las procesiones, en el capítulo, y en el coro lleven birrete y no mucas³⁸, excepto las que en los maitines se les permite usar. De lo contrario, los transgresores, por abandono o por cualquier cosa descuidada, sean privados de la distribución correspondiente a esa hora en contra de la regla de la cual actúen. Ø Todas y cada una de las raciones de la iglesia, observe tonsura ancha, barba rapada, corona adecuada y pelo corto, de acuerdo con la costumbre de la santa iglesia en los días siguientes: en las primeras vísperas de Todos los Santos; san Saturnino; natividad del Señor; san Ildefonso; cátedra de san Pedro; san Benito; san Tiburcio y Valeriano; san Juan *ante portam latinam*; Nicomedes y Reveriano; san Juan Bautista; fiesta de la traslación de san Benito; los santos Abdón y Senén; la asunción de María; natividad de santa María; san Miguel y san Lucas, todos esos días hay que hacerlo. Y si alguno hiciera lo contrario, carezca de la proporción, de las distribuciones, de las otras limosnas que estuvieran entre las horas que se han de aplicar, hasta que pagando su falta haga recordar su ración para que sea recuperada³⁹. Ø Empe-

³⁶ Estas disposiciones de atuendo para todo el año dividido en dos mitades, como en las disposiciones militares modernas sobre vestimenta, reduce el uniforme a dos formas: invierno y verano.

³⁷ El término «Mandatum» designa el momento litúrgico del lavatorio de pies del Jueves santo, cuando es cantada la antifona *Mandatum novum do vobis*, y el acto de atención hospitalaria en ciertos monasterios. Para ver las diferentes aplicaciones del acto en diferentes contextos, consúltese CANGE, C. du. «Mandatum, Mandatum quotidianum, Mandatum pauperum». *Ibid.*, vol. 2-2, pp. 217-218.

³⁸ Podría ser «vestido corto [...] que vestía el niño, del español muchacho, niño» («*Brevis, [...] quam puerulus vestiret, ab Hisp. muchacho, puerulus*»); CANGE, C. du. «Mucata vestis». *Ibid.*, vol. 2-2, p. 579. También, «esclavina que cubre el pecho y la espalda»; cf. voz «Muceta» en *Diccionario de la lengua...*, vol. 2, p. 1411.

³⁹ Se puede deducir la idea de «solicitar recuperar la paga sustraída», por el contexto más que por el texto literal en este final de periodo sintáctico, que dice *rationem [sic] fecerit*

zado, por otro lado, el oficio divino, todos y cada uno debe estar sin murmurar, armoniosamente, salmodiando lo que hay que salmodiar, cantando lo que hay que cantar, con recogimiento, con claridad, y con la atención despierta para la debida pausa, en el punto final o en el medio del verso, y que el coro no empiece los versos hasta que el verso del otro coro no haya finalizado, prosigan el oficio divino según vaya transcurriendo el tiempo y el turno oportuno. Ø Por otro lado, en las fiestas de seis capas, si estuvieran presentes personalidades, es decir, canónigos más antiguos, en la misa y en las vísperas, estén obligados a hacer el oficio del coro, con capas de seda sobre los hombros, bajo pena de ser dividida la limosna y la porción de ese día entre los asistentes que la recibirían, si los transgresores no tuvieran una excusa válida. Ø En cuanto a todo eso de los asuntos que deben ser dirimidos, las enfermedades que deben ser narradas, las charlas entre sí en el coro, mientras son celebrados los oficios, para todos y cada uno, les sea impuesto el silencio por el deán o el vicepresidente. Los que no lo observen, una vez advertidos por la primera vez, uno; pero por la segunda, dos; y por la tercera, ocho días, sean privados de la porción que debe ser dividida entre los asistentes, sin ninguna vuelta atrás. Ø Que ninguno, además, profiera contra otro palabras molestas o injuriosas, desde la misma silla, o ejecute actos de ese jaez, es decir, si [f. iij^v] alguno de los canónigos, o el que esté nombrado con una dignidad, o establecido en la administración, o de los porcioneros o capellanes de la misma iglesia, profiriera palabras molestas o injuriosas, o ejecutara algo de hecho, contra otro, en dicha iglesia, en el coro o en el capítulo, cosas así, que se cometen con la esperanza de la impunidad, que no pasen sin castigo, desde la entrada de la iglesia y del coro, durante los oficios divinos, y el cabildo, sean privados de la porción ya de las distribuciones, ya de las limosnas, durante un mes seguido, empezando desde entonces; al instante, sin mediar acusación de nadie, conocerá a través de nosotros o del cabildo, o de la iglesia, si estamos nosotros fuera, que ha sido suspendido y otras medidas, según la cualidad del exceso exija el castigo, y queda totalmente prohibida la facultad de levantar el castigo, tal como se ha dicho. Ø Los canónigos y socios que no vengán a las horas canónicas, o a las vísperas o a todo ello, de vez en cuando, en el día, o a las procesiones que se hacen

memoratum, «haga recordar su ración».

en la iglesia en las fiestas solemnes o en los días de domingo, no teniendo una excusa legítima, sepan que serán privados de la porción del refectorio, de pan y de sal de aquel día. Ø Y asistiendo al oficio de la misa, *Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis deo*⁴⁰, oraciones, Evangelio, *Credo in unum Deum*, Prefacio y *Sanctus*, y *Pater noster*, excepto el momento en que las preces son realizadas, que se hacen cantadas, pónganse de rodillas. También al *Agnus dei*; en las otras horas, en los cabildos, himnos, oraciones, invitatorios, a la última antifona a quien sea, y a todos los glorias; de los responsorios, al noveno responso, cuando hay duplicación, al *Pater noster*, al evangelio hasta «y lo restante», al *Te Deum laudamus*, a la bendición, al *Magnificat*, y el *Nunc dimittis*, y las antífonas de los mismos, y horas de la santa Virgen María, y a cualesquiera versículos, de prima, tercia, sexta y nona, a las conmemoraciones, exceptuadas las de cuaresma y adviento, en las cuales, en las preces hasta la antifona de Miguel arcángel, se está de rodillas, empezada la cual, hasta la antifona, *Da pacem*, todos se sientan. Se permite que quien no se siente, esté de pie. Y al principio de cualquier hora, de rodillas, al empezar el hebdomadario el *Pater noster* y el *Ave Maria*, sea rezado por todos en voz baja, y después, levantándose el hebdomadario, comience el oficio en voz alta. Y al final de cualquier hora, descansen en paz las almas de todos los fieles por la infinita misericordia de Dios, amén; que a media voz lo diga el mencionado hebdomadario, y *Pater noster* y *Ave Maria* sean rezados en voz baja. Y en las festividades de seis capas que tienen octavas, y en los tres días inmediatos siguientes, todos, mientras es cantado desde el coro superior el Aleluya, deben bajar a la parte inferior del coro. Sobre la cabeza de ningún eclesiástico esté el birrete u otro cubrimiento, mientras es leído el evangelio o levantado el cuerpo de Cristo, o mientras las confesiones son hechas a la prima y completas en el coro; tampoco lo lleve el presbítero, ni el diácono al ayudar, ni el subdiácono, ejerciendo en el altar o en algún otro lugar en su oficio. Y aquellos no lean en la iglesia, ni canten, con las cabezas cubiertas a

⁴⁰ La ortografía de mayúsculas y minúsculas aparece en la transcripción del original en latín con total exactitud como la del manuscrito original, porque, a pesar de la aparente incoherencia del uso, es decir, ante los mismos hechos léxicos, o con los mismos nombres, es utilizada varias veces una u otra forma de letra al inicio de palabra, la frecuencia, la reiteración del uso de mayúsculas llega a sugerir que hay una intención protocolaria, no rígida pero buscada, o una preferencia por destacar términos.

no ser que se presenten casualmente enfermos o debilitados por una necesidad acuciante. Ø Por lo demás, cualquiera de la iglesia que vaya hablando o confabulando a su vez con otro, del coro al coro o de formación a formación⁴¹, o que ande moviéndose cuando se celebra el oficio divino, o acostumbre a salir del coro sin causa razonable, sea excluido ipso facto de la porción de ese día y de la distribución de esa hora, en favor de los presentes que deben recibir el reparto por mediación del repartidor, bajo pena de exclusión de la porción y la parte que le toca. [f. iij^r] [margen superior: quien traiga un perro al coro sea excluido de la distribución de ese día]. Ø Además, el oficio del coro sea hecho del siguiente modo y en el orden siguiente. En las fiestas de seis capas, el precentor y el que lleva el oficio de la cantoría presente, el invitatorio; y aquellos dos que llevaron el mismo oficio la semana inmediatamente precedente; un niño, la primera lección, el responsorio el precentor y aquél a quien el oficio de la cantoría corresponde. Otro niño, la segunda lección. El responsorio, dos niños que tengan la voz aguda⁴². Una personalidad, la tercera. El responsorio, los dos canónigos más veteranos. La cuarta lección, el tesorero, si el tesorero estuviera en la cantoría⁴³ del coro del

⁴¹ Las expresiones originales, sin verbo explícito, *de choro ad chorum, de forma ad formam*, sugieren momentos no propiamente litúrgicos tales como traslados de un lugar a otro.

⁴² El texto manuscrito dice *vocem gracilem*, «especie de cuerno, o bocina, que con el aire emite un sonido agudo y fino: pues una voz es estrecha, en los textos de Juvenal. 3. Fina se dice que tiene la voz el intérprete anciano: finalmente, el sonido que emite semejante a la voz del grillo; véase Isidoro, libro duodécimo, capítulo tercero» («*Species cornu, aut buccinae, quae inflata acutum et gracilem sonum edit: nam Vox angusta, apud Juvenalem Stat. 3. Gracilis veteri Interpreti dicitur: vel denique quod Grilli voci sonum similem edat. Vide Isidorum lib. 12. cap. 3*»); CANGE, C. du. «Gracilis». *Ibid.*, vol. 2-1, p. 505.

⁴³ «Con la misma noción, en la Carta del año 1237. *En Instrum. Hist. Meld.* tom. 2. p. 140. En las cartas de Felipe V, rey de Francia, año 1319, en la cuales instituye en la Santa Capilla de París, un oficio nuevo, que, dice, queremos que sea denominado cantoría. Para esta cantoría cf. Egidio de Condeto, canónigo de la misma iglesia. Además, aparece en *Pruebas Hist. Comisión Ebroic.*, p. 10; Bula del papa Pablo III. tom. 1., de Isla Bárbara de Macerías, p. 261; *Concilio Hispano*, tom. 4, p. 384; Estatutos de la Iglesia Antigua de Frankfurt, ap. Würdtwein. Subsid. Diplom., tom. 1, p. 3; y Carta del año 1323, *ibid.* tom. 6, p. 142. Otra del año 1230, *ibid.*, tom. 10, p. 8 [...]» («*Eadem notione, in Charta anni 1237. inter Instrum. Hist. Meld.* tom. 2. p. 140. *Litteris Philippi V. Fr. Regis ann. 1319. qui-*

arzobispo. Pero si fuera del coro del deán, un escolástico. El responsorio, los dos canónigos más veteranos. La sexta lección, un archidiacono toledano. El responsorio, el deán y dos canónigos, uno de cada coro. La séptima lección, el diácono de la semana. El responsorio, dos socios de uno y otro coro. La octava lección, un presbítero de la semana. El responsorio, dos canónigos presbíteros. La novena lección, el arzobispo, y en su ausencia, el deán. El responsorio, el precentor y aquéllos que cantan el invitatorio. Ø En las fiestas de cuatro capas, invitatorio, primera lección, responsorio, segunda lección, responsorio, como en las fiestas de seis capas. La tercera lección, el canónigo más antiguo. El responsorio, los dos canónigos más antiguos. La cuarta y quinta lecciones, como en las fiestas de seis capas. El cuarto responsorio, dos niños que tengan la voz grave. El quinto responsorio, los dos canónigos más veteranos. Sexta lección, r. [responsorio], séptima lección, r., octava lección, r., IX lección, r., como arriba, en las fiestas de seis capas. Ø En las fiestas de dos capas, el invitatorio, dos, ciertamente, el que lleva el oficio de la cantoría y el que lo llevó la semana precedente. La primera lección, un niño. R., el de la semana de la cantoría. Segunda lección, un niño. R., un niño cantando con voz aguda. Tercera lección, el canónigo más antiguo. R., dos canónigos. Cuarta lección, un socio. R., un niño con voz grave. 5ª lec., un socio, r., un socio. Sexta lección, el archidiacono toledano, r., el deán y un canónigo. Responsorio noveno, aquéllos que cantaron el invitatorio. Ø En las fiestas de una capa, de nueve lecciones, invitatorio, primera lección, r., segunda lección, r., tercera lec., como arriba, en las fiestas de dos c. Sexto responsorio de la cant., r., séptima lec., r., octava lec., r., novena lec., como arriba en las fiestas de dos capas. El noveno r., el precentor. Ø En los días de fiesta, el invit., un niño del coro de la cantoría. I lec., un niño, alguno del coro. R., un niño del otro coro. II lec., un socio del otro coro. III lec., canónigo, r., canón. Ø Los sábados, en que se hace el oficio de santa María, dos niños. I lect., un niño del coro del deán. R., un niño del coro del arzo-

bus Officium novum, quod Cantoriam, inquit, volumus appellari, instituit in S. Capella Paris. quam Cantoriam confert Ægidio de Condeto ejusdem Ecclesie Canonico. Occurrit præterea in Probationibus Hist. Comitatus Ebroic., p. 10; Bulla Pauli III. PP., tom. 1; Maceriarum Insule Barbaræ p. 261. Concil. Hispan., tom. 4, p. 384; Statut. antiq. Eccl. Francoford. ap. Würdtwein. Subsid. Diplom., tom. 1, p. 3; Chart. Ann. 1323 ibid. tom. 6, p. 142. Alia c. ann. 1230, ibid., tom. 10, p. 8 [...]); CANGE, C. du. «Cantoria». Ibid., vol. 1-2, pp. 108-109.

bispo. II lect., un canón. R., un socio. III, lección, el deán. R., el precentor. Ø En las octavas de la fiesta de seis capas, en los tres días siguientes a la pasada fiesta, el invitatorio, el precentor y aquel que lleva el oficio de la cantoría. La primera lección, el diácono de la semana. R., el de la semana de la cantoría. Segunda [f. iij^v] lección, el presbítero de la semana. R., un canónigo. Tercera lec., el deán y los que cantaron el invitatorio. Ø En los otros tres días siguientes, el invitatorio, dos niños. La primera lec., el diácono de la semana y un niño. Segunda lección, un presbítero de la semana, r., un canónigo. III lec., el deán, r., el precentor tiene que cantar y leer. Ø En el domingo *infra octavas*, si viniera los tres primeros días, el oficio sea celebrado como en las fiestas de dos capas, pero si saliera otros tres días, sea celebrado como una fiesta de nueve lecciones. Pero el octavo día sea celebrado como en las fiestas de dos capas. Ø En las fiestas de seis capas, lectores y cantantes de las lecciones y tres responsorios, y en los mismos, y en las fiestas de cuatro capas, los que cantan la antífona y la prosa, dejadas las capas en la tribuna en el coro, entre tanto, sigan el oficio en las fiestas de seis capas, y a cargo de las personas, canónigos o socios, a la prima, r., *Christe Jesu* es cantado en el coro, con las sobrepellizas solo. Pero los oficios menores, como primas, tercias, sextas, y nonas, y completas, sean celebrados por semanas y coros, por los capellanes de la iglesia, y así oficiando, ocupen el sitial en el coro superior, inmediatamente tras los socios, para estar del modo más honorable y que se les oiga mejor. Y si alguno de estos, en su oficio, fuera negligente o faltara, destituido a la indicación del deán, podría ser sustituido de este modo, por un capellán más antiguo de su coro, o de otra manera, por otro más antiguo del otro coro, y directamente sean entregados seis dineros⁴⁴ de la proporción del negligente por cada día al que sirva por él. Sin duda, las fiestas de seis y cuatro capas están dispuestas con mucha devoción de algunos, tras la ordenación a cargo del señor Rodrigo de Toledo, de buena memoria, arzobispo, que son mantenidas desde antiguo hasta ahora en las costumbres [consuetas] de nuestra iglesia; dado que la ordenación misma

⁴⁴ El término *denarii* ha sido traducido como «dineros», pero al existir una moneda de poco valor con ese nombre desde el siglo XI, el término «denarios» habría resultado también adecuado en la traducción de este documento, dado el valor crematístico mantenido durante mucho tiempo después.

cambia en múltiples aspectos, y la celebración de las horas canónicas no puede ser bien observada, y por eso ocurre que en las iglesias de la ciudad, de la diócesis y de la provincia de Toledo, los oficios eclesiásticos son celebrados de manera distinta y hechos contra la forma del derecho, y son celebradas muchas procesiones nuevas solemnemente, en dicha nuestra iglesia, en muchas fiestas simples, por lo cual la ordenación está alterada en muchos aspectos, y la celebración de las horas canónicas no puede ser realizada apropiadamente, y no hay diferencia entre las festividades de nuestro señor Jesucristo, y su gloriosa madre María, y apóstoles y demás santos, las cuales no se ha acostumbrado a celebrar tan solemnemente; como esto resulta irracional, por eso, queriendo proveer por tales cosas, establecemos que de ahora en adelante, las fiestas de seis, cuatro, dos y una capa, y procesiones, no sean celebradas ni ordenadas de nuevo sin nuestro conocimiento⁴⁵ de ninguna manera. Ø Y sobre las fiestas de seis capas, establecidas de nuevo después de dicha ordenación del señor Rodrigo, hemos indicado que se ordenen así: que en ellas, el oficio en la misa sea celebrado con seis capas y tañer de órganos, solemnemente. Sin embargo, no sea hecha la procesión con la ración de la fiesta⁴⁶, ni por ello sean omitidos en ellas los oficios de santa María, y de difuntos y las misas que por ellos sean celebradas. Y en las fiestas de cuatro capas y en las nuevas, queremos que el oficio de la misa sea celebrado con cuatro capas. Y que el oficio por los difuntos y las misas que por ellos tengan que ser celebradas, como se ha dicho antes, no se dejen de lado. Que se celebre solo en el día correspondiente, en las festividades de nuestro señor Jesucristo, y de su santísima madre María, ordenadas de nuevo, exceptuadas aquellas en que la procesión y toda solemnidad acostumbra a ser hecha en las fiestas de seis capas. Ø Queremos que la fiesta del Corpus de nuestro señor Jesucristo, [f. v^r] sea celebrada con solemnidad según la fiesta de seis capas, en el día correspondiente y durante las octavas. Ø Pero todas las fiestas que el mencionado señor Rodrigo estableció, sean celebradas según lo

⁴⁵ En el texto original, *cognoscentia*, que no existe en latín clásico ni tardío (equivalente a *cognitione*), del verbo *cognosco*, conocer, posible hispanismo; tachada por algún corrector riguroso, pero la palabra es necesaria para el sentido del sintagma, que sin ella carecería de sustantivo y de sentido completo.

⁴⁶ Entiéndese el rango pecuniario de la fiesta.

que se contiene en sus regulaciones. Queremos que sean celebradas las fiestas mencionadas bajo el oficio doble⁴⁷ de cuatro capas, del decreto del papa señor Bonifacio, de buena memoria, que empieza *gloriosus Deus*. Ø Y finalmente, para aclarar la duda que se pueda levantar sobre cuáles son las fiestas, de seis u otras capas, las antiguas establecidas por el mencionado Rodrigo, y las nuevas establecidas por otros posteriormente, y las que son de dos o de una capas, y las de tres lecciones, en nuestra iglesia toledana, hemos hecho anotar abajo por meses, a lo largo del ciclo del año, en el modo que sigue: Ø Circuncisión del Señor, de seis capas, etc.

[F. x^r] SOBRE EL OFICIO DEL PRECENTOR⁴⁸

El oficio del precentor es que los oficios divinos sean celebrados en la iglesia del modo debido. Mantenerse alerta, ordenar a los lectores, corregir a los que cantan notas falsas. Castigar o hacer desaparecer los errores técnicos

⁴⁷ En el original «sub officio duplici». «Fiestas dobles u oficios más solemnes de la Iglesia» («*Festa duplicia vel officia Ecclesiae solemniora*»). En otro sitio, «voz muy utilizada en el Epítome de las Constituciones de la Iglesia Valentina, [...], y siempre adjunta a la palabra aniversario» («*Vox passim usurpata in Epitome Constitutionum Ecclesiae Valentinae, [...], semperque conjuncta cum voce anniversarium*»); CANGE, C. du. «Dupla, Duplarium, Duplicates». *Ibid.*, vol. 1-2, pp. 927-928.

⁴⁸ Atendiendo a la etimología (prae-cantor), el que canta primero, en el sentido de introducir y de dirigir, contestado por el *succentor*. Ambos términos, sobre «cantor», derivarán lingüísticamente en las formas francesas «chantre» (ya sin los prefijos prae- o sub-) y «sochantre» (utilizado hasta el siglo xx en la catedral de Toledo), y, como préstamos lingüísticos en el entorno español, hechos lingüísticos que atestiguan el trasiego entre estos términos especializados. En Castilla estas palabras son sustituidas por primicerio o capiscol y las de su subordinado en socapiscol, como cargo ayudante del primero «que hace oficio por él»; véase la voz «Capiscol» en COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611, pp. 195-196. Para las funciones de ambos en España véase ESTEVE ROLDÁN, E. *Mecenazgo, reforma y música...*, pp. 260-271; BARRIOS MANZANO, M.^a del Pilar. «Las funciones de chantre, sochantre y maestro de canto llano en la catedral de Coria (Cáceres). 1590-1750». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, XXVI (1995), pp. 73-82; y RUIZ TORRES, Santiago. *La monodía litúrgica entre los siglos xv y xix. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 2013, pp. 502-517, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/37625>> [consulta 18-01-2025].

de los clerizones⁴⁹ del coro y cualquier otra actividad, dudas y disensiones que surjan entre ellos, según él lo vea e inducirlos a hacer las raciones en los tiempos establecidos y a tocar los órganos⁵⁰. Y si los clerizones del capellán no acudieran, sea inducido a ello por el deán, cualquier beneficiado de los nuevos, para quienes esté provisto un sitio donde el arzobispo o el cabildo les haya concedido ser introducidos. Y todos los días, además de las fiestas de una a seis capas, tiene que empezar los salmos de *Magnificat*, *Nunc dimittis*, las bendiciones, y en las procesiones las antífonas; y hacer las otras cosas que en nuestras constituciones son incluidas expresamente para él. Ø Además pertenece al oficio del mismo precentor hacer la matrícula de intro-

⁴⁹ El término original *clericelli*, diminutivo justificado, al referirse a los *pueri*, habría evolucionado regularmente a «clericillo» (como *monachellum*, «monaguillo»). Sin embargo, aparece después en los textos en castellano como «clerizones», con ese sufijo -ón, propio de los derivados de la tercera declinación latina en nasal (acabados en -o, -onis). Este sufijo -ón, en español, actualmente tiene un valor unas veces despectivo, otras aumentativo, pero en la Edad Media estaba en la línea de los sufijos de gentilicios y de vocablos que designan grupo, como se ve en la evolución de *hispanonem*, a partir de *hispanum*, que habría dado *espano*, pero con el sufijo -on, por influencia provenzal, a partir de *hispanionem*, dio como resultado el posterior y actual «español». El paso intermedio puede ser observado en el poema de Fernán González, donde se lee «espanna» y «espannones», en la sección V, verso 65. La doble -n- es grafía para el sonido del grupo -ni- (o -n más yod), cuya grafía evolucionará a ñ (a partir de la abreviatura de la -n- ante consonante, en textos latinos, y también abreviatura de -nn-, en textos en romance). En el singular «español», el paso de -n final a -l final es un hecho explicable al tratarse de dos consonantes líquidas; *Poema de Fernán González*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 32-33 (sección V, versos 65 y ss.). Para la presencia del término «clerizón», véase, por ejemplo, ESTEVE ROLDÁN, Eva. «Blurring the Boundaries: Performance Contexts for the Magnificat in the Iberian Peninsula in the Sixteenth Century». *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World: A Homage to Bruno Turner*. Tess Knighton y Bernadette Nelson (eds.). Kassel, Reichenberger, 2011, pp. 206-227, especialmente pp. 213-214 y 221.

⁵⁰ Teniendo en cuenta el original *ad horgana [sic] pulsanda compellere*, literalmente, «inducir a tocar los órganos», dadas las funciones del precentor, centradas en el canto y en la organización de este en la liturgia, y visto lo equivalente en textos castellanos posteriores, hay que inclinarse a pensar que debe de referirse, más que a tocar, a disponer y controlar que suene el órgano; véase la nota 55 sobre el maestro claustral.

ducción o la escritura que sea leída en el cabildo, en las calendas de enero⁵¹, cada año, y ordenar a lo largo del año los nombres, dignidades, personalidades, u oficios de los que obtuvieron un puesto, de los canónigos, los socios y los capellanes de nuestra iglesia, y en qué orden están colocados, según se sientan por coros, y deben sentarse en las formaciones. Y que estén inscritos en el calendario del libro del cabildo quiénes son los nuevos y cuándo fueron recibidos, y cuándo ingresaron en la «Vía de la carne universal». Y en su mandato, señalar las semanas, la lista de la matrícula, en el libro que ha de ser puesto en el sitio del sagrario⁵², al final de cualquier año, sea registrada por el anotador del libro del cabildo, y al final de la matrícula, el deán o su lugarteniente y dos canónigos de su coro hagan la firma de dicha escritura para que se produzca una certificación suficientemente firme. Ø En lo referente a las cargas, hay anexa a esta precentoría, una parte o porción de la iglesia pontifical de San Justo perteneciente al arzobispo de la ciudad. Y en los Barciles cuatro yugadas de la mejor tierra y tres solares de casas. En Año-ver, otras cuatro yugadas de tierra y unas casas con huerto contiguo a ellas, y en Illescas unos huertos que se llaman del Pino continuos a Monile. Y junto a Toledo, un mesón⁵³, en Zocodover⁵⁴, enfrente de las casas de Gonzalo Fernández de Pantoja y de Santa Leocadia, y tres cabañas, en el Alcaná enfrente de las casas [f. x^v] del cabildo, en la vía pública.

⁵¹ *Kalendis januariis*, en el original, con la -k-, opcional al lado de la -c-. De acuerdo con el calendario romano clásico, se refiere al uno de enero.

⁵² En el original, *domo sacrari*, casa del sagrario, aquí referido al archivo del cabildo, supóngase equivalente a *sacrarium*, conforme a la primera acepción del diccionario de la Real Academia; cf. voz «Sagrario» en *Diccionario de la lengua...*, vol. 2, p. 1828.

⁵³ En el original, *mesonus*, a partir de *mansionem* –en francés, *maison* con sentido más general–, casa de huéspedes en las vías romanas, donde los viajeros *manebant*, es decir, permanecían, pernoctaban.

⁵⁴ En el original, *in Cocodove*, donde la primera -c- es de suponer que es la -ç- que resulta la -z- en el actual Zocodover.

[F. XIJ^v] SOBRE EL OFICIO DEL MAESTRO CLAUSTRAL

Pertenece al oficio del maestro de claustro, enseñar e instruir diligentemente a los niños o clerizones del coro y a los demás beneficiados de la iglesia en el canto al uso de la iglesia, y corregir y enmendar sus faltas o errores en los oficios y en el coro. También escuchar por primera vez las lecciones [de maitines] de los niños que deben ser leídas en el coro. Igualmente, al mismo maestro del claustro pertenece, si está formado suficientemente para ello, tocar el órgano⁵⁵, y por la tarea de tocar con esas condiciones, percibe anualmente cien maravedís del refectorio, y trescientos sesenta y cinco de la fábrica⁵⁶ de la iglesia, que serán pagados en tres plazos del año. Y por la tarea del claustro, perciba diez dineros cada día en tanto tenga la porción diaria de acuerdo con la constitución.

[F. XIIIJ^r] SOBRE EL OFICIO DE LOS NIÑOS O INFANTES

Los muchachos del clero, o infantes, son admitidos, para ingresar en el coro, por el arzobispo, por el deán, por el cabildo, y en ausencia del arzobispo, por el deán y el cabildo. El que pida el coro para sustituir a alguno y sea admitido, y tenga que ser provisto de la sobrepelliza, capa, calzado, sea provisto ipso facto obligadamente si para esto no fuera suficiente la porción del

⁵⁵ Sobre la expresión «tañer los órganos», en el original *organorum pulsatio*; véase la nota 50 sobre el precentor. El fragmento concreta *si (magister claustris) ad id eruditus et sufficiens existat*, es decir «si el maestro del claustro está suficientemente formado para ello», y, a diferencia de la sección anterior, ya no usa el verbo principal *compellere*, «disponer, inducir». Por tanto, es lógico que se entienda que el maestro del claustro debe tocar el órgano, si está formado para ello suficientemente. Más información sobre el maestro claustral, en ESTEVE ROLDÁN, E. *Mecenazgo, reforma y música...*, pp. 272-276.

⁵⁶ *Fabrica*, en el original. Taller, acopio de bienes directamente relacionados con el edificio, de lo que se puede deducir que una parte en dinero líquido está destinada a mantenimiento y otras necesidades. Pueden surgir dudas de si en esta referencia del documento se trataba de eso o no e, igualmente, si había refectorio en la catedral, ya que se habla de pagos en comida «del refectorio», en el documento que nos ocupa varias veces.

niño mismo. A su deber pertenece asistir al oficio de la misa de Santa María en la capilla de san Ildefonso, que todos los días encargó el señor arzobispo de buena memoria Rodrigo de Toledo, que se celebrara solemnemente a la aurora, completado el oficio de la mañana. Acabada la cual, el presbítero celebrante con la capa y los muchachos con la cruz, tienen que dirigirse al sepulcro del arzobispo señor Gutiérrez de buena memoria, y allí cantar un responso con las oraciones acostumbradas, es decir, *Deus qui inter apostolicos sacerdotes*, y *Fidelium Deus*. Y por esta tarea, dicho señor Gutiérrez repartió seis coronas, de las cuales al presbítero adjudiquen dos y a los clerizones cuatro, del refectorio. También tienen que hacer las semanas de la lectoría y de la colación⁵⁷ alternando los coros. Y aquel que haga la semana de la lectoría, tenga que completar los oficios siguientes: escribir y ordenar sucintamente la lista de los oficios y el calendario con las fechas que debe ser leído; después de prima se reza *Pretiosa in conspectu Domini*; echar incienso al incensario. Las lecciones y responsorios [f. xiiij^v] en las horas ya nocturnas ya diurnas de su coro; y en las fiestas de dos capas y de nueve lecciones y en las octavas de seis capas las antífonas, y en los aniversarios acompañar los responsorios de uno y otro coro, y las lecciones y responsorios del otro coro en otros lu-

⁵⁷ «Colación, principalmente entre los monjes, es llamada la lectura de los libros sagrados, la cual, ordenadas las horas, especialmente después de la cena, era realizada en su presencia. Se hacía como hablando a la manera de “coloquio” o “confabulación”, según dice Esmaragdó en su Regla, capítulo cuadragésimo segundo. Porque interrogaban unos y otros sobre las Escrituras divinas, y unos y otros respondían de manera congruente, y así aclaraban cosas ocultas por mucho tiempo, y tratándolas en grupo, quedaban patentes muchos significados. Pedro Abelardo: inmediatamente después de las vísperas, hay que ir a cenar o a beber, y después hay que ir a la colación de acuerdo con la norma del calendario» («*Collatio, apud Monachos presertim, dicitur Sacrorum librorum lectio, quæ statim horis, maxime post cenam, coram iis fiebat. Sic autem dicta quasi Collocutio vel confabulatio, inquit Smaragdus in Regula cap. 42. Quod de Scripturis divinis aliis conferentibus interrogationes, conferunt alii congruas responsiones, et sic quæ diu latuerant occulta, conferentibus patefiunt perspicua. Petrus Abaelardus: Post vespers autem vel statim cœnandum est, vel potandum. Et inde etiam secundum temporis consuetudinem ad Collationem eundum*»); CANGE, C. du. «Collatio». *Ibid.*, vol. 1-2, pp. 408-409.

gares⁵⁸. El niño que tenga el oficio de la colación tendrá que pasar el turno a otro. Aquel que lleve la semana de lectoría, haga la semana de colación, la siguiente inmediata, en la cual tiene que llevar el *colectario* a la bendición del agua y a las procesiones, el misal todos los días a las vísperas, y llevar el cirio pascual en las procesiones. Leer la lección que se lee antes de las completas, y mantener por todos los lugares la palancana con el agua bendita, y cuando haga falta, los dos incensarios, como en las fiestas de seis capas, tiene que servir con uno de ellos. Y en pago del trabajo, sean distribuidos cuatro dineros a los niños clerizones que estén presentes a la hora prima. A la nona, tres dineros, a la misa seis. Y en el refectorio se les entregan las asignaciones a los niños al venir de la Escuela de Canto del maestro de claustro y de la Escuela de Gramática. De entre los clerizones, el que haga la semana de lectoría y de colación, por estas dos semanas, reciba tres maravedís y medio del refectorio y de las limosnas que son denominadas de las festividades y de los aniversarios presentes, al lector se le tiene que asignar la cantidad a que asciende la media porción de uno de los socios allí presentes.

ANEXO

F. J^t. CONSTITUTIONES ECCLESIAE TOLETANAE FACTAE PER REVERENDISSIMUM IN CHRISTO PATREM ET DOMINUM DOMINUM BLASIIUM ARCHIEPISCOPUM TOLETANUM HISPANIARUM PRIMATE

[f. ij^o] *De campanarum pulsatione*

Statuimus quod Campanarum Ecclesie⁵⁹ pulsatio per ministros a thesaurario ad hoc deputatos fiat ordine subsequenti. Videlicet ut Campana pro oratione

⁵⁸ Lectura dudosa. «Alias», acompañando a *lectiones*, «otras lecturas», aquí interpretable como «lecturas y responsorios del otro coro», lo cual tendría sentido, pero no es lo que dice el texto original; así que se entenderá «alias», adverbio, «de otro modo, en otro sitio», es decir, cuando el otro coro no puede asistir por estar en otro cometido.

⁵⁹ En todo el documento, esta será la morfología única para los genitivos y dativos singulares y para los nominativos plurales femeninos de la primera declinación, *ecclesie*,

de ave maria incipiat pulsari post crepusculum per mediam horam, et duret pulsatio per aliam mediam horam. Ad matutinas vero post sex horas a fine dicte pulsationis: et pulsetur per unam horam. Ad primam incipiat in ortu solis, et pulsetur per unam horam. Ad tertiam vero post duas horas et dimidiam ab ortu solis, et duret per unam horam. Ad missam de tertia in introitu misse. Ad sextam vel ad nonam quando dicitur Statim post missam dum cantatur Agnus dei. Veruntamen in quadragesima. Ad tertiam. Ad sextam et nonam suo tempore pulsatur. Ad nonam quando dicitur suo tempore incipiat in octava hora cum dimidia et duret per mediam horam. Ad vespervas incipiat in nona hora cum dimidia et duret per unam horam. Ad completorium vero incipiat finitis vespers.

Numerus et modus pulsandarum campanarum talis est. Ø In festis sex caparum ad primas vespervas facto solito signo cum campanela chori per sacristam relogii⁶⁰ fiat clasicum sive clamor quod est omnium campanarum pulsatio cum omnibus campanis. Postea Una Campana seu squilla de minoribus multum spatiosè pulsetur. Subsequenter Campana maior pulsetur et fiant tinnia que durent donec dictus sacrista signum cesationis faciat. Et post cessationem huius modi fiat clasicum prout in principio fuit factum. Et eodem modo ut premititur fiat in matutinis, missa, et secundis vespers. Excepto quod ad missam non fiat ultimus clamor. Et completa seu finita pulsatione in omnibus horis dictus

en lugar de *ecclesiae*. El diptongo indoeuropeo arcaico -ai, común al griego clásico y al latín arcaico, en griego permaneció con su grafía, aunque en el griego helenístico y moderno, ya pronunciado /e/, y en latín se fosilizó en -ae en la época clásica. En la época tardía y durante la Edad Media se pronunció /e/, y el propio Erasmo, que restituyó la pronunciación clásica, sin embargo, en ocasiones utilizará la forma monoptongada general (dirá, por ejemplo, *Thomae* –entiéndase pronunciado /tómæ/, por su amigo Tomás Moro, en la carta que sirve de prólogo a su *Laus Stultitiae*, y un poco más abajo *christiane modestie* –entiéndase pronunciado /crístiáne modéstiel/, grafía que podría ser atribuible a la transmisión de copistas tanto como a él mismo, en cualquier caso viene a corroborar la justificación de esta nota explicativa).

⁶⁰ La primera letra muestra los rasgos inequívocos del grupo consonántico -tr-. Pero el término *relogii* no se aviene al contexto, por mucho que se aproxime al *étimon* de trilogía. *Horologium*, de donde la palabra actual proviene, es a su vez el *ορολόγιον* griego. Así que hay que considerar «relogium» un hispanismo en el latín de este documento, como otros quedan señalados en otros pasajes.

sacrista pro convocatione omnium de ecclesia ad ingressum chori dictam signi campanellam tanto tempore quanto de ecclesia sancti Andree Ad ecclesiam posit spatio venire, pulsare tenetur. Ø In festis quatuor caparum in primis Vesperis pulsatur Una campana sive Squilla de minoribus et subsequenter Campana mediana et duret usque ad signum cessationis. et post cessationem ipsius fiat clasicum sive clamor Cum dicta campana mediana et duabus squillis. et idem fiat in matutinis, missa et secundis vesperis. excepto quod ad missam non fiat ultimum clasicum. Ø In festis novem lectionum, et ferialibus pulsatur ad matutinum campana mediana et subsequenter squilla, et in fine allia squilla. et in conventualibus missis pulsatur Una squilla. in missis de anniversariis pro Regibus et Archiepiscopis ante perfectam primam facto signo pulsatur campana mayor et cum duabus Squillis fit clasicum sive clamor. Et quando prelatur dignitatem seu personatum obstinens. vel Canonicus seu sotius moritur in principio fiat clasicum sive clamor cum omnibus Campanis tribus Vicibus. et deinde post vesperos, matutinos et missam fit idem. Et quando moritur Capellanus pulsatur Campana mediana. Cum duabus squillis. et campanarius pro pulsatione campanarum pro mortuis habet habere pro prelato centum: pro dignitatem vel personatum obtinente et canonico quiquaginta. pro sotio quadraginta. Pro capellano decem morabetinos Usualis monete.

[f. iij^r] *De officio chori. Rubrica*

Statuimus siquidem quod universi et singuli quotidiana instancia et solitudine continua circa ecclesie et chori servitium intendamus ad horas canonicas et beate Marie quas ad invitorium et Antiphonas et responsoria cum decenti nota deinceps ante Alias horas preter canticum gradum volumus celebrari et dici in hymno. Memento salutis au[c]tor. Ave Maria mater gratie mater misericordie tu nos ab hoste protege, et hora mortis suscipe. Ante inceptum officium in habitu decenti et honesto venientes Cum veste talari non nudis brachiis et cum caligis vel ocreis et cum superpeliciis et capis de ensay A proximo sequenti die in matutinis post festum omnium sanctorum usque ad vigiliam festi Resurrectionis dominice quando incipit officium tertie diebus purificationis sancte Marie et Ramis palmarum exceptis quibus in tertiis, processione. missa, et sexta et etiam die

cene quando venit ad mandatum, necnon et a dicto festo Resurrectionis usque ad festum omnium sanctorum inclusive solis superpeliciis manicis in collo minime positus est Utendum. Et quod dignitates, canonicii et socii saltem quamdiu fuerint in Ecclesia, processionibus, Capitulo, et choro birreta et non mucas preterque in matutinis, quibus permittitur eis uti deferant: Alioquin transgressores in premissis vel quolibet premissorum illius hore qua si sic contra fecerint sint privati. Ø Universi et singuli de Ecclesia raciones late tonsure barbe abrase corone decentis et come brevis juxta morem nostre Ecclesie diebus sequentibus. In primis Vesperis Videlicet omnium sanctorum. Sancti Saturnini. Natalis domini. Sancti Ildefonsi. Cathedre sancti Petri. Sancti Benedicti. Sancti Tiburtii et Valeriani. Sancti Joannis Ante portam Latinam. Nicomedis et Reveriani. Sancti Johannis baptiste. Translationis sancti Benedicti. Sanctorum Abdon et Senem. Assumptionis sancte Marie. Nativitatis sancte Marie. Sancti Michaelis et Sancti Luce facere tenantur, quod si aliquis contrarium fecerit tandiu portione, distributionibus, caritatibus aliis qui horis interfuerint aplicandis careat donec suam contumaciam purgans racionem [sic] fecerit memoratam. Ø Incoato autem divino officio universi et singuli sine murmuratione concorditer psalentes psalenda, Cantantes Cantanda, sucinte, distinte, et aperte sub pausatione competenti in punto vel medietate Versus, et quod chorus versus non incipiat donec versus alterius chori sit finitus prout Tempus et opportunitas se obtulerit divinum officium prosequantur. Ø In festis vero sex caparum persone si presentes fuerint alias antiquiores canonici ad Vesperas et Missam Cum ccapis [sic] sericis per eos sub pena caritatis et portione illius diei intercessentibus dividendarum recipiendis legitimam excusationem non habentes officium chori facere teneantur. Ø Super dirimendis negotiis, et audiendis rumoribus, mutuis confabulationibus in choro dum divina celebrantur officia, Universis et singulis a Decano Vel eius Vices gerente silentium imponatur. Non observantes pereum requisiti. pro prima Vice Unius: pro secunda vero duorum: pro Tertia vero octo dierum portione interessentibus dividenda sine Remissione aliqua sint privati. Ø Nullus etiam contra alium de eadem Ecclesia verba contumeliosa vel iniuriosa proferat, aut facto procedat, Alias si quis ex [f. ii]^v] canonicis et si sit in dignitate personatus officio vel administratione constitutus, aut ex portionariis vel capellanis eiusdem Ecclesie contra aliquem in dicta Ecclesia choro vel capitulo verba contumeliosa aut

iniuriosa protulerit aut facto processerit Ut talia que sub impunitatis spe comituntur inulta non transeant, ab ingressu Ecclesie et chori dum divina celebrantur officia ac capituli et distributionibus et caritatibus et portione per unum mensem continuum ex tunc inchoandum eo ipso et nemine accusante noverit se suspensum et alias per nos, Ecclesiam⁶¹, Capitulum nobis absentibus prout excessus qualitas poposcerit puniendum dispensandi potestate Cum taliter excendentibus nobis penitus interdicta. Ø Qui vero ex canonicis et sociis ad canonicas horas maxime ad matutinum, vel missam, seu vespervas saltem semel in die vel ad processiones que fiunt in Ecclesia diebus dominicis et solemnibus festis legitimam excusationem non habentes no venerint in portione [portionem] Refectorii et panis ac salis illius diei noverint se privados. Ø Adiicientes quod ad officium misse. Kyrie eleison. gloria in excelsis deo. Orationes. Evangellia. Credo in Unum deum. Prephationes. Sanctus. ac. Pater noster. Tempore quo fiunt preces excepto. quia sunt dum cantatur genua flectantur. Et ad agnus dei. In allis horis. Ad Capitula. hymnos, orationes. invitatoria. ad Ultimam Antiphonam cui-libet. et ad omnes glorias. Responsoriorum Ad nonum Responsum quando duplicatur Ad Pater noster. Evangelium. Usque ad et reliquia. Ad Te deum laudamus Ad benedictiones. Magnificat. et nunc dimittis et ipsorum antiphonas et horas beatissime Virginis Marie et ad quoscumque versiculos, Prime. Tertie. Sexte. et None. et ad commemorationes preterquam in quadragesima et Adventu quibus ad preces usque ad Antiphonam. Michael Arcangele genu flectitur qua incepta usque ad Antiphonam, Da pacem, conseditur. quilibet non sedeat sed stare cogatur. Et quod in principio cuiuslibet horarum genibus flexibus incipiente ebdomadario. Pater noster. Et Ave maria. Ab omnibus voce submissa dicatur. Et postea erigens se hebdomadarius officium incipiat Alta Voce. Et in fine cuiuslibet hore ipsarum fidelium Anime per misericordiam dei sine fine requiescant

⁶¹ Este vocablo parece legible en un solo signo entre comas, que se asemeja a una -e-mayúscula en el resto del documento, pero es la única vez que, en este documento, el término *Ecclesiam* vendría representado con esa brevedad de abreviatura, valga la redundancia, y no parece válida la posible interpretación de lectura *id est*, «esto es», por el contexto. Así que, como ya otras veces se transfiere al cabildo de la iglesia las funciones en ausencia del arzobispo o del deán, es posible interpretar aquí *Ecclesiam* por cabildo.

*in pace Amen. mediocri voce per dictum hebdomadarium proferat. et Pater noster. et Ave Maria submissa voce dicantur. Et quod in festivitibus sex caparum que habent octavas et tribus diebus inmediate sequentibus omnes de superiori choro dum cantatur Alleluia*⁶². *Ad partem inferiorem chori descendere teneantur. Insuper quod nullius de Ecclesia birretum seu velamen aliud dum legitur Evangelium aut corpus Christi levatur, seu confesiones ad primam et complectorium fiunt in choro, nec etiam presbiter diaconus subdiaconus desertientes altari seu aliqui in suo officio exercentes: nec illi qui in Ecclesia legerint vel cantabunt in capitibus nisi infirmitatis vel debilitatis necessitate cogente tenere presumant. Ø Ceterum quicumque de Ecclesia qui de choro ad chorum vel de forma ad formam ad loquendum seu confabulandum ad in vicem Cum alio Cum divina celebrantur officia transiverit vel chorum absque causa rationabili exire frequentaverit, portione illius diei et distributionis diei distribuendis mox interessantibus per distributionem sub pena Amissionis* [pasa a la página de la derecha, folio iiij –sic–] *(qui vero ad chorum canem duxerit distributione illius diei alienus existat* –escrito en el margen superior–) *portionis et partis ipsum*⁶³ *contingentis ipso facto privatus existat. Ø Preterea officium chori fiat in hoc modo et ordine subsequenti. In festis sex caparum invitorium precentor et is qui gerit officium cantorie presentis: ac illi duo qui idem officium proximo preteritis septimanis gesserunt Primam lectionem puer. Responsorium precentor et ille cuius est officium cantorie. Secundam lectionem alius puer. Responsorium duo pueri voces graciles habentes. Tertiam lectionem persona. Responsorium duo antiquiorem canonici. Quartam lectionem Tesaularius* [sic] *si cantoria fuerit de choro Archiepiscopi. Si vero fuerit de choro Decani scolasticus* [sic]⁶⁴. *Responso-*

⁶² La abreviatura visible y clara es *Alya*, si se resuelve como *Alleluia* hay que señalar aquí otro hispanismo, cuando se prefiere escribir «alleluya» la palabra latina *alleluia*, que ya lleva algún siglo de camino en la evolución hacia la forma actual, aleluya.

⁶³ Para justificar la traducción, cf. *nunc ipsum*, «ahora mismo».

⁶⁴ Con el signo de llamada entre *Decani scolasticus* y *Responsorium*, en el texto regular, en frente de la nota marginal en la página, que consiste en un ángulo recto, con el vértice a la izquierda, arriba, y un círculo pequeño en dicho vértice, en el margen derecho de este folio vii', distinta letra del resto, aparece escrito: «responso, dos niños con voz grave; quinta lección, el tesorero, si la cantoría fuera del coro del deán; si del coro del arzobispo,

rium duo antiquiores canonici. Sextam lectionem Archidiaconus Toletanus. Responsorium Decanus et duo Canonici utriusque chori. Septimam lectionem diaconus ebdomadarius. Responsorium duo socii de utroque choro. Octavam lectionem presbiter ebdomadarius. Responsorium. duo canonici presbiteri. Nonam lectionem Archiepiscopus, et eo absente. decanus. Responsorium precentor et illi qui invitatorium decantaverunt. Ø In festis quatuor caparum, Invitatorium, primam lectionem. Responsorium, secundam lectionem. Responsorium ut supra in festis sex caparum. Tertiam lectionem Antiquior Canonici. Responsorium duo canonici antiquiores. Quartam et quintam lectiones ut in festis sex caparum. quartum Responsorium duo pueri vocem grossam habentes. Quintum Responsorium duo antiquiores canonici. Sextam lectionem. Rp⁶⁵ [sic videtur]. vij lectio. Rp. viij lectio. Rp. Ix lectionem. Rp. ut supra in festis sex caparum. Ø In festis duarum caparum Invitatorium. duo videlicet, qui gerit officium cantorie et qui gessit in hebdomada precedenti. primam lectionem puer. R. ebdomadarius Cantorie. Secundam lect. puer. R. Cantans puer in Voce gratili. Tertiam lectionem antiquior Canonici. R. duo Canonici. Quartam lectionem. Socius. R. puer cantans in Voce grossa. Quintam lectionem socius. R. Sextam lectionem Archidiaconus Toletanus. Rp. decanus et Unus Canonici. Ix Rp. illi qui invitatorium decantarunt. Ø In festis unius cappe. nonam lectionem. Invitat. Primam lectionem. R. secundam lectionem. R. Tertiam lectionem ut supra in festis duarum capparum Tertium R. canonicus antiquior. Quartam lectionem. R. Quintam lect. R. sextam lect. Ut supra in festis duarum ccaparum [sic]. Sextum. R. decanus. septimam lect. R. octavam lectionem. R. nonam lectionem Ut supra in festis duarum capar. nonum R. precentor. Ø In diebus feriabilibus. Invit. puer de choro cantorie. Primam lect. puer eiusdem chori⁶⁶. R. puer

un escolástico; responsorio» («*responsorium duo pueri vocem grossam probabentes quintam lectionem Thesaurarius: si Cantoria fuerit de choro Decani. Si de choro Archiepiscopi Scolasticus, Responsorium*»).

⁶⁵ Aquí, el trazo del adorno se aproxima a una -p-, diferente a la -R- adornada de otros lugares y a la -p- habitual del documento, de modo que merece ser destacado desde el punto de vista caligráfico y paleográfico.

⁶⁶ La palabra *puer* aparece con letra más pequeña, sobre *de choro cantorie*, en la letra regular del resto del documento.

alterius chori. Sec. Lect. Sotius [sic]. R sotius alterius chori. Tertiam lect. canonicus. R. canonicus. Ø In diebus sabbatinis quibus fit officium sancte Marie. Invit. duo pueri⁶⁷. Primam lect. puer de choro decani. R. puer de choro Archiepiscopi. secundam lect. Canonicus. R. socius. Tertiam lect. decanus. R. precentor. Ø Infra octavas festi. sex capparum tribus diebus proximo post festum. Invit. Precentor et ille qui gerit officium cantorie. Primam lectionem Diachonus [sic] ebdomadarius. R. septimanarius cantorie. Secundam, [f. iiii^v] lectionem presbiter ebdomadarius. R. canonicus. Tertiam lect. decanus. Rp. illi qui invitatorium decantarunt. Ø Aliis tribus diebus sequentibus. Invitatorium. Duo pueri⁶⁸. Primam lect. diachonus [sic] ebdomadarius. R. puer. Secundam lectionem presbiter ebdomadarius, Rp. canonicus. Tertiam lect. decanus. R. precentor Cantare et legere teneantur. Ø In dominica infra octavas, si primis tribus diebus Venerit fiat officium Ut in festis duarum capparum. Si vero Alis [sic] tribus diebus venerit fiat sicut in festo. novem lect. octavo Vero die fiat ut in festis duarum capparum. Ø In festis et sex caparum Legentes et cantantes lectiones et Responsorialia et in eisdem Atque quatuor caparum festis canentes. Alleluia, et prosam in tribuna depositis capis in choro et dum in festis sex caparum per personas Canonicos vel sotios [sic] ad primam. R. Christe Iesu Cantatur in choro in solis superpeliciis [sic] officium exequantur. Officia Vero minora utpote. prime. Tertie, sexte, et none. et complectorii fiant per septimanas et choros per capellanos [sic] Ecclesie: et sic officians Stallum in superiori⁶⁹ choro inmediate post sotios [sic] teneant ut Stet honorabilius, et melius audiat. et si quis ipsorum in suo officio negligens Vel remissus fuerit defectus huiusmodi ad Iussum decani per antiquiorem capellanum de suo choro si haberi poterit alioquin per antiquiorem de alio [sic] choro datis de portione negligentis sex denariis pro qualibet die pro eo servienti protinus suppleatur. Sane cum multa ex aliquorum devotione sex et quatuor caparum festa post hordinationem [sic] per bone memorie dominum Rodericum Toletanum Archiepiscopum qui nunc in consuetudinibus nostre habentur Ecclesie antiquitus editam fuerint ordinata ex quo ipsa ordinatio in

⁶⁷ Pueri, sobre tachado presbiteri.

⁶⁸ Tachado presbiteri.

⁶⁹ Tachado y legible con claridad, priori.

pluribus inmutatur et celebratio horarum canonicarum nequit commode ordinari, et inde provenit quod in Ecclesiis civitatis diocesis et provincie Toletane. contra iuris formam officia ecclesiastica diversi mode celebrantur fiuntque et de novo multe processiones solemniter in dicta nostra ecclesia in multis simplicibus festis ex quo inordinatio insurgit et quod non sit distinctio inter festivitates domini nostri Jesu Christi eiusque gloriose genitricis Marie et apostolorum et aliorum sanctorum que non consueverunt ita solemniter celebrari irrationabile reputatur. ea propter super hiis providere volentes. Statuimus quod amodo. sex. quatuor duarum, Unius ccaparum [sic] festa vel processiones sine cognoscentia⁷⁰ nostra nullatenus fiant de novo seu etiam ordinentur. Ø De festivitatibus Vero sex ccaparum [sic] post dictam domini Roderici [sic] ordinationem de novo institutis Taliter duximus ordinandum. Ut in ipsis officium in missa Cum sex capis et organorum pulsatione solemniter tantummodo celebretur. non tamen ratione festo processio fiat nec in eis officia beate Marie et defunctorum et misse que pro eis celebrantur propterea obmitantur. et in festis quatuor caparum et novis Volumus ut officium misse cum quatuor capis tantummodo celebretur. nec officium defunctorum et misse que pro eis sunt celebrande ut premititur dimittantur. festivitatibus domini nostri Jesu Christi et beatissime eius genitricis Marie de novo ordinatis exceptis in quibus processio et omnis solemnitas in festis sex caparum solita fieri in die solummodo celebretur Ø Volumus quod festum corporis domini nostri Jesu Christi. in die et per octavas [f. v^r] secundum quod festa sex caparum solemniter celebretur. Ø Omnia autem festa que dictus dominus Rodericus Statuit fiant pro ut [sic] in eius consuetudinibus continetur. festa et que in decretali bone memorie domini Bonifacii pape. vi. que incipit glosiosus deus exprimuntur sub officio duplici. i. quatuor caparum Volumus celebrari. Ø denique ad declarationem⁷¹ dubitationis que super iis possunt erigi que sunt festa. Vj. vel iusor⁷² caparum antiqua per dictum Rodericum et que nova subsequenter per alios ordinata et que duarum uniusve caparum et trium lectionum

⁷⁰ Tachada esta palabra; véase la nota 45.

⁷¹ Después de tachado *celebrationem et*.

⁷² Expresión de lectura e interpretación dudosas.

que in nostra ecclesia Toletana per anni circulum celebrantur inferius per menses in modum qui sequitur duximus annotanda.

In mense Januarii

Circumcissio domini vj caparum de novo. Epiphania domini vj caparum de novo... Etc.

[f. x^r] *De officio precentoris*

Precentoris officium est ut divina officia debito modo in Ecclesia fiat se vigilem exhibere [sic] inordinate legentes aut perperam Cantantes emendare. clericellorum Chori insolentias et quecumque alia negocia [sic], questiones et lites qui inter eosdem emergerint prout sibi videbit punire et terminare et eos ad Raciones [sic] Statutis Temporibus faciendas et ad horgana [sic] pulsanda compellere. Et si clericelli non affuerint Capellani ad id compellantur quoscumque de novo beneficiatos quibus per Archiepiscopum et Capitulum⁷³ concesserit introducere in eundem. Et in omnibus diebus. preterquam in festis quatuor et sex caparum psalmos de magnificat. et Nunc dimittis, et Benedictiones, et in processionibus antiphonas et Responsoria principiari tenetur et alia facere que eidem in nostris constitutionibus comititur [sic] exprese [sic]. Ø Preterea ad officium ipsius precentoris pertinet matriculam seu scripturam que legatur in Capitulo in Kalendis Januarii Annis singulis facere et ordinare in qua per eum nomina oium⁷⁴ dignitates, personatus, seu officia obtinentium, Canonorum, Sociorum, et capellanorum nostre Ecclesie et in quo sunt ordine constituti. per choros prout sedent et

⁷³ Aquí, signo de llamada F, que envía al margen, donde está escrito: «está dispuesto colocarlos no donde el arzobispo o el cabildo [...]» («est provissu [sic, pro provisum, pues no hay signo de abreviatura de -um] instalare [sic] nec non illos quibus quorum archiepiscopus vel capitulus»).

⁷⁴ Esta abreviatura, que presenta cierto grado de dificultad de lectura, con traza de ser la de un genitivo plural complementando a *nomina*, «los nombres de...», podría ser *illorum*, concordando con *obtinendum*, «de aquellos que obtienen». El sentido de la frase funcionaría sin ello, por cuanto el participio, adjetivo substantivado *obtinendum*, «de los que obtienen», habría sido suficiente.

sedere debent in formis, et si quis de novo et quando Recepti fuerint. et quando Viam Universe carnis ingressi fuerint in Kalendario libri capituli conscribantur. et de mandato suo et hebdomadas assignare [sic] que quidam matricula in quodam libro in domo sacrari ponendo in fine cuiuslibet anni per scriptorem Capituli registretur et in fine matricule decanus vel eius locum tenentis et duo canonici suscribant ut supra dicte scripture fides plenior habeatur. Ø Propter onera huiusmodi sunt Anexa precentorie pars seu portio pontificalis Ecclesie. Sancti Justi civitatis ad Archiepiscopum pertinens. et in barciles quatuor Jugate terre, et domus quedam Cum orto eis contiguo, et in Illescas quedam orta que vocatur del pino continua monille⁷⁵ et apud Toletum Unus mesonus in Çocodove. confrontatus Cum domibus Gundisalvi Fernandi de Pantoja et sancte Leocadie. Et tres tende enel Alcaná⁷⁶ Confrontate cum domibus Capituli [f. x^v] et Via Publica.

[f. xij^v] *De officii magistri claustralis*

Ad officium magistri claustralis pertinet docere et instruere pueros seu clerice-llos chori, et alios [sic] beneficiatos ecclesie in cantu et Usu ecclesie diligentes et eorum defectus seu errores circa officium etiam in choro corrigere et Emendare. et lectiones per eos in choro legendas primitus ascultare [sic]. Item ad ipsum claustralem pertinet si ad id eruditus et sufficiens existat pulsatio horganorum [sic] et pro onere pulsationis huiusmodi Centum de Refectorio et trecentos sexaginta et quinque de fabrica ecclesie morabetinos in tribus terciis Anni persolvendos percipit Annuatim. et pro onere claustri decem denarios diebus singulis percipiat prout in constitutione de portione quotidiana habetur.

⁷⁵ Topónimo de lectura dudosa; podría ser Monville.

⁷⁶ Lectura dudosa, cuya solución sería leer el topónimo en castellano «en el Alcaná», barrio comercial toledano ya desaparecido. La lectura pasa por la dificultad de usar «en el» por *in*, pero no parece imposible, porque ya en otras ocasiones ha sido posible ver topónimos que incorporan preposiciones en la lengua original cuando son introducidos en una redacción en otra lengua.

[f. xiiij^r] *De officio puerorum vel infantorum*

Pueri Clericelli seu infantes ad ingressum chori per Archiepiscopum Decanum et capitulum et in absentia Archiepiscopi per decanum et Capitulum admittuntur Quicumque vero chorum pro aliquo petierit et fuerit admissus ad providendum ei de superpelicio Capa de enlay⁷⁷ Calciamentis si ad id ipsius pueri portio non sufficerit ipso obligatus existat. ad eorum officium pertinet officii Missam sancte Marie in Capella sancti Yllefonsi quotidie quam bone Memorie dominus Rodoricus [sic] Toletanus archiepiscopus ordinavit in Aurora expleto matutinali officio solemniter celebrandam. Qua complecta presbiter celebrans cum capa et ipsi infantes cum cruce ad sepulcrum bone memorie domini Guterri Archiepiscopi tenentur accedere et ibidem cantare Responsum Cum omnibus⁷⁸ consuetis Videlicet. Deus qui inter Apostolicos sacerdotes. et fidelium deus. Et pro onere isto dictus dominus Guterreus divisit eis sex coronatos quorum presbitero duo et clericellis quatuor de refectorio ministrentur. Tenentur etiam facere septimanas de lectoria et de Collatione alternatin [sic] per choros. Ille vero qui septimanam de lectoria fecerit habeat subsequencia officia adimplere. Scribere et hordinare [sic] breve et matriculam officiorum et Calendarium als⁷⁹ datarium legendum dicitur post primam. Preciosa in conspectu domini cum Turibulo incensare. lectiones et Responsoria quibus [f. xiiij^v] horis tam nocturnis quam diurnis de suo choro festis Vero duarum caparum et novem lectionum et in octavis sex caparum Antiphonas et in anniversariis Responsoria de utroque choro committere et de alio choro alias lectiones et Responsoria allius [sic] puer qui collationis officium tenet habeatur commendare. Ille Vero qui septimanam de lectoria peregerit septimanam de collatione faciat proximam subsequentem in qua collectarium ad benedictionem aque et ad processiones misale omnibus diebus ad Vesperos, et

⁷⁷ *Enlay*, lectura dudosa. Podría tratarse del término «contray», pese a la claridad de la -l-. Véase, por ejemplo, ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Madrid, Cátedra, 1978, p. 144.

⁷⁸ Lectura dudosa.

⁷⁹ Lectura dudosa. Podría tratarse también de la abreviatura de *atque* (*calendarium atque datarium*, el calendario y la lista de fechas), o la abreviatura de *alias* (aquí, en ese caso, adverbio, «de otro modo», «es decir», «el calendario», o sea, la lista de fechas, *datarium*, literalmente, libro «datario»).

Cereum paschale in processionibus portare. legere lectionem que legitur ante Complectorium. et ministrare Ubique lebetem cum aqua benedicta et quando deservitur cum duobus turibulis. Videlicet in festis sex caparum cum Uno ipsorum servire tenetur. Et pro stipendio laboris clericellis Videlicet ad primam quatuor denarii. Ad nonam tres denarii Ad missam sex denarii distribuendis divinis officiis interessantibus. et scolas [sic] cantus Magistrorum Claustralis vel Gramatices intransantibus sunt in Refectorio assignati. Insuper clericellis qui septimanas de lectoria et collatione fecerint pro istis duabus septimanis tres morabetinos Cum dimidio de Refectorio percipiat et de charitatibus [sic] festivitatum et Anniversariorum que vocantur presentium lector habeat quantum ascendit medietas portionis Uni ex sociis ibidem interessantibus assignare.

10.

EL ESTATUS DEL MINISTRIL EN LAS CATEDRALES DE CASTILLA: ACCESO, OBLIGACIONES, RETRIBUCIONES, REPERTORIO Y MOVILIDAD (1534-1643)

JOSÉ IGNACIO PALACIOS SANZ
Universidad de Valladolid
ORCID iD: 0000-0003-1340-6387

RESUMEN

Este trabajo acomete el estudio y revisión del papel de los ministriles en las catedrales castellanas durante más de un siglo. La presencia de un grupo de instrumentistas en las catedrales hispanas como miembros asalariados arranca a partir de 1526, circunstancia que se prolonga en algunos casos hasta finales de la centuria. Aunque los ministriles tuvieron una gran movilidad, siempre fue uno de los conjuntos mejor pagados que tenían la obligación de actuar en las grandes solemnidades, tanto en momentos puntuales en la misa, como en el oficio y procesiones, generalmente alternando con los cantores y el órgano. Normalmente eran clanes familiares que se extendían por varias instituciones. El instrumentario, en sus diferentes tesituras, evoluciona acorde con la misma música. Entre ellos, destaca la presencia obligada del bajón que también asumía los encargos de dar el tono y acompañar a los cantores. Todo ello, a su vez, generó un comercio de instrumentos, bien procedente de Europa, bien dentro de la península con la venta de piezas de segunda mano. Asimismo, con el paso de los años se fue creando y difundiendo un repertorio propio, que por desgracia en su mayor parte ha desaparecido.

Palabras clave: ministril; instrumentos; bajón; capilla de música; *alternatim*; libro de música.

ABSTRACT

This work undertakes the study and review of the role of minstrels in Castilian cathedrals for more than a century. The presence of a group of instrumentalists as paid members in Hispanic cathedrals began in 1526, a circumstance that lasted in some cases until the end of the century. Although the minstrels had great mobility, they were always one of the best-paid ensembles and were obliged to perform at the most important ceremonies, both at specific moments of the Mass and during the Office and processions, usually alternating with the singers and the organ. They were usually family clans that extended over several institutions. The instrumentation, in its different tessituras, evolves in accordance with the music itself. Among them, the obligatory presence of the bassoon stands out, which also assumed the responsibility of setting the tone and accompanying the singers. All of this, in turn, generated a trade in instruments, either from Europe or within the peninsula through the sale of second-hand pieces. Likewise, over the years a repertoire of its own was created and disseminated, which unfortunately has largely disappeared.

Keywords: Minstrel; Instruments; Bassoon; Music Chapel; Alternatim; Music Book.

INTRODUCCIÓN

HACIENDO BUENA LA AFIRMACIÓN de Lothar Siemens allá por 1979, aún hoy en día sigue siendo necesario ir completando un corpus actualizado sobre las prácticas y repertorios de los ministriles¹. Los primeros estudios fueron realizados hace unas décadas por José López-Calo²; más tarde Juan José Rey analizaba el papel de los ministriles durante el Renacimiento³. Por su parte, Michael Noone publicaba una primera pro-

¹ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. «Aportación para el conocimiento de la música barroca para chirimías». *Revista de Musicología*, II, 1 (1979), pp. 136-137.

² LÓPEZ-CALO, José. «La música religiosa en el Barroco español. Orígenes y características generales». *La música en el Barroco*. Emilio Casares (coord.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, p. 175.

³ REY MARCOS, Juan José. «Sobre la música renacentista para ministriles». *Revista de Musicología*, II, 2 (1979), pp. 348-350.

puesta centrada en la catedral de Toledo⁴, que junto a la de Sevilla fueron pioneras en la creación del coro de instrumentos, además de una serie de aportaciones sobre varias instituciones del centro y sur peninsular⁵, especialmente varias monografías sobre el repertorio llevadas a cabo por Juan Ruiz Jiménez⁶.

En cualquier caso, para estudiar el papel que desarrollaron los ministriles en las entidades eclesiásticas es necesario consultar la amplia documentación capitular, contable y administrativa, que arroja un importante caudal de noticias, junto a las referencias que aportan los tratados de Juan Bermudo⁷, Pietro Cerone –quien menciona los «conciertos modernos», y que no eran otra cosa que ciertos pasajes solísticos en alternancia⁸–, y Pablo Nassarre en su *Escuela música*, con interesantes alusiones a la morfología y afinaciones⁹.

⁴ NOONE, Michael. «Los ministriles de la Catedral de Toledo en la segunda mitad del siglo XVI». *Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI. Ávila, mayo de 1993*. Cristina Bordas y Alfonso de Vicente (eds.). Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 125-134.

⁵ BEJARANO PELLICER, Clara. «Juventud y formación de los ministriles de Sevilla entre los siglos XVI y XVII». *Revista de Musicología*, XXXVI, 1-2 (2013), pp. 57-92; LÓPEZ MOLINA, Manuel. «Ministriles de Jaén en 1619». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, CLXVII (1997), pp. 345-351; SERRANO GIL, Marta. «Ministriles e instrumentos musicales en la catedral de Plasencia durante el siglo XVI». *Memoria Histórica de Plasencia y las comarcas*. Plasencia, Ayuntamiento de Plasencia, 2014, pp. 237-247; CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina». *Hispania Sacra*, LXV, 131 (2013), pp. 181-237.

⁶ *Cinco canciones para ministriles. Francisco Guerrero (1528-1599)*. Estudio y transcripción de Juan Ruiz Jiménez. Madrid, Alpuerto, 1999; RUIZ JIMÉNEZ, Juan; PÉREZ VALERA, Luis Alfonso; y PÉREZ VALERA, Fernando. «Un libro para ministriles en la antigua colegiata de Pastrana (Guadalajara)». *Revista de Musicología*, XLIV, 2 (2021), pp. 531-566.

⁷ BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Juan de León, 1555, f. 134^r.

⁸ CERONE, Pietro. *El Melopeo y Maestro*. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 1038.

⁹ NASSARRE, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. 2 vols. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724, vol. 1, pp. 49, 455 y 477.

ANTECEDENTES

Hasta mediados del Quinientos los ministriles catedralicios estaban al servicio de nobles o bien eran compañías independientes contratadas *ad hoc*, especialmente para el día del Corpus y algún santo local. De este modo, podían compatibilizar ambos compromisos y rápidamente vieron como aumentaban las ofertas de trabajo¹⁰.

Los modelos iniciales de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo fueron copiados rápidamente¹¹. Así, Cuenca en 1532 acuerda mantener una sección de instrumentos para evitar las contrataciones puntuales y costosas de las chirimías y sacabuches del duque del Infantado en Guadalajara, los del almirante de Castilla y los de la catedral de Sigüenza¹². Por su parte, en la catedral de Burgos existe una referencia inicial en 1517 sobre un censo del ministril Pedro de Lerma, que era asalariado del condestable de Castilla¹³.

Pronto surge en el seno de los cabildos una preocupación por estabilizarlos. Un primer ejemplo se encuentra en la catedral de León en 1548,

¹⁰ JAMBOU, Louis. «La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco». *Revista de Musicología*, VI, 1-2 (1983), p. 281; REYNAUD, François. *La polyphonie tolédane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600*. París, CNRS Éditions, Brepols, 1996, pp. 200-201; y BARRIOS MANZANO, Pilar. *Historia de la Música en Cáceres, 1590-1750*. Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1984, pp. 120-128.

¹¹ RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa». *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*. John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.). Madrid, ICCMU, 2004, pp. 201 y 205.

¹² FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la. *La música en la catedral de Cuenca hasta el reinado de Carlos II. Contribución para una historia crítica*. Madrid, Alpuerto, 2019, pp. 76, 79, 98 y 101. La nómina de ministriles en la catedral de Cuenca estaba conformada por Bartolomé Bravo (†1566), Antonio de Centenera (sacabuche, †1560), Diego López (sacabuche), Alonso de Córdoba, Francisco de Tolosa (bajón, †1610) y Juan de Córdoba.

¹³ E-BUa, Libro 19, ff. 179^r-182^r, y Registro [RR, en adelante] 45, f. 186^r; Archivo Histórico Provincial de Valladolid [AHPVA, en adelante] Protocolo 46, s.f. En 1533 también el ministril Pedro Vázquez servía al Condestable de Castilla.

cuando redactan el orden que debían guardar junto al maestro de capilla y organista, aparte del calendario de actuaciones en misas, maitines, vísperas, completas y salves, donde, en momentos concretos, interpretaban «fabordones»¹⁴ y «motetes» alternando con los cantores y el órgano¹⁵. Tres años después, el capítulo burgalés se plantea contar con un grupo, tanto por ser una necesidad asociada al culto divino como por ser un imperativo económico. Su aprobación fue motivo de discusiones y no se hizo efectiva hasta poder contar con las donaciones de particulares y del mismo cabildo¹⁶. Y el mismo argumento también se observa en Ávila en 1565¹⁷, en Palencia¹⁸ y Segovia en 1568¹⁹, y en Osma algo más tarde –en 1610–, contando en todos los casos con el apoyo del prelado diocesano (Tabla 10.1)²⁰.

TABLA 10.1. *Incorporación de ministriles a los efectivos musicales de catedrales y colegiatas*. Fuente: elaboración propia.

Institución	Número	Año	Total, de los salarios
Sevilla	5	1526	59.000 mrs.
Córdoba	5	1528	30.000 mrs.
Toledo	6	1531	150.000 mrs.

¹⁴ FIORENTINO, Giuseppe. «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”: the “unlearned” tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)». *Early Music*, XLIII, 1 (2015), p. 24.

¹⁵ E-L, Caja 84, Documento 3720, s.f. Entre las ordenanzas que se instituyen, los ministriles debían tocar al alba desde la torre, en concreto el día de Pascua de Resurrección, la Ascensión, Pentecostés, san Juan Bautista y la Asunción.

¹⁶ E-BUa RR 49 (1550-1555), ff. 271^r y 615^r; LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Burgos*. 14 vols. Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1996, vol. 3, p. 113. En el caso de Burgos fue preciso contar con las aportaciones económicas de Isabel de Osorio, que ofrece a la fábrica 15.000 mrs. para pagar a Cosme de Rioja, Juan de Astobiza, Antonio González y Francisco de Medina, al mismo tiempo que se comprometían por espacio de tres años.

¹⁷ Archivo Histórico Provincial de Ávila, Protocolo 74, f. 388^v.

¹⁸ E-PAL, Actas capitulares 1564-1569, f. 180^r (16-12-1567).

¹⁹ E-SE, Actas capitulares 1568-1573, f. 1^r.

²⁰ E-OS, Actas capitulares 1611-1616, ff. 348^r y 349^r.

Salamanca	4	1534 / 1547	50.250 mrs.
Plasencia	5	1537 (trompetas) / 1555	150.000 mrs.
Cuenca	5-4	1537 / 1559	75.000 mrs.
Santiago	4	1539	15.000 mrs.
Jaén	5	1540 / 1545	48.000 mrs.
Burgos	5-4	1542 / 1546	90.000 mrs.
Ávila	4	1542 / 1555	120.000 mrs.
Granada	5	1543 / 1563	150.000 mrs.
Ciudad Rodrigo	4	1544 / 1565	4.000 mrs.
León	1-4	1544 (bajón) / 1548	40.000 mrs.
Osma	4	1545 (bajón) / 1582	31.500 mrs. / 105.000 mrs.
Palencia	4	1553 (bajón) / 1567	34.000 mrs. al bajón y 60.000 mrs. al resto
Sigüenza	5	1554 / 1559	85.000 mrs.
Zamora	5	a. 1557	bajón 40.000 mrs. y 10 cargas de trigo
Las Palmas	4	1559 / 1578	347.500 mrs.
Segovia	5	1562	120.000 mrs.
Astorga	6	1563	75.000 mrs.
Guadix	3	1563 (bajón) / 1589	75.000 mrs.
Valladolid	4	1556 (bajón) / 1564	40.000 mrs., 30 fanegas de trigo y 300 rs. por las fiestas
Toro	4	1571	29.500 mrs.
Oviedo	4	1572	27.200 mrs.
Jerez	5	1574	22.000 mrs.
Antequera	2	1575	60.000 mrs. y 24 fanegas de trigo
Calahorra	4	1578	51.000 mrs.
Baeza	3	1583	150.000 mrs.
Tuy	6	1586	9.000 mrs.
Coria	4	1593	40.000 mrs. y 24 fanegas de trigo

RÉGIMEN INTERNO Y CALENDARIO DE ACTUACIONES

Generalmente se opta por una plantilla de instrumentos de boca que oscila entre los cuatro a los seis instrumentos, aunque lo habitual eran cinco: dos chirimías tiples, una alto, una corneta y un sacabuche²¹, ya que de esta forma podía haber «concierto de menestriales»²² o «capilla de ministriles»²³. Esta configuración inicial va dar paso a la supresión paulatina de las chirimías por la corneta que tocaba junto a los cantores, dos sacabuches y bajón²⁴. En algunas iglesias se añade ocasionalmente el órgano en *alternatim* con los ministriles el día de Sábado santo durante el gloria, en los fabordones del magníficat, y en algunos versos de la salmodia, los villancicos y los motetes²⁵.

Poco a poco los cabildos tuvieron que adoptar el régimen interno para un correcto funcionamiento de toda la capilla de música, aparte de tener la potestad de aceptarlos, previo informe técnico del maestro de capilla y en ocasiones del organista, o rechazarlos, en función de sus cualidades y del incumplimiento de las normas²⁶. Al compatibilizar varios trabajos, la expulsión y la rehabilitación en estas plazas fue muy habitual, aparte de la movilidad intrínseca de los puestos musicales durante el Antiguo Régimen²⁷.

²¹ LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Plasencia*. Trujillo, Ediciones de La Coria, Fundación Xavier de Salas, 1995, p. 30.

²² *Constituciones de la Santa Iglesia Colegial de Nuestra Señora de la Asunción de la villa de Medinaceli*. Valencia, Juan Bautista Marçal, 1642, f. 53^v (E-Mn 3/65666).

²³ E-PAL, Actas capitulares 1586-1590, f. 14^r (12-3-1590).

²⁴ AHPVA, Protocolo 477, f. 23^r; E-ZAc ms. 112, Cuentas de fábrica 1607-1625, f. 106^r; FUENTE CHARFOLÉ, J. L. de la. *La música en la catedral de Cuenca...*, pp. 179 y 187. Entre 1604 y 1621, en Cuenca uno de los cinco sacabuches es sustituido por un violín.

²⁵ E-SIG, *Directorio de Coro de Juan Pérez*, ca. 1590, vol. 1, f. 371^r y vol. 4, f. 387^v; E-PAL, *Juan de Herrera. Instrucción de apuntadores. Copiosa recolección y clara disposición de los Estatutos y costumbres que en la residencia y Libro de punto se observan*, 1643, ff. 368^r-379^r.

²⁶ E-PAL, Actas capitulares 1591-1595, f. 13^r (9-3-1593).

²⁷ E-BUa RR 49 (1550-...), f. 793^r, y RR 53 (1560-1565), f. 432^r. En 1555 despiden al ministril Cosme de Rioja y dos años después es readmitido para completar la plantilla. Asimismo, en 1563 Juan Bautista de Medina llega a Burgos dejando el servicio del marqués

Estaban obligados a tocar en vísperas, misas y procesiones, y a veces en maitines y tercia, sin que en estas ocasiones pudiera faltar ningún miembro²⁸. El calendario de actuaciones varía entre las solemnidades y ciertas conmemoraciones locales. Por ejemplo, en Ávila en 1534 acuden el día de la Candelaria, la Transfiguración, por ser el titular del templo catedralicio, santo Tomás, san Vicente²⁹ y san Segundo³⁰; en Cuenca en 1536, para san Juan, san Julián, san Miguel y san Mateo³¹; en Salamanca en 1567, en los días dobles de todos los apóstoles³²; en Astorga en 1599³³; en Palencia en 1568, al «encierro» y «desencierro» del Santísimo durante la celebración de las Cuarenta Horas³⁴; y en Valladolid en 1584 conciertan que los instrumentistas estén obligados a tener dieciocho actuaciones, incluida la fiesta de la Transfiguración, Domingo de Ramos, Sábado santo, san Juan Evangelista y san Juan Bautista³⁵.

de Astorga y al año siguiente se va a Sevilla. Sobre la movilidad de los músicos consúltense TORRENTE, Álvaro. «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos en la España moderna». *Artígrama*, XII (1997), pp. 219-220; y PALACIOS SANZ, José Ignacio. «Movilidad y circulación de maestros de capilla y organistas en la catedral de El Burgo de Osma (Soria)». *Campos interdisciplinarios de la musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Begoña Lolo Herranz (coord.). 2 vols. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2000, vol. 2, pp. 904-907.

²⁸ E-PAL, *Juan de Herrera. Instrucción...*, f. 347^r.

²⁹ Se trata del culto de los santos mártires de Talavera (Vicente, Sabina y Cristeta), cuyas reliquias se conservan en la basílica de San Vicente, en Ávila.

³⁰ SABE ANDREU, Ana María. *La capilla de música de la catedral de Ávila (siglos xv al xvi-ii)*. Ávila, Diputación Provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2012, p. 119.

³¹ Archivo Diocesano de Zamora, Colegiata de Toro. *Libro de acuerdos del Abad y canónigos y comunes (1585-1701)*, f. 11^r. Aquí los ministriles debían tañer ya en los maitines; MARTÍNEZ MILLÁN, Miguel. *Historia musical de la catedral de Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial, 1988, pp. 46-47; FUENTE CHARFOLÉ, J. L. de la. *La música en la catedral de Cuenca...*, pp. 79-80.

³² E-SA, caja 30, leg. 1, n.º 7. *Recopilación de los antiguos y nuevos Estatutos del año 1567*, f. 73^r.

³³ GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. «Pedro de Humanes, ministril prestigioso de la catedral de Astorga». *El Faro astorgano*, 8739 (2016, 3 de marzo), p. 8.

³⁴ E-PAL, Actas capitulares 1564-1569, f. 248^r (5-11-1568).

³⁵ E-Mah Catedral de Valladolid, Libro del Secreto del Cabildo 1580-1597, s.f.; E-SIM, Patronato Eclesiástico, Leg. 282, ff. 453^r-454^r.

La seo de Sigüenza fue muy pragmática en su clasificación en tres categorías³⁶. En total sumaban cuarenta y siete actuaciones de fiestas fijas, veinte de móviles, sábados del año y domingos, excepto Adviento y Cuaresma, y en los salmos de completas de los sábados de Cuaresma junto a la capilla y el órgano (Tabla 10.2). El tañido de los ministriles tenía lugar en las primeras vísperas desde la procesión de entrada o «de las capas», en el himno, en el primer y último verso de determinados salmos, y en el *Benedicamus Domino*, y en la misa antes del introito, en los kyries, en el ofertorio y *Deo gratias*, y en las segundas vísperas al comienzo, primer salmo y *Deo gratias*. En las de segunda clase era similar, pero solo tocaban al primer salmo de las vísperas vespertinas, y en las de tercera clase no alternaban en la salmodia. Tampoco faltaba su presencia en las procesiones como la del Jueves santo, el Corpus y su Octava³⁷.

Por ejemplo, en Palencia el calendario se mantendrá inalterable desde 1559 hasta bien entrado el siglo XVIII. Se estructuraba en dos categorías, pero con un número mayor de fiestas, cuarenta y cuatro fijas y veintitrés móviles (Tabla 10.2). No tocaban en la epístola, al igual que en Plasencia, sino que lo hacían solo en ocasiones en la consagración hasta el *Pater noster* y al final al *Deo gratias*. También participaban en las tercias solemnes al «echar el contrapunto», en la nona de la Ascensión y en las procesiones dentro y fuera de la catedral³⁸. Por su parte, en León tocaban en los oficios en tres sitios del claustro y delante de la Virgen del Dado, de nuevo al entrar en el coro, y durante la misa en los kyries, ofertorio, al alzar y en el *Deo gratias*³⁹.

³⁶ E-PAL, *Juan de Herrera. Instrucción...*, f. 355^r.

³⁷ E-SIG, *Directorio de Coro...*, vol. 1, ff. 373^r-374^r. Las fiestas móviles eran el Domingo cuarto de Cuaresma, el lunes y martes de Pascua, Domingo Quasimodo, lunes de Letanías, el martes de Letanías de san Pedro que tocaban en la procesión y misa, el miércoles de la vigilia de la Ascensión, dos días de la Pascua del Espíritu Santo, todos los días que asiste el cabildo a maitines y todos los sábados del año.

³⁸ E-PAL, *Actas capitulares 1564-...*, f. 248^r (5-11-1568); LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Palencia*. 3 vols. Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1980, vol. 1, p. 569; E-PAL, *Juan de Herrera. Instrucción...*, ff. 368^r-379^r.

³⁹ E-L, *Orden y constituciones que han de observar y han de cumplir el maestro de capilla, organista, ministriles y cantores de esta santa iglesia*, 1548, doc. n.º 3720; ÁLVAREZ PÉREZ,

En Salamanca, a fin de resolver los conflictos y desórdenes, estaban obligados a tocar en vísperas durante la procesión de entrada o de «los caperos», y al primer verso del himno, al acabar el magnificat y al *Deo gratias*; en la misa, en la procesión por «la claustra por la iglesia», al primer kyrie, al acabar la epístola, en el ofertorio y al final de la celebración; asimismo, por indicación del maestro de capilla podían interpretar al alzar «un motete tañido»⁴⁰.

El bajón gozaba de un estatus especial y estaba obligado a acudir los días de canto de órgano y fabordón aparte de actuar con el conjunto de ministriles los días de primera clase y a entonar los cantos. En Palencia debía estar presente en las segundas vísperas, en las misas de salud, al primer salmo de completas, entierros, el Día de Difuntos, los domingos de Adviento, el Miércoles de Ceniza a la misa, los domingos de Cuaresma al tracto, *Et incarnatus* y otro motete de la misa, al salmo *In exitu* y el Viernes santo a las Tinieblas⁴¹. A cambio, el cabildo les permitía gozar de cuarenta días de permiso, al mismo tiempo que eran numerosas las peticiones de aumento de salario por «el mucho trabajo que en ello tenían[...]»⁴². Asimismo, existía la costumbre de solemnizar el canto de la salve todos los sábados, en Palencia y Segovia, tal y como ordenaba «el libro de chirimías»⁴³, y también algún ministril acompañaba al viático en Osma⁴⁴.

José María. *La música sacra al servicio de la catedral de León*. León, Asociación de Amigos del Órgano «Catedral de León», 1995, pp. 122-124; KREITNER, Kenneth. «The Cathedral Band of León in 1548, and When It Played». *Early Music*, XXXI, 1 (2003), p. 43. En León interpretaban un motete introductorio antes de empezar el oficio de vísperas.

⁴⁰ E-SA, *Recopilación de los antiguos...*, f. 72^v.

⁴¹ E-PAL, *Juan de Herrera. Instrucción...*, f. 379^r.

⁴² LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Palencia...*, vol. 1, p. 491.

⁴³ LÓPEZ-CALO, José. *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Vol. I, Actas capitulares*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1990, p. 77.

⁴⁴ PALACIOS SANZ, José Ignacio. *La música en la catedral de El Burgo de Osma. La producción musical y el archivo de música. Estudio y catalogación*. Soria, Diputación Provincial de Soria y Universidad de Valladolid, 2020, p. 98.

En ocasiones, previo permiso del cabildo, solemnizaban las funciones de otras iglesias de dentro o fuera de la ciudad. Así ocurre en Ávila⁴⁵ y Palencia⁴⁶, aunque también hubo restricciones en Burgos en 1554⁴⁷, y cuando coincidían con los días de canto de órgano⁴⁸.

⁴⁵ SABE ANDREU, A. M.^a *La capilla de música...*, pp. 114-115 y 118.

⁴⁶ E-PAL, Actas capitulares 1564-..., ff. 244^r-244^v (1-10-1568 y 6-10-1568).

⁴⁷ E-BUa RR 49 (1550-...), f. 601^r; LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Burgos...*, vol. 3, p. 117.

⁴⁸ E-ZAc, Actas capitulares 1607-1628, f. 97^r.

TABLA 10.2. Comparativa del calendario litúrgico entre las catedrales de Palencia y de Sigüenza (1559-1643).

Fuente: elaboración propia.

Mes	Fiesta	Día	Indicaciones especiales catedral de Sigüenza (1581-1609)	Clase	Indicaciones especiales catedral de Palencia (1559-1643)
Enero	Circuncisión	1		1ª	Primera clase. En las primeras vísperas hay chirimías a las capas, en misa a la procesión, epístola y <i>Deo gratias</i> , y en las segundas vísperas a las capas y <i>Deo gratias</i>
	Epifanía	6		1ª	Primera clase, más a la tertia solemne y en las segundas vísperas al primer salmo
	Santísimo Jesús	14	Tañen cuando sacan la reliquia hasta que comienza el oficio en el coro en primeras y segundas vísperas, y en prima	1ª	
	Librada	18	Tañen cuando sacan la reliquia hasta el comienzo del oficio, en primera y segundas vísperas y antes de la prima	1ª	
	Sebastián	20		2ª	Hay chirimías en las capas de primeras vísperas, <i>Deo gratias</i> y salida, en la misa a la procesión, epístola y <i>Deo gratias</i>
Febrero	Vicente mártir	22	En la procesión y en la misa en la catedral	2ª	
	Purificación de N.ª S.ª	2		1ª	Primera clase más tertia, procesión con bajón al motete
	Blas	3		3ª	
Marzo	Matías	24		2ª	Segunda clase
	Ángel de la Guarda: Gabriel	24		2ª	Segunda clase
	Anunciación de N.ª S.ª	25		1ª	Primera clase, más en las primeras vísperas al primer salmo y a la salida, en su día a la procesión
Abril	Torbio	16		2ª	Segunda clase, más en las primeras vísperas a la salida, en el día el cabildo va hasta N.ª S.ª del Otero y allí en la misa a la epístola, ofertorio y <i>Deo gratias</i> , y al regreso se cantan unos versos por octavo tono la capilla, ministriles y en canto llano

Abril	Marcos	25	En Santiago cuando llega la procesión y en la misa y desde allí han de volver tañendo hasta la catedral	2ª	Segunda clase, más se va a la iglesia de N.ª S.ª y hay chirimías en la misa y versos al regreso alternando con la capilla
	Domingo de Ramos		Cuando llega la procesión al claustro	1ª/ 2ª	En la entrada al claustro en la procesión y luego en el coro
	Jueves santo		En misa y procesión	1ª/ 2ª	A los santos óleos y en la procesión con el Santísimo
	Sábado santo		Al comienzo del gloria, en la misa, vísperas y completas	1ª/ 2ª	En el gloria
Mayo	Pascua de Resurrección		En los maitines en la procesión con el Santísimo, al quinto salmo, magnificat y <i>Deo gratias</i> de vísperas. El lunes de 1ª clase igual que el día precedente	1ª	Maitines al <i>Deo gratias</i> , al <i>Pange lingua</i> desde el coro y al encerrar, procesión con el Santísimo con versos de octavo tono alternando, en el pontifical, a la salida de tertia y en las segundas vísperas
	Felipe y Santiago	1		1ª/ 2ª	Segunda clase
	Invencción de la Cruz	3		1ª/ 2ª	Segunda clase, más completas a fabordón y canto de órgano
	Isidro	15		2ª	Segunda clase
Junio	Traslación de Antolín	18		2ª	Segunda clase
	Ascensión			1ª	Primera clase, más chirimías en la torre a mediodía y nona
	Vigilia y Pascua de Espíritu Santo		Al principio del gloria y en la misa, en las segundas vísperas al quinto salmo, himno, magnificat y <i>Deo gratias</i>	1ª	Primera clase, más salida de la estación, en la tertia al himno en canto de órgano
	Trinidad		Al llegar la procesión, alternando con la capilla las teranías	1ª/ 2ª	Segunda clase
Junio	Bernabé	11		2ª	Segunda clase, más luego en san Bernabé
	Antonio de Padua	13	En el monasterio al llegar la procesión y en misa	2ª	
	Consagración catedral	19		3ª	
	Corpus		Al himno de maitines, al <i>Te Deum</i> , al himno de laudes y al <i>Benedictus</i> en fabordón, <i>Deo gratias</i> , en la procesión, todos los días de la infraoctava por la mañana y por las tardes al «cerrar» el Santísimo	1ª	Acabada la misa al <i>Pange lingua</i> al poner el Santísimo en el «carro», procesión con versos en canto llano, de órgano, chirimías y órgano, a vísperas y al encerrar el Santísimo hay villancico. También en el Octavario
Junio	Natividad de Juan Bautista	24	Tañen en maitines	1ª	Primera clase, más tertia, y en las segundas vísperas al primer salmo

Junio	Pedro y Pablo	29	Tañen cuando sacan la «religiosa» al altar mayor en las primeras vísperas, antes de prima y en segundas vísperas cuando vuelven al sagrario	1ª	Tocan en los «corredorillos» a las luminarias, tertia, y en las segundas vísperas más al primer salmo
Julio	Visitación de N.ª S.ª	2		1ª/ 2ª	Segunda clase
	Triunfo de la Cruz	16		2ª	Segunda clase. Hay chirimías al salir de la sacristía y a la vuelta (igual el 3 de mayo)
Julio	María Magdalena	22		2ª	Segunda clase
	Santiago	25	Cuando llega la procesión, en misa y desde allí regresan a la catedral con las letanías	1ª	Primera clase, más las luminarias, tertia y en las segundas al primer salmo
Agosto	Ana	26		3ª	
	N.ª S.ª de las Nieves	5		3ª	
	Transfiguración	6		1ª	Primera clase
	Lorenzo	10		2ª	Segunda clase
	Asunción de N.ª S.ª	15	Maitines	1ª	Primera clase, más en las primeras vísperas al amén, tertia y en las segundas vísperas al primer salmo
Septiembre	Roque	16	Al llegar el cabildo con la procesión	2ª	Segunda clase. Cuando llega el ayuntamiento a Santa Marina, en la misa a la epístola y <i>Deo gratias</i> , a la vuelta a la catedral en los salmos a canto de órgano alternando con la capilla
	Bartolomé	24		2ª	Segunda clase
	Antolín	2		1ª	La víspera trasladan la imagen del santo hasta el altar mayor; en el oficio a la salida tañe el órgano y se canta un villancico. Hay luminarias. En los maitines al <i>Deo gratias</i> , tertia, misa y en las segundas vísperas al primer salmo. También en su octava
	Natividad de N.ª S.ª	8		1ª	Primera clase, más al amén de las primeras vísperas, tertia y en las segunda vísperas al primer salmo
	Exaltación de la Cruz	14		2ª	Al sacar en procesión la reliquia y volverla a la sacristía
	Mateo	21		2ª	En la víspera a las capas <i>Deo gratias</i> y salida, en el día a la procesión, y en la epístola y <i>Deo gratias</i> de la misa
	Miguel	29		2ª	Igual

Octubre	Froilán	5		2ª	Igual, más terciá y en las segundas vísperas al primer salmo
	Lucas	18		2ª	En la víspera a las capas <i>Deo gratias</i> y salida, en el día terciá, en la procesión, y en la epístola y <i>Deo gratias</i> de la misa
	Úrsula (Once mil vírgenes)	21		3ª	
Noviembre	Simón y Judas	28	Después de misa mayor y al llegar la procesión	2ª	Igual
	Todos los Santos	1		1ª	Primera clase, más en las primeras vísperas al amén, terciá y en las segundas vísperas al primer salmo
	Martín de Tours	11		2ª	Segunda clase
	Presentación de N.ª S.ª	21		3ª/ 2ª	Segunda clase
	Andrés	30	En los maitines	2ª	
Diciembre	Concepción de N.ª S.ª	8		1ª	Primera clase, más en las primeras vísperas al amén, terciá y en las segundas vísperas al primer salmo
	Expectación de N.ª S.ª	18		3ª/ 2ª	Segunda clase
	Tomás Apóstol	21		2ª	Segunda clase
	Navidad	25	Tañen un verso en la calenda antes de <i>Nativitas noctis Jesus Christus</i> , en la misa del Gallo y en las segundas vísperas en el quinto salmo	1ª	En la víspera hay chirimías a las capas, <i>Deo gratias</i> , salida con el órgano con villancico y amén. En los maitines a la entrada y en la misa de Gallo a la epístola y <i>Deo gratias</i> , en laudes. En el día a terciá, y si hay pontifical hay chirimías desde la sacristía al altar mayor ida y vuelta, en la misa y en las segundas vísperas
	Esteban	26		1ª	En la procesión, misa y en las segundas vísperas
	Juan Evangelista	27	En las vísperas	1ª	En la procesión, epístola y <i>Deo gratias</i> de la misa con el órgano y el villancico
	Inocentes	28	Tañen en la procesión antes de vísperas	1ª	Antes de la misa y en la epístola y <i>Deo gratias</i> , y en las segundas vísperas a las capas, primer salmo y <i>Deo gratias</i>

SALARIOS, GASTOS DE MANUTENCIÓN Y DURACIÓN DE LOS CONTRATOS

Por regla general el patrocinio de la capilla de ministriles era mixto, por mitades y tercios, generalmente entre la fábrica y la mesa capitular, aunque a veces colaboraba el obispo para su sostenimiento, incluso en Segovia en algún momento participaba el ayuntamiento y particulares en Burgos⁴⁹. Hay una clara evolución en las cantidades por trabajos puntuales (en el caso de Osma era de 3.000 mrs. más 4.750 mrs. para el hospedaje y comedias por tocar en la fiesta de san Pedro de Osma) hasta que se fije un salario como asalariado (Tabla 10.3)⁵⁰. El caso más complejo a cuatro bandas tiene lugar en las catedrales de Ávila y de Burgos⁵¹. Con esta fórmula se garantizaba su presencia a pesar de los altos emolumentos que recibían, por encima del resto de la capilla de música, en los que incluían ciertas cantidades de trigo⁵².

Una constante fueron las continuas reivindicaciones, siempre con el argumento de que estaban recibidos en otra entidad con mejoras retributivas⁵³. Y no quedaba otro remedio que igualar la oferta, en ocasiones muy suculentas, porque siempre hacían «muy gran falta», en cifras que oscilan entre los 4.000 mrs. hasta los 15.000 mrs⁵⁴. También hubo problemas de-

⁴⁹ BARRIO GOZALO, Maximiliano. *Los obispos de Castilla y León durante el antiguo régimen*. [Valladolid], Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000, p. 155.

⁵⁰ E-OS, Cuentas de fábrica 1511-..., f. 233^v.

⁵¹ SABE ANDREU, A. M.^a *La capilla de música...*, p. 121; LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Burgos...*, vol. 3, pp. 127-128. La fábrica daba 40.000 mrs., 10.000 mrs. don Hernando de Mendoza y 15.000 mrs. doña Isabel Osorio para así pagar a cinco ministriles.

⁵² SABE ANDREU, A. M.^a *La capilla de música...*, pp. 116 y 118.

⁵³ *Ibid.*, p. 117. A Antonio de Cintella en dos años le aumentaron 2.000 mrs.

⁵⁴ AHPVA, Protocolo 897, f. 193^r. Bernardo Pérez, corneta de la catedral de Valladolid en 1600, siendo su fiador el bajón Juan de Mena, se obliga a devolver ciertas cargas de trigo que le había prestado el cabildo; LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Palencia...*, vol. 1, p. 484; *idem*. *La música en la catedral de Burgos...*, vol. 3, pp. 168-169.

rivados del impago de la parte correspondiente al obispo en la catedral de Palencia en 1588 y 1589⁵⁵.

TABLA 10.3. *Sueldos de los ministriles de las catedrales de Castilla.*

Fuente: elaboración propia.

Catedral	Año	Salarios anuales	Total
Ávila	1545	–Pedro de Tolosa: 22.000 mrs. –Juan de Córdoba: 22.000 mrs. –Diego de Mora: 17.000 mrs. –Antonio de Cintenella: 19.000 mrs. –Baltasar de Camargo: 30.000 mrs.	110.000 mrs.
Burgos	1554-1557	–Barquero: 25.000 mrs. –Otros: 16.250 mrs. –Sacabuche: 50.000 mrs. –Chirimía: 50.000 mrs. –Corneta: 50.000 mrs.	191.250 mrs.
Cuenca	1559	–Bartolomé Bravo: 14.000 mrs. –Antonio de Centenera: 14.000 mrs. –Diego López: 14.000 mrs. –Alonso de Córdoba: 14.000 mrs. –Francisco de Tolosa (bajón): 14.000 mrs.	70.000 mrs.
Segovia	1566	–Espinosa (bajón): 24.000 mrs. –El milanés: 24.000 mrs. –Luis Vázquez: 24.000 mrs. –Francisco de Espina: 24.000 mrs. –Francisco de Espinosa: 24.000 mrs.	120.000 mrs.
Palencia	1574	–Juan Montoya: 40.000 mrs. y 6 cargas de trigo. –Toribio de Fuentes: 30.000 mrs. –Alvar Gómez: 45.000 mrs. –Tomé Cabeza Baquerín (bajón): 40.000 mrs. –Sebastián Cabeza: 9.000 mrs. –Juan Andrea de Bérnago: 40.000 mrs.	204.000 mrs.
Valladolid	1582	–Juan Sánchez: 22.392 mrs. –Miguel Navarro (bajón): 10.872 mrs. –Miranda: 7.808 mrs. –Crespo: 6.000 mrs.	47.272 mrs.

⁵⁵ E-PAL, Actas capitulares 1586-..., f. 10^r (12-2-1588) y f. 31^v (12-8-1589).

Osma	1582	–Pedro Chamizo (bajón): 15.000 mrs. –Pedro López Centenero: 15.000 mrs. –Cristóbal García: 15.000 mrs. –Luis de Espinosa: 15.000 mrs. –Tomás Borja: 15.000 mrs.	75.000 mrs.
Salamanca	1585	–Damián de Morales: 46.865 mrs. –Rodrigo Hurtado: 40.205 mrs. –Tejada: 30.009 mrs. –Luis García: 40.000 mrs.	157.079 mrs.

Por ello, la inflación de las cuentas creció hasta tal extremo que fue necesario corregir muchos de los sueldos, ya que un bajón de la catedral de Burgos, que era una de las que mejor pagaban junto a Palencia y Salamanca, pasó de cobrar 50.000 mrs. a los 90.000 mrs., más 24 fanegas de trigo⁵⁶. Sin embargo, al no gozar algunos cabildos de este poder adquisitivo –como los de Osma o Valladolid–, los sueldos no experimentaron un marcado incremento sin alcanzar el 20%. De este modo, en 1578, el bajón oxomense Chamizo recibía 30.000 mrs., mientras que su sucesor en 1609, Cristóbal García, percibía 39.900 mrs⁵⁷. En una posición intermedia se sitúa Zamora, en la que la plaza de bajonista estaba dotada en 1611 con 35.200 mrs⁵⁸.

Ante la inestabilidad general de los músicos, los cabildos se veían obligados a establecer cláusulas de permanencia en cada caso, que van de los dos a los diez años (Tabla 10.4)⁵⁹, si bien en Astorga se da la circunstancia de que

⁵⁶ LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Burgos...*, vol. 3, p. 227; E-BUa RR 72 (1591-...), f. 307; Archivo General Diocesano de Valladolid [AGDVa, en adelante], Caja 291, Cuentas de fábrica 1595-1605, f. 8^r; E-SA, caja 44, leg. 3, n.º 14, Cuadernos de la fábrica 1580-1591, ff. 6^r, 9^r, 10^v-12^v y 14^v.

⁵⁷ E-OS, Cuentas de fábrica 1578-1677, ff. 73^r y 233^v; AGDVa, Cuentas de fábrica 1595..., ff. 22^r y 119^v.

⁵⁸ E-ZAc ms. 112, Cuentas de fábrica 1607-1625, f. 89^r.

⁵⁹ SABE ANDREU, A. M.^a *La capilla de música...*, pp. 120 y 129; LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Burgos...*, vol. 3, p. 116; *idem*. *Documentario musical...*, pp. 39 y 45; *idem*. *La música en la catedral de Palencia...*, vol. 1, p. 486; GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á. «Pedro de Humanes...», p. 8.

el concierto es con todos los ministriles por el tiempo de siete años, que se podía renovar o no⁶⁰.

TABLA 10.4. *Duración de los contratos de los ministriles*. Fuente: elaboración propia.

Institución	Año	Duración del contrato
Astorga	1563	Siete años
Ávila	1555	Cuatro años
	1594	Ocho años
Burgos	1554	Tres años
Osma	1592	Tres años
Palencia	1573	Seis años
Segovia	1564 y 1568	Dos años
	1603	Diez años
Zamora	1557	Seis años

LINAJES Y MOVILIDAD

Las familias de instrumentistas se suceden a lo largo del periodo estudiado. Son clanes de padres, hijos, hermanos y sobrinos, que aprenden el oficio en el seno de los convivientes. De la larga lista, aparecen los apellidos Chamizo, De la Puente, Fonseca, González, Medina, Sánchez, Tejeda, Vázquez y tantos otros (Tabla 10.5).

Existen dos tipos de movilidad, una interior y otra exterior. Tanto unos como otros se asentaban en distintos puntos, en algunos casos de procedencia flamenca e italiana, caso de los Centinella y Sardena en Ávila⁶¹, Pedro de Bolonia y Francesco y Bautista de Milano en Astorga⁶², Juan Andrea de

⁶⁰ Archivo Diocesano de Astorga, Protocolo 36/2, Escritura 206, ff. 151^r-152^r; Fragmentos de Actas capitulares, 1587, s.f.

⁶¹ SÁBETE ANDREU, A. M.^a *La capilla de música...*, pp. 120 y 123-124.

⁶² GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. «Ministriles». *El Faro astorgano*, 1933 (1988, 15 noviembre), p. 3.

Bérgamo en Palencia⁶³ y el obispo don Juan Manuel en Valladolid, en 1583, tenía a su cargo seis músicos flamencos e ingleses⁶⁴.

TABLA 10.5. *Clanes familiares de ministriles*. Fuente: elaboración propia.

Institución	Años	Nombre	Otros familiares
Ávila	1520-1521	Fonseca	(varios familiares)
Burgos	1563	Francisco de Medina	Juan Bautista de Medina (hermano)
	1577	Pedro González	Antonio González (sobrino)
	1606	Cristóbal de la Puente	Antonio de la Puente (hijo)
Cuenca	1537	Diego Vázquez	Diego Vázquez (hijo)
	1606	Francisco de Tolosa	Agustín de Tolosa (hijo)
Osma	1597	Pedro Chamizo	Pedro Chamizo (hijo)
Palencia	1574	Tomé Cabeza	Sebastián Cabeza (sobrino)
	1594	Damián Torres	Celedón Torres (hijo)
Salamanca	1554	Antonio González	Pedro González (sobrino)
	1590	Rodrigo Hurtado	Juan Hurtado (hermano)

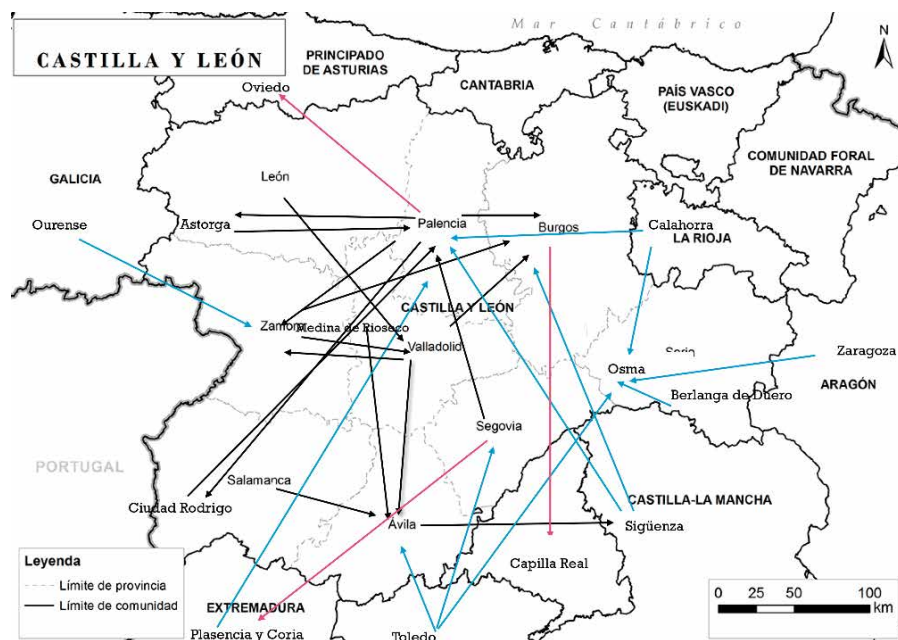
En el caso de los movimientos interterritoriales, estos se producen desde lugares próximos (Figura 10.1). Los de Ávila proceden de Salamanca y Valladolid; a su vez desde Ávila se desplazan a Cuenca; a Burgos llegan de Astorga, Zamora, Cuenca, Calahorra, Valladolid y sobre todo de Palencia, que a su vez recibe los de las catedrales de Astorga, Ciudad Rodrigo, Osma, Segovia, Valladolid y Zamora, y desde aquí se desplazan a Sigüenza, Ciudad Rodrigo y Oviedo. A su vez, de Ourense pasan a Zamora y luego marchaban a Valladolid (Figura 10.1).

⁶³ E-PAL, Actas capitulares 1573-1575, f. 32^v (28-6-1574) y Actas capitulares 1596-..., f. 25^v (3-9-1597).

⁶⁴ ROJO VEGA, Anastasio. *El Siglo de Oro. Inventario de una época*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, p. 14.

FIGURA 10.1. *Mapa de la movilidad de los ministriles por Castilla y León.*

Fuente: elaboración propia.



UBICACIÓN DE LOS MINISTRILES EN LOS ACTOS LITÚRGICOS

Los instrumentistas ocupaban lugares específicos en las celebraciones, normalmente en la tribuna alta, cerca de los órganos, aunque podían bajar al coro junto a los cantores⁶⁵. De este modo, el bajón desarrollaba su actividad doble, una dentro de la copla de instrumentos y otra como acompañante del canto polifónico, doblando la parte más grave, además de dar las oportunas entonaciones a los cantollanistas⁶⁶. Al respecto son abundantes las noticias en casi todas las catedrales, como el caso de Osma en 1608⁶⁷,

⁶⁵ E-SA, *Recopilación de los antiguos...*, ff. 72^v-73^r.

⁶⁶ RUIZ JIMÉNEZ, J. «Ministriles y extravagantes...», p. 211.

⁶⁷ E-OS, *Actas capitulares 1605-1610*, f. 113^v.

Palencia en 1577 y en 1601⁶⁸, Plasencia en 1595⁶⁹, Sigüenza en 1583⁷⁰, y Valladolid en 1577⁷¹. En algún caso puntual esta doble ubicación se indica ex profeso en la contratación del corneta Humanes en Astorga en 1595⁷², incluso por dos veces en Segovia (1603 y 1605) con el doble cometido de reforzar o sustituir el papel de los cantores⁷³.

Durante las procesiones fuera del templo, el capítulo salmantino ordena que los ministriles fueran colocados delante de los cantores y por detrás del órgano portativo, para facilitar, de este modo, el trabajo en la alternancia de los versos⁷⁴. Puntualmente, estos músicos ocupaban lugares de las torres y balconadas en algunas fiestas, al mismo tiempo que se encendían luminarias. Sirvan de botón de muestra las catedrales de Ávila en 1567 por el nacimiento de la infanta Catalina Micaela⁷⁵, Burgos en 1611 por el nombramiento del canónigo Juan de la Torre, inquisidor⁷⁶, Palencia en las celebraciones de

⁶⁸ E-PAL, Actas capitulares 1596-..., f. 19^v (3-7-1601); LÓPEZ-CALO, J. «La música religiosa en el Barroco...», pp. 150-151; *idem*. *La música en la catedral de Palencia...*, vol. 1, p. 564.

⁶⁹ *Idem*. *La música en la catedral de Plasencia...*, p. 30.

⁷⁰ E-SIG, Actas capitulares 1580-1587, vol. 40, f. 246^r; JAMBOU, L. «La capilla de música...», p. 284.

⁷¹ DIEGO PACHECO, Cristina. *Un nouvel apport à l'étude de la musique espagnole de la Renaissance: Le manuscrit 5 de la cathédrale de Valladolid et son contexte*. Tesis doctoral no publicada, Université de Paris IV-Sorbonne, 2005, pp. 186-199.

⁷² GONZALEZ GARCÍA, M. Á. «Pedro de Humanes...», p. 8.

⁷³ E-SE, Actas capitulares 1600-1607, ff. 100^v y 169^v; LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Plasencia...*, pp. 30 y 61. Durante la epístola tocaban canciones a seis voces, ayudados por el bajón que usaba la chirimía junto a las cornetas, luego bajaba al coro y regresaba a la tribuna del órgano para la comunicanda (comunión). Al final resuelven este trasiego comprando dos bajones, uno para cada emplazamiento.

⁷⁴ E-SA, *Recopilación de los antiguos...*, f. 73^r.

⁷⁵ VICENTE, Alfonso de. «Ministriles en la torre de la catedral de Ávila». *Paisajes sonoros históricos (c. 1200-c. 1800)*, <<http://historicalsoundscapes.com/evento/1174/avila>> [consulta 03-11-2020].

⁷⁶ E-BUa RR 74 (1609-1613), f. 268^v.

Pedro y Pablo, Santiago y el patrón local Antolín⁷⁷, o Valladolid en la víspera de la fiesta de la Asunción⁷⁸.

APRENDIZAJE Y ESTUDIO

El aprendizaje abarcaba varios años —generalmente de tres a cuatro— en la especialización de varios instrumentos, así como en el canto llano, de órgano y contrapunto⁷⁹. Esta versatilidad permitía que el bajonista tocara también la chirimía, el sacabuche y hasta la corneta⁸⁰, e incluso el sacabuche sabía tañer la guitarra y hasta la flauta. Estas prácticas multiinstrumentistas ya se verifican en 1589 en la catedral de Burgos cuando es examinado Juan Sánchez, procedente de Valladolid, en el manejo de la corneta, flauta, chirimía y cornamusa; cuando ordenan al ministril Cristóbal de la Puente enseñar la vihuela de arco a los mozos de coro⁸¹, y en Toro el ministril Roque Fuentes recibe el encargo de dar lecciones de flauta⁸². En este sentido, el aprendizaje podía durar de tres a cuatro años si se trataba de dos instrumentos, como así se concierta Pedro Láinez con el menor Esteban Sánchez en 1592 en la villa de Medina del Campo⁸³. En cambio, existen algunos casos que no sobrepasaron los quince meses, así, por ejemplo, el mozo de coro de León que estudiaba bajo las órdenes de Juan de Torquemada en 1553⁸⁴. Hacían contratos donde se especificaba que no debían abandonar

⁷⁷ E-PAL, *Juan de Herrera. Instrucción...*, ff. 370^r-373^r.

⁷⁸ AGDVa, Libro de Cuentas de Hacienda 1606-1616, f. 23^r. En 1606, pagan 23 reales a los ministriles.

⁷⁹ E-SAh, Protocolo 3193, ff. 205^r-206^r. En 1580, Álvaro Gómez, ministril de la catedral de Salamanca, admite como aprendiz a Antonio Pérez por espacio de cuatro años, para que aprendiera a tañer la flauta, chirimía y corneta «en lo tocante para el tiple».

⁸⁰ E-SE, Actas capitulares 1616-1624, f. 25^v; E-BUa RR 74 (1609-...), f. 240^v; E-OS, Cuentas de fábrica 1578-..., f. 277^v.

⁸¹ E-BUa RR 62 (1586-1591), f. 418^r.

⁸² AHPVa, Protocolo 860, ff. 1^r-1^v.

⁸³ AHPVa, Protocolo 7538, f. 336^r.

⁸⁴ ÁLVAREZ PÉREZ, J. M.^a *La música sacra...*, p. 50.

esta encomienda, aparte del compromiso de poder cobrar la mitad del salario, como determinan en Ávila en 1547, hasta que fueran competentes en la materia⁸⁵. Además, son habituales los recordatorios y amonestaciones por la falta de ensayos en el seno de la capilla, que debían ser al menos dos veces por semana en Plasencia y Palencia, con el fin de «tener ejercicio en tañer»⁸⁶.

INSTRUMENTOS

Existe una clara evolución del instrumentario que va de las omnipresentes trompetas y atabales en las procesiones a un muestrario a base de cornetas, chirimías, sacabuches y el bajón, a los que se añadirán las flautas, vihuelas, violones, arpas y guitarras, algunos de los cuales estaban en tesituras diferentes, como describe el testamento de Pedro Crespo, chirimía en Valladolid en 1589, y como podemos contemplar en la actualidad en la catedral de Salamanca⁸⁷. Tanta variedad permitía obtener timbres muy diversos⁸⁸.

Normalmente eran catalogados según la tradicional división bipartita en altos y bajos, aquellos integrados por trompetas y atabales, orlos, chirimías, sacabuches, bajón y desde 1559 con la adición de las cornetas y con las correspondientes tesituras de tiple a tenor, y estos por las flautas y los de cuerda⁸⁹. También es regular la presencia de flautas desde 1545, algunas

⁸⁵ SABE ANDREU, A. M.^a *La capilla de música...*, p. 119.

⁸⁶ LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Plasencia...*, p. 27; *idem*. *La música en la catedral de Palencia...*, vol. 1, p. 487.

⁸⁷ E-BUa RR 46 (1539-1543), f. 301^v; AHPVa, Protocolo 576, f. 1038^r; SABE ANDREU, A. M.^a *La capilla de música...*, p. 114.

⁸⁸ ESCALAS, Romà; GIBIAT, Vicent; y BARJAU, Anna. «La colección de instrumentos renacentistas de la catedral de Salamanca. Estudio organológico multidisciplinar». *Revista de Musicología*, XXII, 1 (1999), pp. 49-90; RUIZ JIMÉNEZ, J. «Ministriles y extravagantes...», pp. 222 y 224.

⁸⁹ LÓPEZ-CALO, J. «La música religiosa en el Barroco...», pp. 174-175.

de nueve puntos⁹⁰, y de forma esporádica emplean las vihuelas de arco en Plasencia y en Calahorra para tocar en el ofertorio. Estas habían sido adquiridas en Coria en 1566⁹¹, Astorga en 1563⁹², Plasencia en 1566⁹³, y en Burgos se incorporan cinco en 1569 para tener «música nueva»⁹⁴. En cambio, las guitarras nunca tuvieron consideración de instrumento apropiado para el culto, salvo para la interpretación de los villancicos en los maitines de Navidad, hasta que fueron prohibidas y calificadas de «indecentes» en la catedral de Palencia en 1598⁹⁵, llegando a ser prohibidas también en Burgos años más tarde⁹⁶. Por otro lado, el bajón era primordial⁹⁷. Fue uno de los primeros instrumentos en introducirse en la música sacra y alcanzó una gran estabilidad. Los primeros testimonios arrancan en Osma en 1551⁹⁸, y le

⁹⁰ E-BUa RR 48 (1544-1549), f. 511^r. Durante la segunda mitad del siglo XVI son muchas las iglesias que adquieren flautas. Así ocurre en Ourense en 1568 que dispone de cuatro flautas para la «música concordada» y en la seo riojana de Calahorra en 1578 el inventario detalla varias flautas y «flautones»; véase GARBAYO MONTABES, Francisco Javier. «Inventarios de obras e instrumentos musicales en el Archivo Capitular de la Catedral de Ourense. Siglos XVIII-XIX». *Porta da Aira: Revista de Historia del Arte Orensano*, XII (2008), p. 231; RODILLA LEÓN, Francisco. «Nuevos datos sobre la capilla musical de la catedral de Calahorra a finales del siglo XVI. El magisterio de Juan Esquivel de Barahona (1585-1891)». *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, XX, 1 (2004), p. 415; JIMÉNEZ CABALLÉ, Pedro. «La capilla musical de la catedral de Jaén y su evolución histórica». *Elucidario*, VII (2009), p. 102; E-SIG, Actas capitulares, vol. 17, f. 272^v.

⁹¹ JAMBOU, Louis. «Prácticas instrumentales para una relectura de la obra vocal de Tomás Luis de Victoria». *Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI. Ávila, mayo de 1993*. Cristina Bordas y Alfonso de Vicente (eds.). Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 18-19; LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Plasencia...*, p. 27; E-CA, *Libro de Inventario y Visita*, sig. 202, f. 153^r; SERRANO GIL, M. «Ministriles e instrumentos...», p. 245.

⁹² GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á. «Pedro de Humanes...», p. 8.

⁹³ LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Plasencia...*, pp. 27-28.

⁹⁴ E-BUa RR 56 (1568-1570), f. 291^r, RR 72 (1591-1595), f. 347^r.

⁹⁵ E-PAL, Actas capitulares 1596-1604, f. 1^v (7-1-1598); RUIZ JIMÉNEZ, J. «Ministriles y extravagantes...», p. 222.

⁹⁶ E-BUa RR 76 (1614-1618), f. 328^r.

⁹⁷ LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Palencia...*, vol. 1, p. 491.

⁹⁸ E-OS, Cuentas de fábrica 1511-1577, f. 167^v.

siguen Palencia en 1553⁹⁹, en 1556 en Valladolid¹⁰⁰, y en Ávila en 1565 con la función de doblar a los «contrabajos»¹⁰¹. Pero, a finales de siglo, también son utilizados con la misma finalidad los violones en Segovia en 1571, y en Burgos en 1611¹⁰². La renovación también empieza a producirse con la participación del violín en Valladolid en 1604 y el arpa, que ya se encuentra en Ávila en 1642¹⁰³.

A partir de finales del Quinientos se realizan inventarios de libros e instrumentos, como los que se confeccionan en 1558 y 1588 para la catedral de Zamora¹⁰⁴ y en 1589 para la catedral de Burgos¹⁰⁵. En aquella son enumeradas nueve flautas en las tesituras de contrabajo (2), tenor (3), tiple (2) y sobre tiple (2)¹⁰⁶. Aunque la corneta gana en protagonismo a comienzos del siglo XVII por desempeñar el papel superior del tiple y de solista¹⁰⁷, hay noticias del sacabuche mucho más tempranas –algunas de 1520, aunque la mayoría son de la mitad de siglo– y siempre con un papel importante, como afirman en Palencia en 1569, y que seguirá en activo hasta el primer tercio del siglo XVII¹⁰⁸.

⁹⁹ E-PAL, Actas capitulares 1544-1560, f. 33^r (27-9-1553).

¹⁰⁰ AGDVa, Actas capitulares 1547-1579, s.f.

¹⁰¹ E-Ac, Actas capitulares 1566-1567, n.º 22, f. 19^r.

¹⁰² E-BUa RR 74 (1609-...), f. 257^r.

¹⁰³ AGDVa, Actas capitulares 1598-1612, f. 163^r; SABE ANDREU, A. M.^a *La capilla de música...*, p. 171.

¹⁰⁴ E-ZAc, Legajo 195, Libro de visitas 1558-1649, ff. 25^r y 124^v.

¹⁰⁵ E-BUa RR 68 (1595-1598), f. 559^r.

¹⁰⁶ E-ZAc, Libro de visitas 1558-..., f. 164^r. En Zamora había dos mutas y una caja de orlos que estaban en poder del ministril Pedro Guevara.

¹⁰⁷ LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid, Alianza Música, 2004, pp. 121-122.

¹⁰⁸ *Idem*. *La música en la catedral de Palencia...*, vol. 1, p. 481; E-BUa, Libro 391, f. 125^v; DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, Eloy. «Datos para la Historia del arte español (Continuación)». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XLVI (1925), p. 23; GONZÁLEZ GARCÍA, M. Á. «Pedro de Humanes...», p. 8. Burgos es pionera ya que desde 1520 era utilizado en las fiestas de san Andrés y san Juan Evangelista por León Ginés García. Otro tanto sucede en Astorga con el ministril Humanes en 1563.

COMPRA DE INSTRUMENTOS

La adquisición de instrumentos se producía por dos vías, una por encargo directo del mismo cabildo y otra por la gestión del propio ministril. Las referencias son abundantes y ello permite conocer los lugares de procedencia e intermediarios, unas veces en el ámbito peninsular de Toledo y Cuenca, y otras adquiridos en Flandes e Inglaterra. Una de las primeras referencias hay que situarla en la catedral de Salamanca, al encargar en Flandes varios orlos del taller de Jörg Wier, unas chirimías de Hiers y una bombardas de Hans Rauch von Schrattenbach que costaron 25.500 mrs¹⁰⁹. También eran de origen flamenco los dos bajones que compró el cabildo de la colegiata de Valladolid por mediación del banquero Claudio Nelli, en 1566, por el precio de 12.000 mrs¹¹⁰. En Londres hace gestiones el embajador Guzmán de Silva para traer flautas, orlos y otros instrumentos para la catedral de Ciudad Rodrigo en 1567¹¹¹. Ese mismo año Burgos adquiere algunos instrumentos también en Londres¹¹².

¹⁰⁹ CERONE, P. *El Melopeo...*, p. 1079; LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Plasencia...*, pp. 27 y 64; PÉREZ ARROYO, Rafael. «Los instrumentos renacentistas de la catedral de Salamanca: cromornos y bombardas». *Revista de Musicología*, VI, 1-2 (1983), pp. 385 y 401-402; MONTERO GARCÍA, Josefa; y CASAS HERNÁNDEZ, Mariano. «Potencial investigador de los libros de fábrica. Arte y Música». *Los libros de cuentas generales de fábrica desde los inicios de la catedral nueva de Salamanca*. Pedro José Gómez, Raúl Vicente y Josefa Montero (coords.). Salamanca, Publicaciones del Archivo Catedral de Salamanca, 2018, p. 212; PÉREZ VALERA, Juan Alberto; PÉREZ VALERA, Fernando; PÉREZ VALERA, Luis Alfonso; y PÉREZ VALERA, Eduardo. «Sobre los instrumentos de viento renacentistas y los estuches conservados en el Archivo de la Catedral de Salamanca (siglo XVI), y los músicos que los tañían: los ministriles». En *I Conferencias de Otoño en la catedral. La música en las catedrales de Salamanca*. Salamanca, Catedral de Salamanca, 2024, pp. 63-64. También en Plasencia compran orlos y «zamponas» en 1608.

¹¹⁰ AGDVa, Actas capitulares 1547-..., s.f., y Cuentas de fábrica 1562-1581, f. 119^v.

¹¹¹ HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo. *Ciudad Rodrigo. La catedral y la ciudad*. 2 vols. Salamanca, Imprenta Comercial Salmantina, 1935, vol. 1, p. 294.

¹¹² LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Burgos...*, vol. 3, p. 153.

Es habitual la adquisición de instrumentos de segunda mano entre las catedrales, como por ejemplo entre Toledo y Segovia en 1588¹¹³. A su vez, es difícil determinar la procedencia de la compra de unos juegos de flautas, orlos, cornetas mutas y un bajón en Zamora en 1558¹¹⁴, de un juego de flautas en Plasencia en 1575¹¹⁵, y unos «vihuelones» en Ávila en 1593¹¹⁶. Al mismo tiempo existen noticias sobre la compra de sacabuches en varias tesituras en Burgos¹¹⁷, Ávila¹¹⁸, y Ciudad Rodrigo¹¹⁹, y por supuesto los bajones son renovados en las últimas décadas del siglo XVI en la mayoría de las catedrales, ya que su precio era más económico que el de un violón y porque los renovados poseían mayor tesitura¹²⁰. En numerosas ocasiones se adquieren de segunda mano, con el fin de abaratar el coste de 10.000 mrs. de uno nuevo por los 7.500 mrs. que costaban los usados. Así sucede en Palencia¹²¹, Segovia¹²², Osma¹²³, y Plasencia¹²⁴.

Finalmente, el cabildo garantizaba la renovación de los instrumentos en aquellos casos de roturas o deterioro, como en la catedral de Burgos en 1598, al haberse quebrado tres cornetas, un tiple chirimía, además de arreglar una chirimía tiple que estaba apolillada, y de nuevo en 1609¹²⁵.

¹¹³ E-SE, Actas capitulares 1582-1591, f. 161^r.

¹¹⁴ E-ZAc, Libro de Visitas 1558-..., ff. 25^r y 212^r; IGLESIAS, Alejandro Luis. «La música en Zamora». *Historia de Zamora. II. La Edad Moderna*. Juan Carlos Alba López (coord.). Zamora, Diputación Provincial e Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, Caja España, 1995, p. 588.

¹¹⁵ LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Plasencia...*, p. 28.

¹¹⁶ SABÉ ANDREU, A. M.^a *La capilla de música...*, p. 128.

¹¹⁷ E-BUa RR 55 (1565-1567), f. 153^r.

¹¹⁸ SABÉ ANDREU, A. M.^a *La capilla de música...*, p. 127.

¹¹⁹ HERNÁNDEZ VEGAS, M. *Ciudad Rodrigo...*, vol. 1, p. 294. El precio del sacabuche ascendió a 5.625 mrs.

¹²⁰ E-BUa RR 68 (1595-...), f. 557^v, y RR 73 (1605-1609), f. 257^r.

¹²¹ E-PAL, Actas capitulares 1569-1572, f. 88^r (28-9-1570).

¹²² E-SE, Actas capitulares 1568-1573, f. 64^r.

¹²³ E-OS, Cuentas de fábrica 1511..., ff. 352^r y 407^v.

¹²⁴ LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Plasencia...*, pp. 29 y 62.

¹²⁵ E-BUa RR 73 (1605-1609), f. 593^r.

LIBROS DE MÚSICA PARA MINISTRILES

Aunque existen bastantes noticias sobre la existencia de libros específicos para ministriles tan solo unos pocos han llegado hasta nosotros¹²⁶, salvo el manuscrito de la Biblioteca Manuel de Falla de Granada (E-GRmf 975), escrito hacia 1560 y con obras sacras principalmente de Francisco Guerrero¹²⁷, las cuatro piezas atextuadas de Ambrosio Cotes que se hallan en la Capilla Real de Granada fechadas hacia 1598 (E-GRcr 6)¹²⁸, los fragmentos de la colegiata de Pastrana de 1570 (E-PAS s.s.) con piezas de autores flamencos y Morales¹²⁹, los dos manuscritos de la colegiata de San Pedro de Lerma, uno de ellos depositado en la Universiteitsbibliotheek de Utrecht (E-LER c1 y NL-Uu 3.L.16)¹³⁰, el códice de la catedral de Baeza (E-BAEc 4), el magnífico ejemplar de la catedral de Palencia compuesto por Antonio Rodríguez de Hita (E-PAL 7), ya mediado el siglo XVIII, pero que es reflejo de la tradición instrumental de épocas anteriores¹³¹, y el testimonio tallado según la traza de Andrés de Nájera (1505-1512) en un respaldo de la sillería del coro de la catedral de Burgos¹³².

Algunas de las referencias proceden de Toledo en 1532, al renovar el material musical con misas de Josquin para poder alternar con el resto de

¹²⁶ Recientemente la profesora María José Iglesias ha localizado nuevas referencias documentales sobre libros de ministriles en el ámbito levantino.

¹²⁷ *Cinco canciones...*, p. 11.

¹²⁸ LÓPEZ-CALO, José. «Anónimo (;Ambrosio de Cotes?): cuatro piezas instrumentales del siglo XVI». *Tesoro Sacro Musical*, DCXI (1970), pp. 3-4; *idem*. *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada. Vol. I. Catálogo*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1993, pp. 62-63.

¹²⁹ RUIZ JIMÉNEZ, J.; PÉREZ VALERA, L. A.; y PÉREZ VALERA, F. «Un libro para ministriles...», pp. 531-566.

¹³⁰ KIRK, Douglas. «Instrumental Music in Lerma, c. 1608». *Early Music*, XXIII, 3 (1995), pp. 394-395; RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Repertorio para ministriles españoles en el siglo XVI». *Goldberg. Early Music Magazine*, LIII (2008), pp. 40-51.

¹³¹ PALACIOS SANZ, José Ignacio. *Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787): Escala diatónico cromática enarmonia, música sinfónica, dividida en canciones a tres, a cuatro, a cinco y a solo (1751). Estudio y transcripción*. Valladolid, Diputación de Palencia, 2022, pp. 262-267.

¹³² REY MARCOS, J. J. «Sobre la música renacentista...», pp. 348-349.

la capilla de música¹³³. A su vez, en Plasencia se compran libros para ministriles en 1568, que son sustituidos en 1609 por otros «a lo nuevo»¹³⁴. Asimismo, en Burgos traen un libro para los ministriles en 1587¹³⁵, y en 1600 en Coria gratifican con cien reales al bajón Nicolás de la Puente por componer unas ensaladas¹³⁶. Habrá que esperar hasta 1623 para la aparición de libros impresos. Sabemos de la existencia de dos, aunque hasta la presente no se ha localizado ninguno¹³⁷. El autor de uno de ellos fue Pedro de Porras Morales, sacabuche en Lerma, Sigüenza, Burgos, Cuenca y la Capilla Real de Madrid. En esta última ciudad pudo imprimirlo y difundirlo hasta las catedrales de Zaragoza, Burgos, Santiago de Compostela, Sigüenza, Badajoz, Palencia, Zamora, Sevilla, Calahorra y México, así como en la colegiata de Pastrana¹³⁸. El otro ejemplar fue escrito por Juan Esquivel y publicado en Salamanca ese mismo año de 1623. Este último impreso fue recibido en Ávila, Ciudad Rodrigo, Salamanca, Santiago de Compostela y Zamora. Constaba de fabordones, género que todavía se utilizaba frecuentemente en el siglo XVIII, canciones, himnos y motetes¹³⁹. Estas fórmulas aún permanecían arraigadas en 1633 en Cuenca, como conocemos por el inventario que confeccionó el ministril Francisco Sáiz, en el que constan tres libros de

¹³³ REYNAUD, F. *La polyphonie tolédane...*, p. 211.

¹³⁴ LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Plasencia...*, pp. 19 y 60.

¹³⁵ E-BUa RR 62 (1586-...), f. 74^r.

¹³⁶ BARRIOS MANZANO, Pilar. *La música en la catedral de Coria (Cáceres) (1590-1755)*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1999, p. 222.

¹³⁷ RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «El libro de ministriles de Juan Esquivel de Barahona (1623)». *Paisajes sonoros históricos (c.1200-c.1800)*, <<https://www.historicalsoundscapes.com/evento/1366/ciudad-rodrigo>> [consulta 22-11-2023].

¹³⁸ *Idem*. «Pedro de Porras Morales, sacabuche de la capilla real de Madrid (†1633)». *Paisajes sonoros históricos (c.1200-c.1800)*, <<https://www.historicalsoundscapes.com/evento/1362/madrid>> [consulta 22-11-2023].

¹³⁹ RODILLA LEÓN, Francisco. *El libro de motetes de 1608 de Juan Esquivel de Barahona (c. 1560-c. 1624). Estudio y transcripción*. Salamanca, Centro de Estudios Mirobrigenses y Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo, 2005, p. 90; E-Mn ms. 7112. SÁNCHEZ CABAÑAS, Antonio. *Historia civitatense*, 1623, f. 26^r; LUIS IGLESIAS, Alejandro. «La música policoral de Alonso de Tejada». *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, IV (1987), p. 345.

canciones de diferentes autores, algunos para solos y otros con salmos y motetes, más otro que escribió Gálvez¹⁴⁰. En definitiva, el género canción era una forma híbrida que englobaba diferentes nomenclaturas, incluso servía para nombrar otras composiciones de una sección o dos con repeticiones.

MULTAS, ALTERCADOS Y PLEITOS

Son numerosos los casos referidos a amonestaciones y multas impuestas por los cabildos por incumplimiento de las obligaciones contraídas. La dirección musical siempre generó disputas entre el maestro de capilla y el encargado del grupo de ministriles, como ocurría en Ávila en 1542¹⁴¹ y en Palencia con Bricio Gaudi en 1595¹⁴². El cabildo recondujo este asunto y determinó que la autoridad recayese sobre el maestro de capilla y que tuviera capacidad para juntar a cantores e instrumentistas, ensayar y seleccionar el repertorio¹⁴³. Las ausencias eran castigadas con sanciones muy elevadas, muy por encima del salario, como la ocurrida en la antigua colegiata de Valladolid en 1580 por faltar a las procesiones de san Miguel y al primer día de las Letanías o por no permanecer hasta el final de un acto litúrgico de manera injustificada¹⁴⁴. Otras sanciones venían motivadas por altercados dentro del grupo al no querer obedecer al más antiguo, en el que recaía el gobierno del grupo y la custodia de los libros¹⁴⁵.

¹⁴⁰ JAMBOU, L. «Prácticas instrumentales...», p. 21.

¹⁴¹ SABE ANDREU, A. M.^a *La capilla de música...*, p. 116; E-SA, *Recopilación de los anti-guos...*, f. 72^v.

¹⁴² E-PAL, Actas capitulares 1591-..., ff. 13^r (14-3-1595) y 26^r (22-6-1595).

¹⁴³ ÁLVAREZ PÉREZ, J. M.^a *La música sacra...*, pp. 153-154; SUÁREZ-PAJARES, Javier. *La música en la catedral de Sigüenza (1600-1750)*. 2 vols. Madrid, ICCMU, 1998, vol. 1, pp. 129, 133, 136 y 138; ÁLVAREZ PÉREZ, José María. «La polifonía sagrada y sus maestros en la catedral de León durante el siglo XVII». *Anuario Musical*, XV (1960), pp. 144-148.

¹⁴⁴ AGDVa, Caja 4, Actas capitulares 1547-..., f. 199^r; E-Mah, Catedral Valladolid, Libro del Secreto..., f. 7^r.

¹⁴⁵ E-PAL, Actas capitulares 1591-1595, f. 46^r (10-11-1593) y f. 2^r (7-1-1594).

Son numerosos los casos tramitados por vía judicial. A veces por incumplimiento del contrato, como así sucede en 1559 entre el cabildo de Zamora, como demandante, y el bajón Pedro de Nieva, como demandado, al haberse ido a Salamanca antes de los seis años pactados, en parte al haber sufrido amenazas y en parte porque en el nuevo destino cobraba bastante más de los 40.000 mrs. que tenía en Zamora. Al final, los capitulares actúan con firmeza reclamándole una cuantía importante de dinero, por lo que el asunto llega hasta la Real Chancillería de Valladolid, siendo condenado únicamente el referido Nieva a cumplir el contrato por un defecto de forma¹⁴⁶.

Otro expediente de responsabilidad criminal tuvo lugar en esta misma institución en 1627 contra el ministril corneta Juan Sánchez como cómplice en un asesinato. Por ello, fue condenado por la justicia real y preso en la cárcel. Ante esta circunstancia, el cabildo decidió despedirle y no entregarle ningún salario, puesto que hasta entonces recibía el salario íntegro de 40.000 mrs. y diez cargas de trigo. Pero ante tan difícil situación, algunos canónigos decidieron socorrerle con trece cargas de trigo.

También existen varios pleitos más en Plasencia, con Bartolomé Navarro por el tema de unos censos¹⁴⁷, en Alcalá con Juan Sánchez¹⁴⁸, y la reclamación en Calahorra de Sebastián López¹⁴⁹. En Astorga litigan el cabildo contra el concejo en 1627 porque aquel quería mantener el privilegio de tener a los músicos Pedro de Arroyo y Pedro Bernardo en exclusividad. Pero los jueces y oidores de este alto tribunal denegaron la pretensión del deán y cabildo al haber jurisprudencia previa¹⁵⁰.

¹⁴⁶ E-Vrc, Pleitos civiles, Caja 1158-6, ff. 1^r-3^v y s.f. Los testigos declaraban que con el salario que percibía en Zamora se podía vivir sin estrecheces. El documento nos permite conocer a algunos miembros de la capilla de música: los cantores Juan Rico, Hernando Vallejo y fray Martín de Frómista, los ministriles Nájera, Pedro de Tejada, Francisco de Céspedes y Juan Hurtado, y al mozo de coro Cristóbal Ruano.

¹⁴⁷ E-Vrc, Ejecutoria, Caja 2225-33, f. 1^r.

¹⁴⁸ E-Vrc, Ejecutoria, Caja 2100-17, s.f.

¹⁴⁹ E-Vrc, Ejecutoria, Caja 2081-58, s.f.

¹⁵⁰ GARCIMARTÍN MUÑOZ, María Noemí. *Pleitos de la catedral de Astorga en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Valladolid,

Por último, Inés de Gamarra, viuda de Molintejado, interpone en 1630 un pleito contra Juan del Portal Ibarra, ministril sacabuche y arpista de la catedral de Burgos y de origen vasco¹⁵¹, quien se había comprometido a la educación musical de la guitarra con su hija Juana de trece años, pero que en realidad había sido engañada prometiéndola matrimonio. Juan del Portal fue encarcelado en la cárcel real de Burgos y fue despedido de la catedral desde agosto de ese mismo año¹⁵². Durante el largo proceso, la sentencia condenatoria dictada en Valladolid el 19 de septiembre de 1631 ratificó la pena impuesta en primera instancia en base al derecho al honor y a la protección de la peticionaria¹⁵³.

CONCLUSIONES

Los primeros datos de la presencia estable de los ministriles o menestriales en las catedrales arrancan en Sevilla y luego es imitada por Córdoba, Toledo, llegando este proceso de forma secuenciada, en algunos casos, hasta finales del siglo XVI como sucede en Coria, dado que había cierta reticencia en el seno de los cabildos a pesar de que los criterios para su contratación eran devocionales y litúrgicos.

Este grupo, que oscilaba en cada seo entre los cuatro a seis miembros, llegó a ser el mejor pagado de la capilla de música. Ello explica la alta movilidad que en muchos casos se resolvía gracias al aumento de las nóminas —en dinero y especies—, hecho que se repite generación tras generación. La solu-

2015, p. 592, <<https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=1144845>> [consulta 21-01-2025].

¹⁵¹ E-BUa RR 81 (1627-1631), f. 233^r. Había sido recibido por chirimía en 1628 por muerte de Francisco Ruiz, proveniente de Palencia con el salario que allí tenía de 50.000 mrs. y seis cargas de trigo. Era contemporáneo de Juan Argüete, ministril que actuó como testigo a requerimiento suyo, y que a la sazón fue el constructor del nuevo órgano de la seo burgalesa en 1637.

¹⁵² E-BUa RR 81 (1627-...), f. 491^r.

¹⁵³ E-Vrc, Ejecutorias, Caja 2561-46, s.f.; E-BUa RR 81 (1627-...), f. 553^r.

ción adoptada por los cabildos para arreglar esta circunstancia era mediante la firma de contratos en donde se fijaba el compromiso de residir de manera estable varios años (de tres a diez). Si al principio eran músicos procedentes de Flandes, Francia e Italia, años después se consolidan a través de escuelas locales, incluso llegando a ser clanes familiares que ocupan estos puestos con el compromiso de actuar en las principales fiestas del calendario litúrgico.

Generalmente el grupo de ministriles se situaban en las celebraciones en las tribunas altas de los coros, cerca de los órganos, mientras que en las procesiones se colocaban delante de los cantores. Interpretaban solísticamente un repertorio adaptado a partir de obras vocales o ejecutaban improvisaciones para alternar bien con la capilla de música, bien con el órgano. También tañían en determinadas solemnidades al alba y al anochecer (Asunción de la Virgen, Pentecostés) desde la torre de la catedral de León y desde la balconada de la entrada principal en Valladolid.

Hay que destacar la importancia del bajón, ya que se convirtió en una pieza fundamental tanto en el desarrollo del repertorio instrumental como en el vocal de canto de órgano. Además, estos instrumentistas eran capaces de manejar perfectamente las chirimías de cualquier tesitura, por lo que su contratación resultaba mucho más atractiva. Todo este entramado generó un comercio del instrumental con sus fundas, fundamentalmente con Flandes y Londres, y después con el interior peninsular (Cuenca, Madrid y Toledo), además de crear una circulación de repertorio manuscrito y puntualmente impreso, como es el caso de la obra de Pedro de Porras.

ESTUDIOS SOBRE LA VIHUELA

11.

LA VIHUELA.

BIOGRAFÍAS, NOVEDADES Y PERSPECTIVAS

JOHN GRIFFITHS
Universidad de Melbourne
ORCID iD: 0000-0002-9865-7937

RESUMEN

Primero de los cuatro capítulos en este volumen dedicados a la vihuela, el presente pretende dar una visión general de los avances de la investigación en las últimas décadas y así ofrecer una base para los que siguen. Su primer objetivo es resaltar el valor de examinar la música vocal e instrumental española del siglo xvi como un cuerpo único y coherente, en lugar de dividirla en categorías separadas y relativamente inconexas, como ha sido habitual. En gran parte, esto procede de la consideración de los repertorios desde un punto de vista más sociológico, afirmando las interconexiones estrechas e importantes entre las fuentes en notación mensural y en tablatura.

Los estudios sobre la vihuela de las últimas décadas han hecho grandes avances en lo que se sabe de las biografías de varios de los más destacados vihuelistas, especialmente Esteban Daza y Alonso Mudarra. En términos más amplios, han contribuido a una mayor comprensión del papel de la vihuela tanto en la vida cortesana como en la urbana. Asimismo, se argumenta que la investigación sobre la vihuela y su música también ha contribuido a importantes aportaciones metodológicas al estudio de toda la música renacentista en España, al abrir las posibilidades que se derivan del uso de los archivos notariales civiles y la investigación de la actividad musical fuera de las instituciones eclesiásticas y cortesanas, especialmente en el ám-

bito urbano, con contribuciones significativas al desarrollo de la imprenta musical, la música como negocio, el mecenazgo aristocrático, así como muchos aspectos de la práctica interpretativa.

Palabras claves: vihuela; historiografía de la música; historia urbana; archivos notariales; imprenta musical.

ABSTRACT

The first of four chapters in this volume devoted to the vihuela is intended to give an overview of the research developments of recent decades and thus provide a basis for those that follow. Its first aim is to highlight the value of examining sixteenth-century Spanish vocal and instrumental music as a single, coherent body, rather than dividing it into separate and relatively unconnected categories, as has been customary. In large part, this comes from considering the repertoires from a more sociological point of view, affirming the close and important interconnections between the sources in mensural notation and tablature.

Vihuela studies in recent decades have made great advances in what is known of the biographies of several of the most prominent vihuela players, especially Esteban Daza and Alonso Mudarra. More broadly, they have contributed to a greater understanding of the vihuela's role in both courtly and urban life. It is also argued that research on the vihuela and its music has also made important methodological contributions to the study of all Renaissance music in Spain, opening up the possibilities arising from the use of civil notarial archives and the consideration of musical activity outside ecclesiastical and courtly institutions, especially in the urban sphere, with significant contributions to the development of music printing, the music business, and aristocratic patronage, as well as many aspects of performance practice.

Keywords: Vihuela; Musical Historiography; Urban History; Notarial Archives; Music Printing.

SON RARAS las veces en las que la música instrumental logra ocupar un lugar destacado en las celebraciones de la música renacentista, no solamente en el ambiente ibérico. No es por ningún deseo de negar la belleza o la cantidad de música solista para vihuela e instrumentos de tecla producida en España durante el siglo xvi, pero quizás en los últimos años no

ha sido un área de grandes adelantos históricos ni teóricos. En términos de la investigación contemporánea ha sido considerado más bien un campo conocido que un terreno novedoso, repleto de perspectivas innovadoras y descubrimientos trascendentes. Sin embargo, la investigación sobre la vihuela y su música es una de las áreas que han experimentado mayor crecimiento. La presente ocasión nos brinda la oportunidad de reflexionar sobre algunos de esos avances y su significado en el panorama abierto y amplio de la música renacentista española, y en relación con la vida musical de ese tiempo.

Este es el primero de cuatro capítulos de este libro dedicados a las novedades sobre los tañedores de vihuela en España, de sus vidas, de su música y de otros aspectos de su actividad. Esta no ha sido una exploración de los márgenes, sino de algunos de los más destacados y más conocidos vihuelistas de la época. Algunos de los nuevos enfoques historiográficos nos facilitan la posibilidad de contemplar los vihuelistas no como una especie aparte, sino de una forma más integrada, asimilados dentro del amplio tejido social de la música renacentista. Estos nuevos contextos nos permiten modificar algunas de las ideas heredadas de generaciones anteriores. Notablemente, podemos deshacernos de la antigua división de los músicos en polifonistas o instrumentistas resultante de una visión más filológica que sociológica, una narrativa forjada por el estudio de las fuentes musicales y las distintas formas de notación, aislada de su contexto social. Visto desde una perspectiva nueva y moderna, la música instrumental es ante todo una actividad humana en la que participaba todo tipo de músico, en todos los rincones donde la música se practicaba y se escuchaba.

Uno de los objetivos aquí es insistir en la necesidad de reevaluar las conexiones e interacciones entre la música instrumental y la polifonía vocal, repertorios que la historiografía moderna ha tendido a tratar por separado y no como parte de una misma cultura y práctica musical. Con los ojos de hoy, es fácil ver las limitaciones de tal visión basada en la orientación filológica de las generaciones anteriores. El caso del vihuelista Luis de Narváez ejemplifica la situación, por ser un músico igualmente reconocido desde hace más de setenta años por su actividad como compositor de polifonía vocal,

además de ser vihuelista¹. Sin tener más información a nuestro alcance, era imposible saber que esta doble vertiente suya fuera excepcional o habitual; en un paisaje historiográfico dividido entre polifonistas e instrumentistas era complejo poder colocarle dentro de estos o aquellos. Ahora, en cambio, con muchísima más información recopilada y sistematizada, entendemos que era habitual que los cantores profesionales y maestros de capilla tocaran instrumentos polifónicos. Para citar un caso parecido, podemos tomar el testimonio del pintor Francisco Pacheco acerca de su colega y maestro de capilla de la catedral hispalense, Francisco Guerrero: «hallavasse tan diestro, que porsí aprendio viguela de siete ordenes harpa, i corneta, i otros varios instrumentos»². El comentario de Pacheco se enfoca en la destreza de Guerrero, pero –desde nuestro punto de vista– es también una evidencia de la falta de una distinción clara entre instrumentistas y polifonistas. Este es otro ejemplo que rompe el esquema heredado, aunque no debe sorprender a nadie que tan renombrado maestro polifonista contara con una vihuela entre sus herramientas de trabajo. Sucede exactamente igual con su coetáneo italiano, Giovanni Pierluigi da Palestrina, quien empleaba un laúd para comprobar que las voces de sus nuevas composiciones encajaban como quería³. Casos como estos debían ser bastante frecuentes. Esto, entre otras cosas, nos obliga a revisar algunas de nuestras nociones paleográficas. Es cada vez más evidente que la tablatura instrumental era una notación con múltiples usos. Su empleo directamente aplicado es el más obvio, pero resulta igualmente

¹ Los motetes de Narváez se encuentran en libros editados en Lyon por Jacques Moderne aproximadamente contemporáneos a su publicación para vihuela. Su motete a cuatro voces «De profundis clamavi» fue publicado en el libro MODERNE, Jacques (ed.). *Motetti del fiore*. Lyon, Moderne, 1539. Tres años después el mismo editor incluye su motete a cinco voces «O salutaris hostia» en su *Quintus liber mottetorum ad quinque, et sex, et septem vocum*. Lyon, Moderne, 1542.

² PACHECO, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de illustres y memorables varones*. Sevilla, [s. n.], 1599, f. 94^v (E-Mn R/29440).

³ GRIFFITHS, John. «The Lute and the Polyphonist». *Studi Musicali*, XXXI (2002), pp. 71-90.

claro que también funcionaba como el formato principal para escribir en partitura a lo largo del siglo xvi⁴.

El significado más profundo de este tipo de información es que implica un cambio fundamental hacia una comprensión aún más íntegra de toda la música del periodo que se conserva en forma escrita, y su práctica asociada. Para esto, es fundamental la superación de algunas categorías y clasificaciones anacrónicas. Esto demuestra que los compositores profesionales de polifonía vocal también usaban las mismas tablaturas que anteriormente se consideraban de dominio exclusivo del grupo independiente de instrumentistas. Debemos también suponer que estos mismos cantores y maestros de capilla probablemente eran consumidores de los libros de vihuela que salían de las prensas españolas. Eran ellos también quienes disfrutaban de su riqueza musical; eran ellos quienes realizaban también los mismos arreglos e intabulaciones instrumentales de motetes, partes de misa y obras profanas notadas y transmitidas en cifra: musicalmente bilingües debido a su capacidad de comprender la música a través de la notación mensural o de la cifra instrumental. Es una idea que hasta ahora no se ha enunciado ni contemplado. Es otra de las observaciones que implican y piden la revaluación fundamental de algunos de los principios básicos de nuestra concepción de la música en la España del siglo xvi.

A pesar de la importancia de estas amplias cuestiones, el objetivo principal del presente estudio y de los de mis colegas Javier Cruz, Francisco Roa y Soterraña Aguirre no es exponer sobre temas tan generales, sino considerar más específicamente aspectos concretos de la expansión de conocimiento en cuanto a la música instrumental. La tarea musicológica primordial de generar ediciones modernas del repertorio para vihuela ya se ha cumplido en gran medida, al menos de todas las composiciones originales de los libros impresos y del pequeño número de piezas encontradas más recientemente

⁴ Esta idea, hasta ahora novedosa en la musicología, está desarrollada en GRIFFITHS, John. «Introduction». *Tablature 1300-1750. An Encyclopedia*. John Griffiths, David Dolata y Philippe Vendrix (eds.). Turnhout, Brepols, en prensa.

en colecciones de manuscritos⁵. Junto a estas ediciones, existen también buenos estudios que tratan aspectos importantes del repertorio. Las publicaciones más recientes producidas en las últimas décadas han ampliado sustancialmente el conocimiento del instrumento y su uso.

Disponemos de información biográfica mucho más abundante sobre varios de los autores de los libros de vihuela editados en el siglo XVI, así como detalles de muchos otros individuos que tocaban la vihuela, o que poseían o fabricaban instrumentos. Este mayor conocimiento ha permitido entender que la vihuela, antes considerada principalmente perteneciente al ámbito cortesano, tuvo una fuerte presencia en la sociedad urbana, especialmente entre hidalgos, profesionales y religiosos. También sabemos mucho más sobre la forma en la que se construían las vihuelas, sobre la impresión y circulación de libros en cifra, y otros aspectos del negocio musical. Los estudios que siguen al presente son obra de algunos de los investigadores que han realizado aportaciones claves en los últimos años.

Lo que hemos visto en los últimos años es un incremento marcado en cuanto a lo que se sabe de la vihuela y su contexto. Quizás el aspecto más notable de las recientes contribuciones ha sido el aumento en conocimiento de las vidas y entornos de algunos de los vihuelistas más conocidos por ser autores de libros que forman parte del repertorio del instrumento, en particular Alonso Mudarra, Diego Pisador y Esteban Daza. Estas investigaciones biográficas, a su vez, han dado paso a estudios sobre la imprenta y la producción de repertorio, su difusión, y un conocimiento más profundo de la música contenida en los libros de estos autores.

⁵ *Ramillete de flores: colección inédita de piezas para vihuela (1593)*. Transcripción y estudio de Juan José Rey. Madrid, Alpuerto, 1975; CORONA-ALCALDE, Antonio. «A Vihuela Manuscript in the Archivo de Simancas». *The Lute Society Journal*, XXVI (1986), pp. 3-20; *idem*. «The Earliest Vihuela Tablature: A Recent Discovery». *Early Music*, XX, 4 (1992), pp. 594-600; AYALA RUIZ, Juan Carlos. «La vihuela en Málaga». *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, I (2000), pp. 21-28; GRIFFITHS, John. «The Music of Castrato Lutenists at the Time of Caravaggio». *La Musica al tempo di Caravaggio*. Stefania Macioce y Enrico De Pascale (eds.). Roma, Gangemi, 2012, pp. 81-97.

Junto con esta nueva información sobre vihuelistas, sus instrumentos y su música, se han generado perspectivas, técnicas de investigación y metodologías que han beneficiado a toda la musicología española renacentista y no solamente al estudio de la música instrumental. En varios sentidos, estos estudios han estado en la vanguardia de la investigación y han producido novedades importantes de una envergadura que se extiende más allá de sus propios límites. El presente grupo de ensayos presenta la oportunidad de reflexionar sobre estos logros, sobre algunas de estas contribuciones que han ayudado a madurar nuestros estudios, bien sean de convento, corte o catedral. Todos hemos sido beneficiarios de estas nuevas perspectivas que han facilitado nuestra capacidad de adaptarnos a los cambios mayores historiográficos que han ido modificando la forma en que nos acercamos a nuestra propia historia cultural. Esto es lo que a veces se resume como el cambio de enfoque desde texto a contexto. Un cambio en el que el enfoque histórico y filológico basado en las fuentes musicales se reemplaza por una visión más centrada en los actores que construían las vihuelas, que componían para ellas, que las tocaban y las escuchaban. Nos propone una perspectiva más sociológica que nos obliga a contemplar los hechos con otros ojos. Dentro de los ajustes que supone, uno de los cambios más trascendentes ha sido la eliminación de la división entre polifonistas e instrumentistas ya mencionada. Resalta la necesidad de unas nuevas historias de la música renacentista construidas a base de esta historiografía revisionista⁶. Supone, por supuesto, una visión integral en la que los estudios de la música instrumental se asimilan en el panorama musical universal de la época.

Entre otras áreas, los estudios sobre la vihuela y la música instrumental han jugado un papel importante en la transformación de varias líneas tradicionales de la investigación. Las más significativas incluyen: 1) el uso de

⁶ Entre intentos recientes de acercarse a la historia de la música renacentista con una visión menos tradicional, véanse FREEDMAN, Richard. *Music in the Renaissance. Western Music in Context*. Nueva York, W.W. Norton, 2012; y FENLON, Iain; y WISTREICH, Richard (eds.). *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

archivos civiles en la investigación; 2) estudios sobre la música urbana; 3) la ampliación del contexto de la vihuela más allá de la corte; 4) recepción y consumo; 5) imprenta musical; 6) la música como negocio; 7) el mecenazgo aristocrático; y 8) perspectivas revisionistas relacionadas con la interpretación.

Es el primero de estos temas el que, sin duda, ha aportado resultados más trascendentes. Debido a los repertorios conservados y los intereses historiográficos correspondientes, los enfoques habituales de la musicología española han estado tradicionalmente centrados en las instituciones de iglesia y estado, con la gran mayoría de los datos y documentos procedentes de archivos eclesiásticos y estatales. En cambio, los que nos hemos dedicado a saber más de la vihuela, sus tañedores y otros temas afines —entre ellos, instrumentos e imprenta— cambiamos nuestra mira hacia otros repositorios documentales sin explotar. Lo que descubrimos fue un abundante tesoro de documentación musical ocultado en los legajos de los notarios públicos, hoy conservados en los archivos históricos nacionales y provinciales de toda España. Hasta cierto punto, la motivación para este tipo de búsqueda fue producto de las entonces nuevas tendencias en los estudios históricos, a su vez influenciados por el auge de las ciencias sociales en las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, a su vez resultando en las subdisciplinas de la microhistoria y la historia urbana⁷. Asimilando el trabajo, principalmente de notables historiadores y musicólogos, y ahora explotando los archivos

⁷ La microhistoria, hecha famosa por autores como Carlo Ginzburg (1939-) and Giovanni Levi (1939-) en los años setenta del siglo xx, se centra en el estudio de pequeñas parcelas de espacio o tiempo en busca de respuestas que van más allá de sus límites geográficos o temporales. Bajo la influencia de figuras como el profesor de Harvard, Arthur M. Schlesinger (1888-1961), la historia urbana se consolidó en un campo de la historia que examina la naturaleza histórica de las ciudades y el proceso de urbanización. Las obras que me inspiraron inicialmente eran del historiador Francis William (Bill) Kent y, en la musicología, Howard Mayer Brown and Frank D'Accone. Véanse, por ejemplo, KENT, Francis William. *Household and Lineage in Renaissance Florence: The Family Life of the Capponi, Ginori, and Rucellai*. Princeton, Princeton University Press, 1977; y D'ACCONNE, Frank A. *Music in Renaissance Florence: Studies and Documents*. Aldershot (VT), Ashgate, 2006.

notariales, los estudios sobre vihuelistas, violeros, vihuelas y otros instrumentos se convirtieron en la vanguardia de esta área de la musicológica desde la década de los 80.

Notable ejemplo de las posibilidades de los documentos notariales, y entre los primeros sobre música española, fue el estudio de la música en Toledo de François Reynaud, producto de un largo periodo de pesquisa archivística, por lo menos desde la época de su primera publicación sobre los violeros toledanos en 1974 hasta su tesis doctoral de 1993, editada en forma de libro en 1996⁸. Debemos recordar también el trabajo de su colega y residente en España durante muchos años en calidad de director de la Casa de Velázquez, Louis Jambou⁹. Sin duda, el trabajo de Reynaud fue inspirado en el trabajo de su director de tesis y mentor, Bartolomé Bennassar, entre los historiadores franceses que adoptaron las nuevas tendencias historiográficas, puestas en evidencia notablemente en su libro clásico sobre la ciudad de Valladolid¹⁰.

En este sentido, las investigaciones sobre instrumentos musicales y la actividad de los violeros han sido entre las primeras en dar fruto por la cantidad de documentos encontrados. Entre las fuentes que se emplean en la investigación musicológica, ampliar los horizontes por incluir documentos civiles notariales de los archivos históricos ha producido cambios notables e importantes. La información de interés musical conservada en estos ar-

⁸ El primer acercamiento a través de sus hallazgos notariales es en su artículo REYNAUD, François. «Contribution à l'étude des danseurs et des musiciens des fêtes du Corpus Christi et de l'Assomption à Tolède aux XVII^e et XVIII^e siècles». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, X (1974), pp. 133-168. Su libro magistral basado en su tesis doctoral es *ibid.* *La polyphonie tolédane et son milieu, des premiers témoignages aux environs de 1600*. París, CNRS Éditions, Brepols, 1996.

⁹ En este contexto podríamos citar el trabajo conjunto de los dos investigadores JAMBOU, Louis; y REYNAUD, François. «Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa (†1570). Su testamento». *Revista de Musicología*, VII, 2 (1984), pp. 419-430.

¹⁰ BENNASSAR, Bartolomé. *Valladolid au siècle d'or, une ville de Castille et sa campagne au XVI^e siècle*. París, Mouton, 1967.

chivos es abundante y amplia, y en gran medida complementa el material conservado en los repositorios eclesiásticos y estatales.

Mi trabajo en los archivos civiles en España empezó en otoño de 1985, siendo el comienzo de una investigación que se prolongó durante varias estancias a lo largo de cinco años. Impulsado por mi experiencia fuera del ambiente español, no me parecía nada extraño dedicarme a los archivos civiles, sobre todo después de haber escuchado numerosas conferencias a un grupo de eminentes historiadores de la ciudad de Florencia, liderado por el distinguido Francis William (Bill) Kent¹¹. Sus investigaciones coincidían en la metodología y orientación pionera –hacia lo que luego se conocería como historia urbana– con el trabajo de musicólogos estadounidenses como Howard Mayer Brown, Frank d’Accone, Lewis Lockwood y el italiano Nino Pirrotta, que durante muchos años fue profesor en Harvard.

Mi proyecto inicial comenzó en Valladolid en 1985 con un intento de desvelar la identidad del vihuelista Esteban Daza, hasta la fecha solamente conocido como el autor del libro de vihuela intitulado *El Parnaso* (Valladolid, 1576), pero completamente desconocido desde el punto de vista biográfico o como músico¹². La estrategia adoptada fue la de buscar el contrato que Daza debió firmar con el impresor, Diego Fernández de Córdoba, para la edición de su libro. Las únicas fechas concretas que teníamos para intentar localizar documentos relevantes eran la licencia de impresión emitida en el nombre del rey el 29 de junio de 1575 y reproducida en el libro, y la fecha reportada en el colofón del libro indicando la terminación de la obra el 12 de abril de 1576¹³. Entre las dos fechas había un total de poco más de nueve meses, aunque probablemente el contrato se firmó durante los primeros seis. Sin ninguna otra pista, esto suponía repasar más de diez mil folios de documentos. Suponía leer, legajo tras legajo, un elevado número de

¹¹ Véase la nota 7.

¹² DAZA, Esteban. *Libro de Musica en cifras para Vihuela intitulado el Parnasso*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576.

¹³ *Ibid.*, ff. [i]^v y 60^r.

protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Valladolid hasta encontrar la aguja en el pajar. Al mismo tiempo, mi otra búsqueda era la de ir rastreando las partidas de bautizos, matrimonios y defunciones de todas las parroquias de la ciudad, todas reunidas en el Archivo Diocesano. Eventualmente, el contrato se encontró, después de meses de trabajo y mucha lectura¹⁴. En sí, fue un descubrimiento importante. Esto constató una tirada de 1.500 ejemplares, la participación del autor en el proceso de impresión y la consideración del libro como un manuscrito autógrafo respecto a la autenticidad de su autoría.

La historia no terminó allí. La lectura de tantos folios de documentos nos dio una cosecha mucho más extensa y profunda, con centenares de datos sobre el vihuelista y su familia, aunque muchos de poca importancia. Antes de localizar el contrato de impresión, el primer documento encontrado fue el testamento del padre del vihuelista, Tomás Daza. Esta fuente abrió muchas pistas nuevas, ya que proporcionó los nombres de sus padres, abuelos y hermanos, de sus estudios universitarios y de las aspiraciones de su padre para un futuro próspero y seguro. El número de documentos encontrados sigue siendo singular en este tipo de búsqueda biográfica sobre un músico español de su época y ha permitido la reconstrucción de un árbol genealógico de casi ochenta personas¹⁵. Lo que revelaron los documentos fue de suma importancia, mucho más de lo que se podría haber pensado. De ser poco más que un fantasma, Daza se incorporó en carne y hueso, mostrándose como un músico aficionado con ninguna relación profesional a la música, procedente de una familia de la burguesía vallisoletana, posiblemente hidalgos, primogénito de catorce hermanos, dueños de una capilla familiar en San Benito el Real, con estudios universitarios, heredero de la biblioteca de su distinguido

¹⁴ GRIFFITHS, John. «The Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain». *Revista de Musicología*, XVI, 6 (1993), pp. 3309-3321.

¹⁵ Unos cincuenta y cinco nombres están en el árbol incluido en *idem*. «Catorce hijos y una sola vihuela: La familia Daza de Valladolid». *Cuadernos de música iberoamericana*, XXV-XXVI (2013), pp. 161-175.

tío, el abogado Francisco Butrón¹⁶. Probablemente nació en una casa al lado de donde vivía Luis de Narváez, en el palacio de Francisco de los Cobos, pero viviendo una existencia de declive gradual, con ingresos y rentas cada vez inferiores hasta terminar sus días casi en la pobreza, en los aposentos bajos de una casa de su hermano Baltasar, extramuros de Valladolid¹⁷.

La incursión en los archivos civiles produjo un impacto mucho más significativo de lo que podríamos sospechar, mucho más allá que la biografía de un tañedor de vihuela. De repente, este instrumento dejó de ser exclusivamente cortesano, como había sido representado en los escritos musicológicos hasta ese momento. Desde entonces y en adelante, la vihuela se convirtió en un instrumento tanto urbano como cortesano, y las revelaciones del proyecto supusieron un impulso significativo para los estudios de la música urbana en la España renacentista, un área que desde entonces ha ido cobrando fuerza, poco a poco¹⁸. Es notable cómo un proyecto tan específicamente enfocado en la vida de un vihuelista ha servido para mostrar la importancia de los archivos notariales para la musicología en general.

Las aventuras en los archivos suelen dar sorpresas. Por ejemplo, durante la búsqueda del contrato de impresión del libro de Daza, encontré por casualidad otro documento relacionado: el contrato de impresión entre fray Tomás de Santa María y los mismos impresores Fernández de Córdoba de Valladolid para su tratado, el *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565)¹⁹. Lo

¹⁶ E-Vahp, Protocolos, legajo 226, 1ª parte, ff. 54^r-57^v (2-10-1558).

¹⁷ El primer esbozo biográfico se publicó en GRIFFITHS, John. «Esteban Daza: el enigma desvelado de un vihuelista español». *La enseñanza de la lengua y cultura españolas en Australia y Nueva Zelanda*. Antonio Monclús (ed.). Canberra, Consejería de Educación; Madrid, Iberediciones, 1993, pp. 135-155; ampliado en *idem*. «Esteban Daza: A Gentleman Musician in Renaissance Spain». *Early Music*, XXIII, 3 (1995), pp. 437-449.

¹⁸ Para uno de los trabajos recientes que se construye sobre esta base, véase LAWRENCE, Deborah. «The Music of Social Climbing: Spanish Vihuela Prints as Commonplace Books». *The Musical Quarterly*, XCVI, 1 (2013), pp. 137-167.

¹⁹ SANTA MARÍA, Tomas de. *Libro llamado arte de tañer fantasía*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565; reimpresso en *Tomás de Santamaría. Libro llamado Arte de*

compartí con mi colega Warren E. Hultberg, máximo experto en la obra del sacerdote dominico, para incorporarlo en la traducción del libro que estaba preparando²⁰. También decidimos publicar otro estudio sobre el tema, un artículo que ahora se considera un trabajo pionero sobre la producción de libros de música en España, homenaje al gran hispanista y amigo Santiago Kastner. En este trabajo no solamente publicamos el *concierto* de impresión, es decir, el contrato entre el autor y el impresor, sino también un análisis comparativo de doce de los ejemplares del libro todavía existentes²¹. A través de esta investigación logramos detectar y catalogar las pequeñas discrepancias tipográficas entre cada uno de los ejemplares, pudiendo afirmar al final que no había dos iguales. Logramos entender que la única posible explicación fue el resultado de las revisiones hechas por el autor durante la impresión. Tal como se estipulaba en el contrato, Santa María estaba obligado a estar presente durante la impresión y corregir las pruebas de cada pliego al salir de la prensa. Lo más probable es que no estuviese para revisar cada pliego justo cuando empezaba su impresión, sino durante el proceso, quizás uno o dos días después de comenzar. En cada ocasión que se detectaba un error, se paraba la maquinaria para corregir los tipos equivocados. Por la razón que fuera –falta de tiempo, la escasez de papel o el coste– no volvieron a imprimir las páginas defectuosas, simplemente dejaron las páginas incorrectas y los encuadernaron igual, defectos incluidos, en el libro²². Lo que se suele llamar encuadernación no era más que ensamblar los libros,

tañer fantasía (Valladolid, 1565) (Monumentos de la Música Española, 75). Luis Antonio González Marín (ed.). Barcelona, CSIC, 2007.

²⁰ *The Art of Playing the Fantasia by Fray Thomas de Sancta Maria*. Almonte C. Howell y Warren E. Hultberg (eds.). Pittsburgh, Latin American Literary Review Press, 1991.

²¹ GRIFFITHS, John; y HULTBERG, Warren E. «Santa María and the Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain». *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*. Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais y Rui Vieira Nery (eds.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 345-360. En la actualidad se conservan quince ejemplares del *Arte de tañer*, más otros dos o tres ejemplares que no hemos podido confirmar.

²² *Ibid.*

todos los pliegos doblados en cuadernillos y ordenados según las marcas del impresor. Colocaron los cuadernillos en tochos uno encima del otro, pero sin coserlos. Evidentemente, fue un proceso algo desordenado en el que se iban mezclando cuadernillos de una forma aleatoria, sin respetar el orden en que se habían hecho las correcciones. Por esta razón, entre los ejemplares conservados no hay dos iguales lo cual indica la falta de un sistema racional de ordenación. El estudio comparativo, por supuesto, arrojó mucha luz sobre todo el proceso de impresión, encuadernación y venta, y puso de manifiesto la necesidad de tratar los impresos de la época de una forma más afín a lo que se hace en el estudio de manuscritos, y sin suponer que todos los ejemplares de un impreso eran iguales.

También relacionado con el libro y las fuentes que manejamos, el hallazgo de dos contratos de impresión en los protocolos notariales en Valladolid dio paso a un estudio más generalizado sobre la producción de libros de música y sus costes de impresión. Añadir estos dos contratos nuevos a los dos ya conocidos, correspondiendo al *Libro de musica* de Hernando de Cabezón (Madrid, 1578) y el libro de vihuela *Orphenica lyra* de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554), nos dio la posibilidad de arrojar mucha luz de forma más generalizada sobre su producción, divulgación y recepción durante las décadas entre 1550 y 1580²³. Tres de los cuatro contratos eran de libros de cifra, dos para vihuela y uno para instrumentos de tecla, y el cuarto es para un tratado tanto teórico como práctico sobre la composición e interpretación en instrumentos «de tecla, arpa y vihuela»²⁴. Este conjunto de contratos posibilitó

²³ El contrato para el libro de Cabezón es obra de PÉREZ PASTOR, Cristóbal. «Escrituras de concierto para imprimir libros». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I (1897, 3ª época), pp. 363-371. El que corresponde al libro de Fuenllana fue publicado en WAGNER, Klaus. *Martín de Montedoca y su prensa: Contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillana del siglo XVI*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982.

²⁴ GRIFFITHS, John. «Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain». *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.). Kassel, Reichenberger, 2006, pp. 181-214. Con más detalle sobre la técnica de la impresión de cifra para vihuela, véase *idem*. «La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI». *Hispanica Lyra*, XII (2010), pp. 10-27.

el estudio comparativo del proceso burocrático y administrativo, el trabajo en el taller, y toda la dimensión comercial y económica.

En el estudio ya mencionado se ha podido profundizar además en el conocimiento de la producción y divulgación de libros españoles de música instrumental. Se constata que las tiradas de impresión eran bastante más grandes (entre 1.200 y 1.500 ejemplares) que las estipuladas para cualquier otro tipo de libros. En cuanto a la fiabilidad de estos libros, sabemos que los contratos acuerdan que el autor –bien sea Daza, Fuenllana o Cabezón– debía estar presente para la impresión, prestándose para leer y corregir cada pliego y dejarlo firmado con el impresor como prueba de su conformidad. Terminada la impresión, el autor era obligado a remitir un ejemplar a la corte para su aprobación y tasación²⁵. El precio se establecía aplicando una fórmula de cuadruplicar los gastos totales de impresión de la tirada y dividir ese total por el número de ejemplares. Los documentos no explican cómo se llegaba a este factor, pero la evidencia que tenemos en cuanto a las pocas ventas del libro de Cabezón indica que quizás el cálculo se basa en que no esperaban vender más de una pequeña proporción del número de los ejemplares impresos o que tendrían que vender a través de librerías que también fijarían una comisión²⁶.

Lo que implican estas conclusiones, sobre todo pensando en la tirada de hasta 1.500 ejemplares por cada libro, es que el consumo de música para vihuela iba más allá del palacio. Ha sido la prueba necesaria para comprobar lo que algunos ya habían sospechado, pero carecían de pruebas para afirmarlo. Este hecho nos abrió los ojos sobre la amplísima difusión de estos libros y la penetración social de las vihuelas e instrumentos de tecla en el tejido social de los centros urbanos españoles. Esto hace cambiar por completo el papel y la función de la vihuela en la sociedad de la época. Lo que se sabe

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Véase GRIFFITHS, J. «The Printing of Instrumental Music...», pp. 3317-3318. Véase también ROA ALONSO, Francisco J. «Tecla, arpa y vihuela: Aspectos de la cultura material en la época de Cabezón». *Revista de Musicología*, XXXIV, 2 (2011), pp. 109-132.

del uso de la vihuela en las cortes ahora es solamente una parte de su historia. Hace falta todavía contextualizar lo que ahora sabemos en un estudio global, aunque las aportaciones que acompañan al presente volumen representan un avance importante, sobre todo teniendo en cuenta los nuevos descubrimientos desde nuestro intento de proyectar una visión básica de estas perspectivas hace ya treinta años²⁷.

Los capítulos de Javier Cruz, Francisco Roa y Soterraña Aguirre contribuyen de manera significativa al estudio de la música urbana en el contexto doméstico, bien sea en casas de burgueses o aristocráticas²⁸. Ayudan a la comprensión de la música urbana en España, parte del movimiento musicológico internacional impulsado por lo menos de forma nominativa por el libro de Reinhard Strohm sobre la ciudad de Brujas, que tuvo sus primeros ecos en España en los trabajos de Miguel Ángel Marín y en un libro coordinado por Andrea Bombi, Juan José Carreras y el mismo Miguel Ángel Marín, aunque dedicados a periodos posteriores²⁹. Presentamos nuestros primeros estudios sobre la música urbana renacentista española en el congreso de música medieval y renacentista (Med&Ren) en Bangor en el año

²⁷ GRIFFITHS, John. «At Court and at Home with the “Vihuela de mano”: Current Perspectives on the Instrument, its Music, and its World». *Journal of the Lute Society of America*, XXII (1989), pp. 1-27.

²⁸ Complementan los recientes estudios de RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Power and Musical Exchange: The Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville». *Early Music*, XXXVII, 3 (2009), pp. 410-416, donde se observa la influencia de una de las familias nobles de mayor prestigio en el contexto urbano, y el de GÓMEZ FERNÁNDEZ, Lucía. *Música, nobleza y mecenazgo: Los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2017, que revela aspectos de la actividad y función de algunos de los vihuelistas más renombrados, y abre numerosas nuevas pistas para futuras investigaciones.

²⁹ STROHM, Reinhard. *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford, Clarendon Press, 1985; MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*. Kassel, Reichenberger, 2002; BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; y MARÍN, Miguel Ángel (eds.). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2005.

2008, fruto del proyecto «Urban Soundscapes in Renaissance Spain»³⁰, con los resultados publicados en la revista *Early Music* al año siguiente³¹.

Más allá de lo que se ha mencionado hasta ahora, ha habido otras contribuciones sustanciales referentes a la vihuela que merecen aparecer citadas aquí, sobre todo los trabajos de Pepe Rey y nuestro recién fallecido colega Antonio Corona-Alcalde, ambos estudiosos con un largo y distinguido compromiso hacia el instrumento. Limitándonos a los últimos veinte años, hay dos trabajos de Corona-Alcalde que incluimos aquí por su gran mérito: uno sobre los impresores Fernández de Córdoba en Valladolid y el otro, un libro monográfico atestiguando la gran cantidad de iconografía y referencias literarias al laúd en España, una reivindicación de la presencia de un instrumento en la Península Ibérica que hasta hace poco se consideraba rechazado por los españoles³². Entre los numerosos artículos de Pepe Rey hay unos que se centran en el tratamiento de la vihuela en la literatura de la época, otros que exploran distintas facetas del repertorio manuscrito del instrumento, y otro estudio sobre la figura de Guillermo Morphy, el pionero por antonomasia de la vihuela moderna³³. Un capítulo como este no es el

³⁰ El proyecto fue subvencionado entre 2007 y 2009, independientemente por el Australian Research Council (ARC) y el Ministerio de Educación en España.

³¹ AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. «The Formation of an Exceptional Library: Early Printed Music Books at Valladolid Cathedral». *Early Music*, XXXVII, 3 (2009), pp. 379-399; DIEGO PACHECO, Cristina. «Beyond Church and Court: City Musicians and Music in Renaissance Valladolid». *Ibid.*, pp. 367-378; GRIFFITHS, John. «Hidalgo, Merchant, Poet, Priest: The Vihuela in the Urban Soundscape». *Ibid.*, pp. 355-366; RUIZ JIMÉNEZ, J. «Power and Musical Exchange...», pp. 401-415.

³² CORONA-ALCALDE, Antonio. «The Fernández de Córdoba Printers and the Vihuela Books from Valladolid». *Lute Society of America Quarterly*, XL, 2 (2005), pp. 20-30; *idem*. *El laúd en la España cristiana*. Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2015.

³³ REY, Pepe. «Laúdes, vihuelas y cencerros para don Quijote». *Hispanica Lyra*, I (2005), pp. 10-13; *idem*. «Vihuela: virtud y vicio». *Hispanica Lyra*, II (2005), pp. 28-30. Sobre las fuentes: *idem*. «Otros libros de vihuela». *Estudios sobre la vihuela*. Carlos González (ed.). Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 11-30; *idem*. «El Delfín de Narváez, entre dos aguas». *Hispanica Lyra*, XXVI (2020), pp. 21-25; *idem*. «El toledano Alonso Ortiz de la Fuente, autor del “Ramillete de Flores”». *Hispanica Lyra*, XXVIII (2022), pp. 24-33. Sobre

lugar propicio para un elenco de otros estudios recientes sobre la vihuela y su música, aunque podríamos destacar que los de mayor consecuencia versan sobre temas de estilo y lenguaje musical, arreglos e intabulaciones de polifonía vocal, canciones con vihuela especialmente relacionadas con la poética, historia social urbana y cortesana, violeros y violería, y algunos trabajos sobre interpretación histórica y actual³⁴.

En los capítulos que siguen a este, mis colegas presentan sus últimos estudios sobre la vihuela y su música. Javier Cruz amplía sustancialmente lo que se sabe de la vida y circunstancias de Diego Pisador, miembro de una familia prestigiosa de la burguesía salmantina y un hombre con una gran afición por la música. Su historia ejemplifica la actividad de aquellos vihuelistas no profesionales que formaban parte del tejido musical profesional de su tiempo. Publicado por iniciativa propia, su *Libro de música* de 1552 es producto de un aficionado sin evidencia de una formación musical, pero con estrechos vínculos con el entorno eclesiástico de Salamanca. Por su parte, Francisco Roa presenta un estudio sobre Alonso Mudarra, uno de los vihuelistas más renombrados de la época, criado en la casa de los duques del Infantado y luego canónigo en la catedral de Sevilla durante la segunda mitad de su vida. Se trata de un músico cuya historia ilumina el lugar de la vihuela en un ambiente aristocrático, pero fuera de la corte real, aunque por poco, siendo los duques entre los más cercanos a esta. Por su parte, el capítulo de Soterraña Aguirre, «Libros de libros», ofrece una visión estructural de los siete libros impresos de música para vihuela. Explora los posibles fundamentos de la organización de cada uno de estos impresos, entre los cuales figuran desde

Guillermo Morphy: *idem*. «Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el siglo XIX. I. París, 1868-1870». *Roseta*, III (2009), pp. 26-45; *idem*. «Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el siglo XIX. II. Madrid, 1875-1899». *Roseta*, IV (2010), pp. 46-61.

³⁴ Un estudio que plantea un argumento interesante terminológico en esta área es el de RESTREPO, Margarita. «A New Genre Arrives in Spain: The Madrigal in Vihuela Collections». *Early Music*, XLV, 4 (2017), pp. 573-589. Para más detalles y referencias, véase la base de datos bibliográfica en <<https://vihuelagriffiths.com>> [consulta 30-08-2024].

premisas didácticas hasta divisiones por género u otras motivaciones menos pragmáticas. En su conjunto, reflejan las nuevas tendencias en el estudio de este campo y su deseo de indagar más profundamente en los artefactos, las prácticas y los hechos de los músicos instrumentistas del siglo xvi.

12.

CANTAR Y TAÑER PARA EL DUQUE. ALONSO MUDARRA EN GUADALAJARA

FRANCISCO ROA ALONSO
Investigador independiente
ORCID iD: 0000-0002-2940-2244

RESUMEN

En las últimas décadas la biografía vuelve a adquirir importancia en la historiografía y, de igual manera, en la musicología. Sin embargo, las trayectorias vitales de gran parte de los músicos de nuestro Siglo de Oro siguen siendo bastante desconocidas. Así ocurre con los siete vihuelistas españoles que dieron a la imprenta sus obras en el siglo XVI. En el caso particular de Alonso Mudarra, quien publicó en Sevilla en 1546 los *Tres libros de música en cifras para vihuela*, se conocían algunos datos sobre su época sevillana debido a su condición de canónigo en la catedral hispalense. En el presente trabajo presentamos de forma cronológica todos los documentos conocidos por nosotros que acreditan la vida del vihuelista Mudarra, pero, además, nos atrevemos a formular una serie de hipótesis, basadas en datos indirectos, sobre algunas otras cuestiones que pudieron formar parte de su historia.

Palabras clave: Alonso Mudarra; vihuela; Guadalajara; Duques del Infantado; música cortesana.

ABSTRACT

In recent decades, biography has again gained importance in historiography and musicology. However, the life histories of many musicians in our Golden Age remain largely unknown. This is the case of the seven Spanish vihuelists who gave

their works to the printing press in the sixteenth century. In the particular case of Alonso Mudarra, who published in Seville in 1546 the *Tres libros de música en cifras para vihuela*, some data were known about his time in Seville because of his status as canon in the cathedral of Seville. In this chapter we present chronologically all the documents known to us that prove the life of the vihuelist Mudarra, but we also dare to formulate a series of hypotheses, based on indirect data, on some other issues that could have been part of their history.

Keywords: Alonso Mudarra; Vihuela; Guadalajara; Dukes of Infantado; Court Music.

Porque los textos [...] no hablan sino cuando se sabe interrogarlos¹.

HACE EXACTAMENTE 500 AÑOS, mes arriba mes abajo, un jovencísimo virtuoso de la vihuela, de nombre Alonso Mudarra (Medina del Campo? ca. 1509 - Sevilla 1580), llegaba a Guadalajara para ser contratado como paje de cámara y tañedor por el III duque del Infantado. Desde 1523 y durante más de veinte años, hasta enero de 1543, permanecerá en la corte mendocina ocupando diferentes oficios musicales².

Hasta aquí los primeros datos ciertos. Pero nos vamos a permitir entrar en el terreno más resbaladizo de las hipótesis para construir un relato de una posible infancia y juventud de Alonso³.

Desde el siglo XIII en adelante se documenta la presencia del apellido Mudarra en la villa de Valladolid, siendo uno de los linajes que se repartían los oficios concejiles en los siglos XV y XVI. Nos fijamos en un personaje,

¹ BLOCH, Marc. *Introducción a la historia*. Barcelona, Olmak Trade, 2015, p. 58.

² No es nuestra intención aportar novedades, sino más bien hacer un breve recorrido por su vida y obra y plantear algunas hipótesis.

³ Estos datos y los siguientes están sacados de ROA ALONSO, Francisco Javier. *Alonso Mudarra, vihuelista en la Casa del Infantado y canónigo en la catedral de Sevilla*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 2015, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/21208>> [consulta 21-01-2025]. Véanse además *idem*. «Un vihuelista en la corte del Infantado: Alonso Mudarra». *Hispanica Lyra*, XXVI (2020), pp. 26-34; e *idem*. «Alonso Mudarra, canónigo sevillano». *Hispanica Lyra*, XXVII (2021), pp. 10-21.

frey Pedro Mudarra (†1498), hijo de Juan Sánchez Mudarra, quien fue Comendador de Wamba de la orden de San Juan de Jerusalén. Una de las condiciones para el ingreso de los caballeros en esta orden era no estar casado, además de la limpieza de sangre, pero frey Pedro tuvo un hijo natural, de nombre Alonso Mudarra, con mujer soltera⁴. Esta es la primera vez, de entre decenas de documentos consultados, que encontramos el nombre de Alonso en un miembro de esta familia. Este último obtuvo su legitimación «para honras y oficios» en Medina del Campo el 5 de febrero de 1504⁵ y unos años después, en 1511, lo vemos entre los comuneros represaliados⁶, figurando como contino⁷ de la Casa real y vecino de la misma localidad. De ser este el

⁴ Sabemos de la existencia de otro hijo del mismo nombre que el padre, Pedro Mudarra, que aparece en las actas municipales de Valladolid en 1497; PINO REBOLLEDO, Fernando. *El primer libro de actas del ayuntamiento de Valladolid, año 1497*. Valladolid, Archivo Municipal de Valladolid, 1990, p. 91.

⁵ E-SIM Cámara de Castilla, Libros registro de cédulas, n.º 9, Sign. CCA, CED, 9, 16, 7. *Legitimación de Alonso Mudarra*, f. 16^v.

⁶ Fue acusado de traidor en 1521 y se le retiró su quitación de 35.000 maravedís [mrs. en adelante]. Sin embargo, tras la victoria realista de Villalar, le fue restituido su salario; ÁLVAREZ GARCÍA, Carlos. «La revolución de las Comunidades en Medina del Campo». *Historia de Medina del Campo y su tierra*. Eufemio Lorenzo Sanz (coord.). 3 vols. Medina del Campo, Ayuntamiento, Junta de Castilla y León, Diputación Provincial de Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1986, vol. 1, pp. 471-576, especialmente pp. 521 y 530; MARTÍNEZ MILLÁN, José; y EZQUERRA REVILLA, Ignacio Javier. «La integración de las élites sociales en las monarquías dinásticas: los continos». *Espacios de poder: cortes, ciudades y villas (s. XVI-XVIII)*. Jesús Bravo (ed.). 2 vols. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002, vol. 1, pp. 339-380, especialmente p. 345.

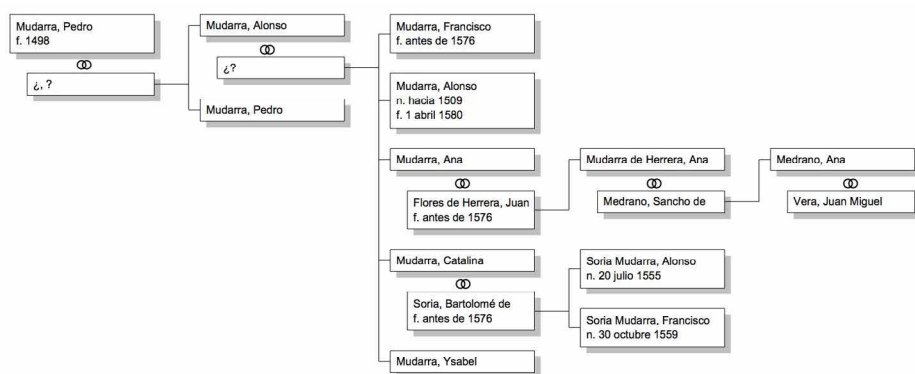
⁷ Los continos reales eran oficiales de la Casa real a los que se les encomendaban oficios en la administración tales como los corregimientos en las ciudades castellanas; GARCÍA ALCÁZAR, María Francisca. «Los “contininos” reales de Castilla durante la Baja Edad Media. Estado de la cuestión». *Espacio, tiempo y forma*, XXX (2017), pp. 335-358, especialmente pp. 338-339; y MONTERO TEJADA, Rosa M.^a «Monarquía y gobierno concejil: continos reales en las ciudades castellanas a comienzos de la Edad Moderna». *La Administración Municipal en la Edad Moderna. Actas de la V Reunión científica de la Asociación Española de Historia Moderna. II*. José Manuel de Bernardo Ares y Jesús Manuel González Beltrán (eds.). Cádiz, Universidad de Cádiz, Asociación Española de Historia Moderna, 1999, pp. 577-589.

progenitor, podemos afirmar que nuestro vihuelista probablemente habría nacido en esta villa de Medina del Campo.

A partir de aquí, y ayudados por muchos otros documentos⁸, nos permitimos reconstruir el hipotético árbol genealógico de nuestro protagonista (Figura 12.1).

FIGURA 12.1. *Árbol genealógico de la familia de Alonso Mudarra.*

Fuente: elaboración propia.



Con una población de unos 12.000 habitantes a finales del siglo xv⁹ y sus dos ferias anuales, Medina del Campo era uno de los motores económicos de Castilla. Como recordaba el veneciano Navagero: «La feria es muy abundante de diversos géneros [...] los principales negocios que se hacen en ella son cambios»¹⁰. Lamentablemente, en agosto de 1520 la ciudad fue asolada por un incendio, provocado por las tropas realistas en la guerra de las Comunidades, que duró tres días. Alonso Mudarra, quien a la sazón tendría

⁸ ROA ALONSO, F. J. *Alonso Mudarra...*, pp. 23-26.

⁹ VAL VALDIVIESO, M.^a Isabel del. «Medina del Campo en la época de los Reyes Católicos». *Historia de Medina del Campo...*, vol. 1, pp. 232-314, especialmente p. 237.

¹⁰ FABIÉ, Antonio María. *Viajes por España de Jorge de Eginghen, del Barón León de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*. Madrid, Librería de los bibliófilos, Fernando Fé, 1879, pp. 326-327.

unos once años, debió quedar fuertemente impresionado por estos terribles sucesos.

Volvamos a la capital alcarreña, donde el joven Mudarra pasa a formar parte de la élite de los pajes del Infantado: los pajes de cámara¹¹. Estos servían al duque en el espacio más íntimo de la casa, la cámara, al que solo accedían los familiares y los criados más allegados y donde se guardaban los objetos de mayor valor. Que sepamos, Mudarra no pertenecía a ninguno de los preclaros linajes que formaban parte de este selecto grupo¹², sino a la denominada clase media hidalga¹³, lo que nos hace pensar que su mayor capital sería su virtuosismo como vihuelista, y tal vez como cantante¹⁴. Esta pericia musical precoz nos ha llevado a plantear en anteriores trabajos la hipótesis de que en estas fechas contaría con un mínimo de catorce años, por lo que habría nacido hacia 1509¹⁵.

¹¹ Con un salario de 10.000 mrs., cercano al de cualquier músico de la casa y superior incluso al del organista de cámara Juan Ordóñez, que cobraba 6.000 mrs. entre 1523 y 1527; E-Mn ms. 11142. *Nóminas y cuentas de la Casa del Infantado*, s. xv-xvi, ff. 189^v, 191^r, 205^r, 218^v, 234^r, 248^v, 264^r y 279^v.

¹² En este año de 1523, la Casa contaba con cincuenta y seis pajes, pero solo seis de ellos de cámara. Estos últimos, habitualmente entre seis y ocho, tenían mayor categoría que el resto y mayor salario, pues percibían entre 10.000 y 20.000 mrs. Optaban fácilmente a diferentes cargos de oficiales como camarero, maestresala o repostero. Entre ellos encontramos los nombres de familiares de los Mendoza y los de muchos antiguos linajes alcarreños. El resto de pajes, que no pertenecían a la cámara, entre cincuenta y setenta, recibían 2.000 mrs. de quitación y 4.092 mrs. de ración anuales; *ibid.*, ff. 190^v-192^r.

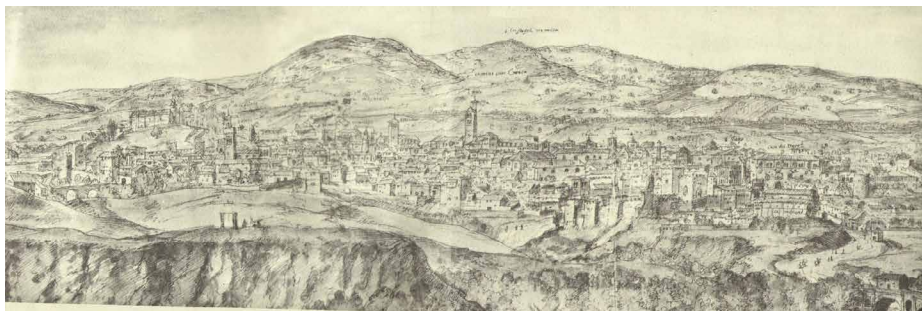
¹³ DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*. Madrid, Akal, 2012, p. 33.

¹⁴ En una carta al duque del Infantado de 1524, César Ferramosca solicita que le preste un cantante y vihuelista y se refiere «al chico», tal vez Alonso Mudarra, como alguien que canta y toca tan bien como los mejores cantantes del duque; E-Tahn Osuna, C. 1976, D. 39, sin foliar. Citado por SCHWARTZ, Roberta Freund. *En busca de liberalidad: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility, 1470-1640*. Tesis doctoral no publicada, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001, p. 371.

¹⁵ Lo que confirma la hipótesis de Emilio Pujol que daba un intervalo de entre 1506 y 1510, frente a la de John Ward que retrasaba la fecha hasta 1520; *Alonso Mudarra. Tres libros de música en cifra para vihuela (Sevilla 1546)*. Transcripción y estudio de Emilio Pu-

FIGURA 12.2. *Guadalajara*, Anton van den Wyngaerde (1565).

Fuente: dominio público.



La ciudad de Guadalajara¹⁶, a pesar de su escasa población en relación con otras urbes castellanas¹⁷, aunque similar a Medina, vivió entre los siglos xv y xvi un auge económico auspiciado por los duques del Infantado, ya que desde allí se gestionaba la riqueza de todos sus estados (Figura 12.2). En el primer tercio del siglo xvi, de sus cerca de diez mil habitantes, más

jol. Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1949 (reed. 1984), p. 26; y WARD, John Milton. *The «Vihuela de mano» and its Music (1536-1576)*. 2 vols. Tesis doctoral no publicada, New York University, 1953, vol. 2, p. 375.

¹⁶ Este nombramiento trajo consigo un incremento de la población porque, además, implicaba la exención de algunos impuestos a aquellos que acudieran a repoblar la ciudad; LAYNA SERRANO, Francisco. *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos xv y xvi*. 4 vols. Madrid, Aldus Instituto Jerónimo Zurita, 1942 (reed. Guadalajara, Aache, 1993), vol. 2, pp. 143-144 y 445.

¹⁷ El número de habitantes de la ciudad creció desde mediados del siglo xv desde unos ocho mil hasta doce o trece mil a mediados del siglo xvi y cayó a casi siete mil en 1591; VELASCO SÁNCHEZ, Ángel Luis. *Población y sociedad en Guadalajara (siglos xvi y xvii)*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010, p. 191; RUBIO FUENTES, Manuel. «Evolución demográfica de Guadalajara durante los siglos xvi y xvii». *Wad-Al-Hayara*, XXV (1998), pp. 91-115; LAYNA SERRANO, F. *Historia de Guadalajara...*, vol. 2, p. 355. Sevilla tenía a mediados del siglo xvi unos 100.000 habitantes, que aumentó a 150.000 a finales de la centuria, mientras que Granada, Barcelona, Valencia y Zaragoza contaban en ese siglo con unos 50.000 habitantes; DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Orto y ocase de Sevilla*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981 (3ª ed.), pp. 71 y ss.

de quinientos eran criados de la casa ducal, a lo que habría que sumar sus parientes directos con sus propias cortes. El epicentro del poder mendocino era el palacio del Infantado, construido a finales del siglo xv¹⁸, un extraordinario edificio que albergaba en la época del III duque del Infantado (1500-1531) una casa de alrededor de cuatrocientos criados, con una innumerable cantidad de mozos y esclavos, así como una magnífica corte musical con trompetas, chirimías y sacabuches, cantores y organistas¹⁹. Una de las funciones de esta extraordinaria corte era la propaganda permanente del poder ducal ya que, durante la baja Edad Media y los inicios de la Edad Moderna, parte de la estrategia de legitimación de las clases privilegiadas se apoyaba en el hecho sonoro y para ello eran necesarias cuantiosas capillas musicales que alcanzarían un gran desarrollo durante las primeras décadas del siglo xvi. Desgraciadamente, los músicos anónimos que integraban estas cortes musicales suelen dejar escaso rastro en las historias de la música. No es así en el caso mendocino, puesto que conocemos los nombres de los músicos que el III y IV duques del Infantado tenían en nómina durante un periodo

¹⁸ Entre 1480 y 1497. La familia Mendoza se instaló en Guadalajara en el siglo xvi. Hacia 1376 Pedro González de Mendoza ya había comenzado a edificar sus casas mayores donde hoy se encuentra el palacio del Infantado. Sin embargo, no fue hasta finales del siglo xv cuando habitaron la ciudad de forma permanente, tanto el duque como su tío el cardenal Mendoza; ANGUIANO DE MIGUEL, Aida. «Preexistencias del palacio Mendoza-Mélito de Guadalajara». *Anales de Historia del Arte*, IX (1999), pp. 91-103, especialmente p. 91; y LAYNA SERRANO, F. *Historia de Guadalajara...*, vol. 2, pp. 58-59. El palacio fue obra de Juan Guas, arquitecto de los Reyes Católicos; véase SOLANO, Javier. *Juan Guas, arquitecto*. Toledo, Consejería de Educación, Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2018. Sobre el palacio véase HERRERA CASADO, Antonio. *El palacio del Infantado en Guadalajara*. Guadalajara, Aache, 2001.

¹⁹ En estos años la capilla musical del duque del Infantado contaba con alrededor de catorce capellanes, dos organistas, seis mozos de capilla, cerca de quince cantores, cuatro chirimías, cuatro sacabuches, once trompetas y tres o cuatro atabaleros; en la cámara un organista y otros tres músicos, además de Mudarra como vihuelista; ROA ALONSO, F. J. *Alonso Mudarra...*, pp. 73-141; e *idem*. «Grandeza y piedad: música en la corte del III Duque del Infantado». *Musicología en el siglo XXI: Nuevos retos, nuevos enfoques*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 85-102.

casi continuo de cuarenta años (1511-1549), uno de los cuales era nuestro vihuelista, Alonso Mudarra.

Por su situación geográfica y por estar controlada por una de las familias más ricas de Castilla, Guadalajara fue lugar de paso obligado para los monarcas y otros ilustres visitantes que, por supuesto, acudirían acompañados de sus músicos. En los años que nos ocupan, de 1523 a 1543, destacamos la entrada del rey Francisco I de Francia y las varias visitas del Emperador.

En 1525 el monarca francés fue apresado en la batalla de Pavía y conducido hasta Madrid. Hizo escala en Barcelona, Tarragona y Valencia donde fue recibido con los honores y festejos que correspondían a un gran monarca, a pesar de su cautiverio, y atravesó la península pasando por Guadalajara. El duque del Infantado no quiso ser menos que los nobles aragoneses y como demostración de su magnificencia organizó una fastuosa recepción que fue alabada por los cronistas de la época²⁰. No cabe duda de que en el palacio se producirían ricos intercambios musicales entre los invitados y los músicos ducales (Figura 12.3), siendo característico de las fiestas cortesanas que, tras los prescriptivos toros, juegos de cañas, torneos y justas, la jornada concluyera en el gran salón del palacio con músicas y danzas²¹. En palabras de uno de los cronistas de este recibimiento «dexo las músicas, los saraos, los bayles, y dancas, y los demas regocijos, con que festejó al Rey de Francia el duque don Diego»²². Nos interesa la presencia de varios músicos y cantores que acompañaban al Valois, posiblemente los laudistas François de Bugats y Hubert Despalt²³, el organista Nicole Cueil, el cantor Toussaint Barrin y

²⁰ Hemos tratado sobre este recibimiento en otros trabajos anteriores; ROA ALONSO, F. J. *Alonso Mudarra...*, pp. 47-48; *idem*. «Grandeza y piedad...», p. 90; e *idem*. «Un vihuelista en la corte del Infantado...», p. 30.

²¹ Esto ocurría desde finales de la Edad Media europea; STRONG, Roy. *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*. Madrid, Alianza, 1988, p. 31.

²² E-Mn ms. 1756. PECHA, Hernando. *Historia de Guadalaxara, y como la Religion de San Geronymo en España fue fundada, y restaurada por sus Ciudadanos*, 1669, ff. 209^v-210^v.

²³ Los laudistas de la corona francesa disfrutaban de un altísimo estatus en su corte, llegando a ser comparados con dioses por los poetas; CAZAUX, Christelle. *La musique à la cour*

«cuatro pajes que sabían cantar»²⁴. Mudarra, con unos dieciséis años, pudo conocer el estilo francés del laúd de manos de los mejores tañedores posibles. Recíprocamente, los músicos franceses pudieron conocer un instrumento que causó furor en su país más de dos décadas después, la guitarra renacentista o de cuatro órdenes²⁵.

FIGURA 12.3. *Francisco I de Francia*, Antonio Pérez Rubio (ca. 1884).

Fuente: Museo del Prado.



de François Ier. París, École des chartes, Programme «Ricercar», 2002, pp. 135-139. Sobre la guitarra, más detalles en ROA ALONSO, F. «Un vihuelista en la corte del Infantado...», p. 30.

²⁴ CAZAUX, C. *La musique à la cour...*, p. 209.

²⁵ Treinta y cinco años después de esta celebración, la nieta de Francisco I, Isabel de Valois, hacía su entrada en Guadalajara para celebrar su matrimonio con el rey Felipe II. Posiblemente la acompañara el vihuelista Miguel de Fuenllana que en estas fechas formaba parte de su séquito, como ya postulaba KASTNER, Macario Santiago. «Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au xvie siècle». *Anuario Musical*, X (1955), pp. 84-108. Dicha hipótesis ha sido confirmada por RUIZ JIMÉNEZ, Juan. *La imagen sonora de Orfeo en la Castilla del siglo XVI: «Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra» de Miguel de Fuenllana*. Sevilla, Consejería de Cultura y Deporte, 2013, p. 5. Podemos suponer que el virtuoso ciego tañera y cantara en el palacio mendocino durante las fiestas que tuvieron lugar.

Un evento de singular importancia para toda la cristiandad desde el punto de vista político, artístico y simbólico fue la coronación de Carlos V como emperador en Bolonia²⁶. El duque del Infantado mandó a Toledo a su hijo, el conde de Saldaña, con muchos parientes y una legión de criados a reunirse con el César. Evidentemente, todos los instrumentos heráldicos, trompetas, atabales, chirimías y sacabuches, acompañarían a la delegación alcarreña. Nada, ningún documento, nos indica que Alonso Mudarra estuviera en tal cortejo, a pesar de que diccionarios e historias de la música lo repitan²⁷. Nosotros hemos defendido lo contrario, pero siempre nos movemos en la conjetura²⁸. Sí sabemos que el Emperador hizo noche en Guadalajara el 2 de marzo de 1529²⁹, obviamente, en el palacio ducal.

La presencia de Carlos V en la ciudad alcarreña sería uno de los acontecimientos recurrentes en estos años. Tras la coronación, la siguiente visita ocurrió entre el 29 de enero y el 1 de febrero de 1534, en el trayecto de Zaragoza a Toledo, a la vuelta de las Cortes en Monzón, permaneciendo tres días en el palacio agasajado por el duque³⁰. Al año siguiente, 1535, camino de la expedición conocida como la Jornada de Túnez, se repitió la pernoctación imperial en Guadalajara, aunque solo estuvieron la noche del 3 de marzo³¹. Un personaje fundamental en el séquito imperial era el poderoso Francisco de los Cobos, quien desde 1529 ostentaba el cargo de secretario del Consejo

²⁶ Una descripción imprescindible en CADENAS Y VICENT, Vicente de. *Doble coronación de Carlos V en Bolonia, 22-24/III/1530*. Madrid, Instituto «Salazar y Castro», Hidalguía, 1985.

²⁷ Sí lo sugieren por ejemplo *Alonso Mudarra. Tres libros de música...*, p. 31; STEVENSON, Robert. «Mudarra, Alonso». *The New Grove Dictionary of music and musicians*. 20 vols. Londres, Macmillan, 1980, vol. 12, pp. 757-758.

²⁸ ROA ALONSO, F. «Un vihuelista en la corte del Infantado...», pp. 30-31.

²⁹ CADENAS Y VICENT, Vicente de. *Diario del Emperador Carlos V: Itinerarios, permanencias, despachos, sucesos y efemérides relevantes de su vida*. Madrid, Instituto «Salazar y Castro», Hidalguía, 1992, p. 200.

³⁰ LAYNA SERRANO, F. *Historia de Guadalajara...*, vol. 3, p. 160.

³¹ CADENAS Y VICENT, V. *Diario del Emperador Carlos V...*, p. 237.

de Estado y hombre de confianza del Emperador³². A su servicio estaba un vihuelista granadino, de nombre Luys de Narváez³³, el cual en 1538 daría a la luz su libro de vihuela³⁴. No es descartable que los dos tañedores, Narváez y Mudarra, midieran sus fuerzas musicales en las veladas de 1534³⁵.

Contamos, además, con un indicio de que la música de Narváez era conocida en el palacio arriacense antes incluso de ser publicada. En 1536, la IV duquesa del Infantado es informada, en una carta enviada desde Madrid por Francisco Gutiérrez Altamirano, ayo de sus hijos don Enrique y don Alonso, sobre cierta música solicitada al vihuelista granadino³⁶, o sea, dos años antes de la publicación en Valladolid de *Los seys libros del Delphín*.

³² Información muy actualizada sobre Francisco de los Cobos en MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.). *La Corte de Carlos V*. 3 vols. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, vol. 3, pp. 87-94.

³³ Posiblemente entrara al servicio del secretario en 1526; RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Luis de Narváez and Music Publishing in Sixteenth-Century Spain». *Journal of the Lute Society of America*, XXVI-XXVII (1993-1994), pp. 1-15, especialmente p. 7. Tal hipótesis ha sido contemplada por John Griffiths: «Trazar la vida de Francisco de los Cobos significa, efectivamente, trazar la vida de Narváez»; GRIFFITHS, John. «Narváez, Luis de». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 7, pp. 976-979, especialmente p. 976. Esta idea es recogida y desarrollada en FINK, Michael. «Luis de Narváez: Some Fresh Perspectives on His Life and Music». *Journal of the Lute Society of America*, XLIV (2011), pp. 107-121.

³⁴ NARVÁEZ, Luis de. *Los seys libros del Delphín de música de cifras para tañer vihuela*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1538.

³⁵ En 1535 y 1536 Mudarra había desaparecido de las nóminas, siendo contratado de nuevo en marzo de 1537. Es posible que en estos años acudiera a la cercana Universidad de Alcalá de Henares a realizar sus estudios, ya que el 24 junio de 1538 obtuvo allí el Bachiller en Artes y Filosofía; ROA ALONSO, F. «Un vihuelista en la corte del Infantado...», pp. 32-33; y E-Mah Universidades, Libro 397 (micro 2483). *Universidad de Alcalá, Libro de actos y grados 1523-1544*, f. 106r.

³⁶ Los hijos de los duques estaban en la corte real madrileña, tal vez sirviendo como pajes, y allí también se encontraba Narváez; E-Tahn Osuna, C. 2288, D. 2, ff. 116r-117v. Citado por SCHWARTZ, R. F. *En busca de liberalidad...*, pp. 382-383, aunque con bastantes errores en cuanto a las personas implicadas.

No sería la última vez que ambos músicos se encontraran, pues en las Cortes de Toledo de 1538, última vez que los tres estados se reunieron juntos, el brazo noble hizo una exhibición de magnificencia y liberalidad en todos los terrenos, incluido el musical, sucediéndose las fiestas de todo tipo. El duque de Medina Sidonia, tal vez celoso del duque del Infantado por la posesión de un tañedor como Alonso Mudarra, se fijó en el vihuelista del comendador Francisco de los Cobos, por lo que lo contrató posteriormente³⁷.

Otro hecho reseñable es que justo tras la estancia imperial de 1535, a finales de marzo, es decir, a los pocos días de marcharse el Emperador, gran parte de los músicos ducales, trompetas y ministriles altos, fueron despedidos. Suponemos que el duque debió esperar a que concluyera tan importante visita en la que, lógicamente, necesitaría mostrar todo su poder sonoro. En estas fechas la gran cantidad de deudas acumuladas por el III duque, Diego Hurtado de Mendoza llamado «El Grande», y por su hijo, Íñigo López de Mendoza, hicieron insostenible la situación económica de la casa ducal, por lo que se produjo una drástica reducción de criados y entre ellos, claro está, los músicos³⁸.

En los últimos años de su estancia alcarreña, Mudarra fue casi el único músico que aparece en las nóminas³⁹ e, incluso, parece que llegaría a susti-

³⁷ GÓMEZ FERNÁNDEZ, Lucía. *Música, nobleza y mecenazgo. Los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2017, pp. 162-169.

³⁸ A esto hay que añadir que el año anterior se había celebrado la boda entre el heredero ducal y la hermana de la marquesa del Zenete. Mencía de Mendoza permaneció junto a su marido, el conde de Nassau, cerca de dos años en Guadalajara y Jadraque; HIDALGO OGÁYAR, Juana. «Mencía de Mendoza, marquesa del Zenete, condesa de Nassau y duquesa de Calabria». *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Esther Alegre Carvajal (ed.). Madrid, Ediciones Polifemo, 2014, pp. 453-482, especialmente p. 469.

³⁹ En 1537, cuando vuelve, todos los músicos habían sido despedidos, con la excepción del maestre Diego, atabalero, y el organista de la capilla, Baltasar Chacón, que es despedido inmediatamente cuando se incorpora Mudarra; E-Mn ms. 11141. *Nóminas y cuentas de la Casa del Infantado*, s. xv-xvi, ff. 79^v y 81^r.

tuir al organista de la capilla, lo que no sería imposible, pues muchos músicos en esta época podían ser considerados multinstrumentistas⁴⁰.

El día 4 de enero de 1543, Alonso Mudarra, con cerca de treinta y cuatro años, es despedido, abandonando el palacio del Infantado y tal vez Guadalajara, tras más de veinte años de servicio a dos generaciones de duques del Infantado y de estar rodeado de «excelentes hombres de toda música»⁴¹. Después de esta fecha no volvemos a saber nada de él hasta finales de 1546, cuando publica su libro de vihuela.

Es más que probable que, en este año de 1543, ya tuviera recopiladas la mayor parte de las composiciones de su libro de vihuela. Las fechas límite serían 1545, año de la muerte de la princesa María Manuela de Portugal (†12-7-1545), primera esposa del príncipe Felipe, a quien Mudarra dedica dos lamentos (*Qué llantos son aquestos* y *Regia qui mesto*), y la de publicación del libro el 7 de diciembre de 1546.

Creemos posible que en estos tres o cuatro años, de 1543 a 1546, aprovechara para visitar en Roma a su hermano Francisco Mudarra, canónigo sevillano que disfrutaba de una situación excepcional como notario de la Curia vaticana, ocupándose de incrementar sus beneficios eclesiásticos y su fortuna. Como ocurre todavía, a veces, tener un hermano bien situado puede ser de gran importancia para alcanzar fama y fortuna. En 1545 Francisco había conseguido su primera canonjía sevillana, la número 11, que resignó en su hermano Alonso al año siguiente, pues el poseerla personalmente le obligaría a residir en Sevilla, lo que no parece que estuviera en los planes del ambicioso curial⁴².

⁴⁰ ROA ALONSO, Francisco Javier. «Tecla, arpa y vihuela: aspectos de la cultura material en la época de Cabezón». *Revista de Musicología*, XXXIV, 2 (2011), pp. 109-132.

⁴¹ MUDARRA, Alonso. *Tres libros de música en cifras para vihuela*. Sevilla, Juan de León, 1546, f. A1^v.

⁴² ROA ALONSO, F. «Alonso Mudarra, canónigo...», pp. 12-14.

El 7 de diciembre de 1546 verían la luz en Sevilla, en los talleres del tipógrafo Juan de León, los *Tres libros de música en cifras para vihuela* (Figura 12.4).

FIGURA 12.4. *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Alonso Mudarra. Sevilla, Juan de León, 1546, f. h8^v.



Hasta su fallecimiento, el 1 de abril de 1580, Viernes santo, Mudarra disfrutó de la llamada «vida de canónigo» con no demasiadas obligaciones y buenos frutos. Se ocupó de aspectos administrativos; algunos, pocos, musicales; a la compraventa de esclavos, como era característico en los canónigos sevillanos, siendo Sevilla el mayor mercado de esclavos de Europa; y a acumular su pequeña fortuna; pero lamentablemente a nada relacionado con la vihuela. Al ser nombrado canónigo, Mudarra multiplicó su sueldo casi por veinte, pasando de los 40.000 mrs. anuales que cobraba en Guadalajara a unos 1.900 ducados anuales⁴³ (712.500 mrs.), lo que explica su abandono de la música.

⁴³ DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. «Un informe sobre el estado de la sede hispalense en 1581». *Hispania Sacra*, VI, 11 (1953), pp. 181-195, especialmente p. 185.

Gracias al inventario *post mortem* de sus bienes y la posterior almoneda sabemos que a su muerte solo tenía un par de vihuelas como instrumentos musicales⁴⁴, aunque de buena factura⁴⁵. Conocemos su biblioteca, no demasiado extensa, sus joyas, sus tapices y guadamecés, sus pinturas, sus muebles, sus ropas, etc. A partir de estos datos nos aventuramos, incluso, a definir su aspecto físico: calvo, con barba y anteojos, con vestidura clerical, pero a la moda. No conservamos su último testamento, pero sí uno de cuatro años antes de su fallecimiento donde se detallan los nombres de sus hermanas, sobrino y alguno de sus criados.

Como conclusión, podemos afirmar que gracias a nuestros trabajos y, por supuesto, a los de todos a los que nos han precedido y a los que queremos rendir aquí homenaje, la biografía de Alonso Mudarra es la más completa de todos los vihuelistas y, tal vez, de muchos músicos renacentistas. Conocemos casi año tras año dónde estuvo, a qué se dedicó y cuánto cobró por ello. Pero además de las cuestiones fácticas, hemos podido elaborar hipótesis basándonos en las herramientas de la historiografía actual como la historia de la cultura material, de la vida cotidiana, la microhistoria o la prosopografía.

Adjuntamos una cronología documental⁴⁶ al final de este trabajo asumiendo que no se trata de un documento definitivo, sino más bien un *work in progress* que esperamos ir ampliando en un futuro.

⁴⁴ Lo que contrasta con las posesiones de otros canónigos no músicos; ROA ALONSO, F. J. *Alonso Mudarra...*, pp. 185-187.

⁴⁵ Se pagó por ellas 36 y 38 reales (1.224 y 1.292 mrs.); *Almoneda del canónigo Mudarra*. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Oficio 19, de Gaspar de León Garabito, Libro 3º de 1580, Sign. 12459, ff. 728^r-740^v, especialmente f. 730^r.

⁴⁶ La transcripción de gran parte de estos documentos se puede consultar en ROA ALONSO, F. J. *Alonso Mudarra...*, pp. 422-468.

TABLA 12.1. *Documentario de Alonso Mudarra*. Fuente: elaboración propia.

Fecha	Hecho	Edad	Oficio	Lugar	Fuente
1504	Legitimación de Alonso Mudarra (posible padre del vihuelista)			Medina del Campo	E-SIM Cámara de Castilla, Libros registro de cédulas, n.º 9, Sign. CCA, CED, 9, 16, 7. <i>Legitimación de Alonso Mudarra</i> , f. 16 ^v .
1509	[Nacimiento Alonso Mudarra, vihuelista]	0		[Medina del Campo]	
1521	Alonso Mudarra (¿padre?), vecino de Medina del Campo, represaliado			Tordesillas	E-SIM PR, leg. 3, n.º 156, ff. 781 ^r -782 ^v .
1523	Tañedor Paje de cámara 10.000 mrs.	14	Pajes	Guadalajara	E-Mn ms. 11142, f. 191 ^r .
1524	Paje de cámara 10.000 mrs.	15	Pajes	Guadalajara	E-Mn ms. 11142, ff. 206 ^v y 219 ^v .
1525	Paje de cámara 10.000 mrs.	16	Pajes	Guadalajara	E-Mn ms. 11142, f. 235 ^r .
1526	Paje de cámara 10.000 mrs.	17	Pajes	Guadalajara	E-Mn ms. 11142, ff. 250 ^r y 266 ^r .
1527	Paje de cámara 10.000 mrs.	18	Pajes	Guadalajara	E-Mn ms. 11142, f. 281 ^r .
1530	Paje de cámara 30.000 mrs. con los 15.000 que se le acrecentó a primero de año	21	Pajes	Guadalajara	E-Mn ms. 11142, f. 301 ^r .
1531	Paje de cámara 30.000 mrs.	22	Pajes	Guadalajara	E-Mn ms. 11142, f. 317 ^r .
1532	Vihuelista Infantado (mi músico de vihuela) 22.775 mrs. y 90 fanegas desde abril que salió de la cámara con un mozo	23	Música	Guadalajara	E-Mn ms. 11142, f. 337 ^r .
1532	20.000 mrs., 90 fanegas y 4.080 mrs. ración desde abril. 1.000 mrs. de ración cada mes y la ración de su mozo	23	Capilla	Guadalajara	E-Mn ms. 11142, f. 361 ^r .
1534	40.000 mrs. (23.920 mrs. quitación, 1.340 ración/mes) y 90 fanegas de cebada	25	Continos	Guadalajara	E-Mn ms. 11142, f. 12 ^r .
1534	40.000 mrs. (23.920 mrs. quitación, 1.340 ración/mes) y 90 fanegas de cebada	25	Continos	Guadalajara	E-Mn ms. 11141, f. 2 ^v .
1535-1536	Posibles estudios universitarios	26-27			
1537	Músico desde primero de marzo 33.334 mrs. (19.934 mrs., 1.340 ración/mes), 37 fanegas, 6 celemines de cebada	28	Música	Guadalajara	E-Mn ms. 11141, ff. 81 ^r y 131 ^r .
1538	Músico 40.000 mrs. (23.920 mrs. y 1.340 ración/mes), 45 fanegas de cebada	29	Capilla	Guadalajara	E-Mn ms. 11141, f. 105 ^r .

1538	Músico 40.000 mrs. (23.920 mrs. y 1.340 ración/mes), 45 fanegas de cebada	29	Capilla	Guadalajara	E-Mn ms. 11141, f. 150 ^r .
24/06/1538	Bachiller en Artes y Filosofía	29	Estudiante	Alcalá de Henares	E-Mah Universidad de Alcalá, Libro de actos y grados 1523-1544. Sign. Universidades, Libro 397 (micro 2483), f. 106 ^r .
03/06/1539	Responsiones magnas de metafísica	30	Estudiante	Alcalá de Henares	E-Mah Universidad de Alcalá, Libro de actos y grados 1523-1544. Sign. Universidades, Libro 397 (micro 2483), f. 117 ^r .
1540	Músico 40.000 mrs. (23.920 mrs. acostamiento y 1.340 ración/mes), 45 fanegas de cebada	31	Continos	Guadalajara	E-Mn ms. 11141, f. 166 ^r .
1541	Músico 40.000 mrs. (23.920 mrs. acostamiento y 1.340 ración mes), 45 fanegas de cebada	32	Continos	Guadalajara	E-Mn ms. 11141, f. 184 ^r .
1542	Músico 40.000 mrs. (23.920 mrs. acostamiento y 1.340 ración/mes), 45 fanegas de cebada	33	Continos	Guadalajara	E-Mn ms. 11141, f. 201 ^r .
1543	Despedido el 4 de enero del Infantado	34		Guadalajara	E-Mn ms. 11141, f. 201 ^r .
1543-1545	¿Viaje a Italia?	34-36			
18/10/1546	Presentación de credenciales ante el cabildo sevillano	37	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Actas capitulares, libro 17, ff. 101 ^v -111 ^v .
20/10/1546	Canonjía 11, toma de posesión	37	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Actas capitulares, libro 17, ff. 111 ^v -112 ^r .
07/12/1546	Tres libros de música en cifras para vihuela	37	Canónigo	Sevilla	Juan de León
19/10/1547	Provisión de libros de maitines	38	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Actas capitulares, libro 19, f. 118 ^r .
11/08/1549	Canonjía 23, toma de posesión	40	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Libro de Entrada de Prebendados, Sección I. Secretaría. Serie 3. Personal. Sign. 07434, f. 36 ^v .
1552	Secuestro de Biblias	43	Canónigo	Sevilla	E-Mah Inquisición, libro 374, f. 293 ^r .
26/07/1555	Refutación de una canonjía a Francisco Mudarra por hereje	46	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Actas capitulares, libro 22, ff. 62 ^r -74 ^r .
29/05/1556	Organización del Corpus (música)	47	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Actas capitulares, libro 23, f. 64 ^r .
04/06/1557	Reclamación al librero Atanasio de Saucedo de 250 rs. por 150 libros de vihuela	48	Canónigo	Sevilla	Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Oficio 5, de Diego Ramos, Libro 2º de 1557, Sign. 3395, ff. 174 ^r -174 ^v .

27/06/1558	Permiso de quince días para labrar su casa	49	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Actas capitulares, libro 24, f. 42 ^v .
1559	Presidente de la Capilla de la Antigua	50	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Sección IV, Fábrica, n.º 78, f. 29.
1560	Venta de un esclavo de nombre Juan	51	Canónigo	Sevilla	Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Oficio 5, de Diego Ramos, Libro 3º de 1560, Sign. 3407, ff. 482 ^r -482 ^v .
30/09/1560	Recepción de ministriles	51	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Actas capitulares, libro 23, f. 61 ^v .
1562	Presidente de la Capilla de la Antigua	53	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Sección IV, Fábrica, n.º 81
1563	Presidente de la Capilla de la Antigua	54	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Sección IV, Fábrica, n.º 83
1566	Presidente de la Capilla de la Antigua	57	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Sección IV, Fábrica, n.º 85
1566	Fiestas en la Capilla de la Antigua	57	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Actas capitulares, 1566, f. 227 ^r .
1566	Ornamentos Capilla de la Antigua	57	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Actas capitulares, 1566, f. 214 ^v .
20/03/1568	Mayordomo de la Fábrica	59	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Actas capitulares, libro 28, f. 142 ^r .
28/06/1570	Bautizo de Francisca, esclava adulta y de Juana, hija de María, esclava	61	Canónigo	Sevilla	Archivo de la Parroquia del Sagrario, catedral de Sevilla, Libro de Bautismos, vol. 9, f. 82 ^r .
04/03/1576	Testamento 1º de Mudarra	67	Canónigo	Sevilla	Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Oficio 19, de Gaspar de León Garabito, Libro 2º de 1576, Sign. 12432, ff. 439 ^v -440 ^v .
11/04/1580	Fallecimiento	71	Canónigo	Sevilla	E-Sc, Libro de Entrada de Prebendados, Sección I. Secretaría. Serie 3. Personal, Sign. 07434, f. 24 ^v .
14/04/1580	Inventario del canónigo Mudarra			Sevilla	Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Oficio 19, de Gaspar de León Garabito, Libro 3º de 1580, Sign. 12459, ff. 250 ^v -260 ^v .
14/04/1580	Almoneda del canónigo Mudarra			Sevilla	Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Oficio 19, de Gaspar de León Garabito, Libro 3º de 1580, Sign. 12459, ff. 728 ^v -740 ^v .

25/04/1580	Madalena, esclava de Mudarra, adquiere caxa vieja de madera por 3 rs.			Sevilla	Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Oficio 19, de Gaspar de León Garabito, Libro 3º de 1580, Sign. 12459, f. 731 ^v .
29/04/1580	Esclava 16 o 17 años Esperança 92 ducados (34.500 mrs.) a Juan Villán			Sevilla	Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Oficio 19, de Gaspar de León Garabito, Libro 3º de 1580, Sign. 12459, f. 732 ^v .
19/05/1580	Cobro de 8 ducados y dos reales por Miguel de Abrego, criado de Mudarra			Sevilla	Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Oficio 19, de Gaspar de León Garabito, Libro 3º de 1580, Sign. 12459, ff. 285 ^r -285 ^v .
28/05/1580	Reparto y venta de cebada de Mudarra (hermanas y sobrinas)			Sevilla	Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Oficio 19, de Gaspar de León Garabito, Libro 3º de 1580, Sign. 12459, ff. 386 ^r -386 ^v .

13.

DIEGO DE PISADOR: OTRO IMPORTANTE ESLABÓN DE LA CULTURA MUSICAL Y EDUCATIVA DE SALAMANCA EN EL SIGLO DE ORO*

JAVIER CRUZ RODRÍGUEZ
Universidad de Salamanca
ORCID iD: 0000-0003-3622-6530

RESUMEN

Eran muchas las lagunas que aún perduraban sobre la vida y el entorno de Diego de Pisador, referente en la historia de la música española y, sobre todo, en la historia de la música salmantina. Una vez confirmados nuevos datos sobre su biografía, y con el vihuelista como pretexto, señalaremos los diferentes elementos que conformaban el increíble ambiente musical que se respiraba en Salamanca, ciudad emblema del Siglo de Oro español, preferentemente del Renacimiento. De tal forma, con Pisador se completará un poco el análisis de una cultura musical y educativa que, en general, destacaba por contextos públicos de primer nivel asociados al ayuntamiento y a la catedral, y en casos como la ciudad del Tormes también a la universidad, pero a la que le faltaba por reivindicar esa otra faceta más privada

* Siglas y abreviaturas empleadas: AC = Actas capitulares; AHDSa = Archivo Histórico Diocesano de Salamanca; cj. = cajón; LC = Libro de claustros; lg. = legajo; PN = Protocolo notarial; RE = Ricardo Espinosa (fondo).

del autodidacta y del músico no profesional que igualmente practica o le gusta la música.

Palabras clave: Diego de Pisador; biografía; Salamanca; vihuela, autodidacta; cultura; Siglo de Oro.

ABSTRACT

There were many gaps that still remained about the life and environment of Diego de Pisador, a reference in the history of Spanish music and above all in the history of music in Salamanca. Once new information about his biography has been confirmed, and with the vihuelist as a pretext, we will point out the different elements that made up the amazing musical atmosphere in Salamanca, an emblematic city of the Spanish Golden Age, preferably of the Renaissance. In this way, Pisador will complete a little the analysis of a musical and educational culture which, in general, stood out for its first-class public contexts associated with the local council and the cathedral, and in cases such as the city of Tormes also with the university, but which had yet to vindicate that other more private figure of the self-taught and non-professional musician who also practices or likes music.

Keywords: Diego de Pisador; Biography; Vihuela; Self-taught; Culture; Golden Age.

INTRODUCCIÓN

COMO INDICAN CIERTOS AUTORES, no podemos olvidar el noble arte de la música como un elemento más para comprender la sociedad, que el desarrollo de dicha disciplina ha de entenderse como un fenómeno comunitario dentro de una cultura o contexto y que hemos de valorar todos los significados e implicaciones que se originan en cada una de sus interpretaciones¹. Es por ello que, tomando como referencia temporal y de contenido al vihuelista Diego de Pisador, nuestro principal objetivo será hablar de los diferentes elementos o circunstancias que conformaban

¹ COOK, Nicholas. «Between Process and Product: Music and/as Performance». *Music Theory Online*, VII, 2 (2001), pp. 4 y 5, <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf>> [consulta 09-08-2024].

el increíble entorno musical que se respiraba en el siglo xvi en su ciudad, Salamanca (Figura 13.1), emblema del Siglo de Oro español, preferentemente del Renacimiento². Una ciudad eminentemente cultural al calor, sobre todo, de sus dos principales instituciones, la universidad y la catedral, y cuyos protagonistas son una élite nobiliaria y de hombres de letras³, tan propicia a priori para el cultivo de la vihuela, pero también otros grupos igualmente asociados al gran ambiente educativo que se respira.

FIGURA 13.1. *Vista de Salamanca*. Fuente: Dibujo a pluma, tinta sepia y aguadas de color, Viena 25 (A-Wn ms. Min. 41), Anton van den Wyngaerde (1570), en Kagan, Richard L. *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, 1986, pp. 364-366.



A la misma vez que su figura nos sirve para hablar de dicho contexto, profundizaremos en la identidad de un vihuelista que, como ocurre con el propio instrumento, no ha sido suficientemente explorado hasta hace poco, aunque solo sea por la gran cantidad de años que faltaban por descubrir de su biografía, siendo casi exclusivamente conocido como el autor de su libro para vihuela⁴. En este sentido, nuestro método histórico, en el que

² Para más información sobre este origen o primera etapa del Siglo de Oro salmantino, véase CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. «Los inicios del Siglo de Oro de la música en Salamanca: el maestro Antonio Gallego y el organista Pedro Catalán». *Anuario Musical*, LXXVII (2022), pp. 227-238.

³ FLÓREZ MIGUEL, Cirilo. «La ciudad de Salamanca en el siglo xvi: La conjunción del arte y la ciencia». *Arbor*, CLXXIII, 683-684 (2002), p. 430.

⁴ Para ver antiguas referencias sobre el músico y la más actualizada, CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. «New Information on the Vihuelist Diego Pisador: His Life, Teaching, and Work». *Journal of the Lute Society of America*, LIV (2021), pp. 1-20.

recurriremos a fuentes primarias procedentes de la archivística, así como a secundarias que reforzarán el discurso⁵, nos hará posible reescribir algunos hechos o pensamientos que erróneamente teníamos de aquel periodo y de aquel personaje, mientras se despierta, como si de un proceso de educación patrimonial se tratara, un mayor sentimiento de reconocimiento y vinculación con todo ello⁶.

PISADOR Y LA MÚSICA EN SALAMANCA

Antes de nada, hay que destacar algunos de los nuevos e importantes descubrimientos en torno a Diego de Pisador, casi el único vihuelista conocido en Salamanca⁷, que nos van a encuadrar un periodo o contexto en el que a continuación profundizaremos. De tal manera, así como otros emblemas musicales del Renacimiento, y más para la ciudad salmantina, como Francisco Salinas, han sido redescubiertos e incluso se supone por fin el lugar donde descansan sus restos⁸, podemos decir lo propio de un Pisador del que no solo

⁵ Una visión general de esa metodología histórica fundamentada en el análisis de las diferentes fuentes la podemos encontrar en HOWELL, Martha; y PREVENIER, Walter. *From Reliable Sources: An Introduction to Historical Methods*. Ithaca y Londres, Cornell University Press, 2001.

⁶ Para más información en torno a ese tipo de educación patrimonial tan en boga que crea la sensación de conexión o pertenencia a un lugar a partir del conocimiento de sus referentes más próximos, véase CASTRO FERNÁNDEZ, Belén M.^a; y LÓPEZ FACAL, Ramón. «¿Para qué sirve el patrimonio cultural?». *Enseñanza de la historia y competencias educativas*. Cosme J. Gómez Carrasco (coord.). Barcelona, Graó, 2017, pp. 67-86.

⁷ Solamente tenemos constancia del salmantino Torres Barroso, el cual vive y destaca en torno a 1539; ROA ALONSO, Francisco J.; y GÉRTRUDIX BARRIO, Felipe. *El libro de música de vihuela de Diego Pisador (1552). Estudio, revisión y transcripción*. [Madrid], Pygmalión, 2002, p. 15. Por fechas, debió ser un referente para Pisador.

⁸ Parece que el lugar donde descansa el ilustre músico es el conocido y magnífico convento de San Esteban de Salamanca. El primer libro de defunciones del AHDSa sobre la parroquia de San Pablo, donde pertenecía el citado convento, es a partir de 1613, por lo que por ese lado era complicado verificar si estaba allí enterrado, una vez los libros universitarios habían perdido su pista, incluso el de cuentas del año de su muerte, donde no se le dedica ni

confirmamos su lugar de enterramiento, sino otros datos que asombran por el cambio que producen en su biografía. Y es que hay que señalar que vivió hasta nada menos que finales de 1589 o principios de 1590, igual que el mencionado Salinas con el que conviviría durante muchos años, y que fue enterrado en el destacado convento de San Francisco el Real, junto a su madre, en lugar de en la iglesia de Santa María de los Caballeros, su parroquia, donde sabemos que yacen sus hermanos y probablemente su padre⁹.

Por otro lado, conociendo que no dispuso como otros de un mecenas, hay que destacar actividades como el alquiler de habitaciones de su casa o el aprovechamiento de otras propiedades familiares¹⁰. Viviría así una existencia de perfil bajo tras la venta del cargo de mayordomo que le había cedido su padre, con ingresos y rentas extramusicales mientras continúa en la vivienda familiar¹¹, algo parecido al caso de su compañero vallisoletano Esteban Daza, quien converge en otros aspectos con Pisador¹². Sea como fuere, y pudiendo hacer también otro paralelismo con su coetáneo Francisco Salinas, a quien igualmente se le han descubierto otras actividades fuera del ámbito musical¹³, parece que esto le da una nueva mirada al vihuelista, así

un solo gasto por una posible misa o responso, como era costumbre con otros catedráticos. Tampoco en los documentos que se conservan del propio archivo dominico hay rastro del músico. No obstante, sabemos de fuentes indirectas, pero muy cercanas a su muerte, que nos hablan de dicho lugar (ANDLAUER, Nicolas. «Más vigilante que Argos: Francisco de Salinas en su siglo (1513-1590)». *Revista de Musicología*, XLIV, 1 (2021), pp. 69 y 98), así como de otras directas de familiares allí enterrados, justo después del fallecimiento del catedrático, en lo que parece ser un emplazamiento familiar; E-SA h PN 4680, f. 10^r.

⁹ Si tenemos constancia de los hermanos, no podemos decir lo mismo del padre para cuando muere en 1562 (CRUZ RODRÍGUEZ, J. «New Information...», pp. 6 y 7), no existiendo en el AHDSa el libro de defunciones de dicha parroquia de Santa María de los Caballeros de aquel año, el cual disiparía la duda.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹¹ *Ibid.*, pp. 10-14.

¹² GRIFFITHS, John. «Esteban Daza: A Gentleman Musician in Renaissance Spain». *Early Music*, XXIII, 3 (1995), pp. 437-449.

¹³ CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. «Nuevos datos sobre el maestro Francisco de Salinas en Salamanca». *Salamanca. Revista de Estudios*, LXI (2017), pp. 33-35.

como al resto de músicos de aquella época, los cuales a menudo querían o necesitaban ganar un dinero que para nada les sobraba con la dedicación exclusiva a su disciplina.

Asimismo, completando su figura, no podemos olvidar el perfil autodidacta de Pisador. Fue un simple pero culto aficionado que, como otros amantes de la vihuela, aprendió a tocar el instrumento para su propio disfrute o entretenimiento y que, a la postre, logró componer un libro de música con la intención de que sirviera para otros vihuelistas autodidactas, como bien expresa en dicha obra: «[...] quiero declarar al lector la intencion que tuve particular de hazer este libro de vihuela. De manera que uno con solo entender el arte de la cifra sin otro maestro alguno pueda comenzar a tañer y ser musico acabado»¹⁴. Así, sin tener conocimiento de estudios musicales en la universidad o en otros focos de aprendizaje, y con errores en su obra que él mismo preveía¹⁵, Pisador se podría añadir a ese grupo de vihuelistas ya señalados por Otaola que, «si bien no se puede afirmar con certeza que hayan sido completamente autodidactas, sí hay indicios para pensar que la perfección alcanzada al instrumento se debe más a su trabajo personal en solitario que a la transmisión oral de un maestro»¹⁶. Un trabajo que requería de un tiempo que sabemos el músico dispondría al no tener oficio conocido, pero, sobre todo, de un compromiso y afán personal que, desde muy pronto, manifiesta al querer con tanto ahínco publicar su obra y dedicarse al instrumento que tanto le gusta¹⁷.

¹⁴ PISADOR, Diego. *Libro de música de vihuela, agora nuevamente compuesto*. Salamanca, Impreso en casa de Diego Pisador, 1552, Prólogo al lector prefacio, <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000011806>> [consulta 09-08-2024].

¹⁵ «[...] tengo por cierto que se hallaran faltas en la obra [...]»; *ibid.*

¹⁶ OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma. «A los deseosos de saber el arte de la música práctica y especulativa: la figura del autodidacta en el siglo XVI». *Francisco de Salinas: música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Amaya García y Paloma Otaola (coords.). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, p. 177.

¹⁷ CRUZ RODRÍGUEZ, J. «New Information...», pp. 11 y 14.

Al respecto de todo ello, cabe destacar la importancia que la imprenta española tendría en los autodidactas y en esta difusión de libros para el autoaprendizaje como el de Pisador¹⁸. Una imprenta que, a pesar de que sabemos de la insuficiente actividad editorial en el ámbito de la música, propicia multitud de ejemplares y hace que hablemos, en general, de una gran difusión en diferentes ambientes sociales y no solo entre las élites culturales¹⁹. No obstante, y a pesar del enorme desarrollo de la imprenta salmantina por aquel entonces, con algunas referencias musicales entre los libros destacados de la época²⁰, no olvidemos que Pisador acude a Guillermo de Millis, impresor extranjero afincado en unas casas tras la iglesia colegial de San Antolín, en la plaza principal de Medina del Campo, para realizar su ejemplar²¹. Tal vez si el vihuelista hubiera tenido por aquel entonces en Salamanca a Artus Taberniel no le habría hecho falta, estableciéndose el flamenco precisamente a finales del siglo XVI en una ciudad que empezaba a dar sus últimos grandes coletazos musicales²².

Sea como fuere, hablamos de un ambiente en Salamanca donde había otros focos musicales y educativos que hacen claramente sobresalir a la urbe y propiciar el que se junten en un mismo espacio gran cantidad de instrumentos y artistas. En primer lugar, no podemos olvidar la existencia de una

¹⁸ GARCÍA PÉREZ, Amaya. «Introducción». *Francisco de Salinas: música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Amaya García y Paloma Otaola (coords.). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, p. 17.

¹⁹ ROA ALONSO, F. J.; y GÉRTRUDIX BARRIO, F. *El libro de música de vihuela de Diego Pisador...*, p. 15.

²⁰ GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen. «El renacer del repertorio lírico español». *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*. María del Carmen Gómez Muntané (coord.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 129.

²¹ CRUZ RODRÍGUEZ, J. «New Information...», p. 14, y para la ubicación de su casa, véase PÉREZ PASTOR, Cristóbal. *La imprenta en Medina del campo*. Madrid, Establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1895, pp. 422 y 430.

²² Para un mayor análisis de ese periodo final de inicios del siglo XVII, véase CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. «Sebastián de Vivanco: el último gran maestro de música del Siglo de Oro en Salamanca». *Studia Historica: Historia Moderna*, XLV, 2 (2023), pp. 295-312.

capilla catedralicia de mucha importancia dirigida por un maestro²³, la cual llevaba ya unos años a pleno rendimiento dentro de una catedral que se encontraba levantando un nuevo recinto, mientras mantiene excepcionalmente el antiguo, y que llega a tener incluso dos coros²⁴. A su vez está su famosa cátedra de música que, durante la vida del vihuelista, regentarían, por orden cronológico, nombres de la talla de Diego de Fermoselle, Lucas Fernández, Juan Oviedo y el señalado Francisco de Salinas, dentro de una ilustre universidad que también se prodigaba en otras muchas actuaciones musicales y en la que igualmente destacaban los colegios mayores²⁵.

Por otro lado, aunque de menos transcendencia, tenemos constancia de clases particulares entre los siglos XVI y XVII por parte de los instrumentis-

²³ Recordamos al respecto que el proceso de creación de las medias raciones y de lo que será la nueva capilla de música se inicia con la creación de los puestos de maestro de capilla y organista a partir de la bula de Sixto IV en 1482; VICENTE BAZ, Raúl. «La Catedral de Salamanca. Contexto histórico en los inicios de un nuevo proyecto para la ciudad». *Los libros de cuentas generales de fábrica desde los inicios de la Catedral Nueva de Salamanca*. Pedro José Gómez, Raúl Vicente Baz y Josefa Montero García (coords.). Salamanca, Cabildo Catedral de Salamanca, 2018, pp. 29-32. En los estatutos y libros de cuentas aparecerán primero los cantantes y luego los ministriles, de tal forma que si en los de 1517 se comentan las obligaciones que los cantores han de tener un año antes (E-SA cj. 30, lg. 1, n.º 6, f. 27^v), en los de 1550 y posteriores aparecen ya ellos y los ministriles como algo habitual (E-SA cj. 30, lg. 1, n.º 9, ff. 24^v, 51^v, etc.); GÓMEZ GONZÁLEZ, Pedro José. «Los libros de cuentas generales de fábrica. Estudio documental». *Los libros de cuentas generales de fábrica...*, p. 106; y MONTERO GARCÍA, Josefa; y CASAS HERNÁNDEZ, Mariano. «Potencial investigador de los libros de fábrica. Arte y música». *Ibid.*, p. 191.

²⁴ CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. «Noticias sobre los coros de la Catedral Vieja de Salamanca». *Universitas. Las artes ante el tiempo. XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, Comité Español de Historia del Arte e Universidad de Salamanca, 2021, pp. 1387-1397.

²⁵ No podemos olvidar en los colegios la existencia de danzas estudiantiles, misas cantadas o incluso de maestros de capilla que dirigen a sus propios músicos; véanse GARCÍA FRAILE, Dámaso. «La música en la vida estudiantil universitaria durante el siglo XVI». *Líneas de investigación sobre universidades hispánicas*. Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan L. Polo Rodríguez (eds.). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 87-106; y CRUZ RODRÍGUEZ, J. «Sebastián de Vivanco: el último gran maestro de música...», p. 302.

tas de la catedral o de los propios catedráticos, incluso a un sector femenino que también parece tener su presencia en la ciudad no solo como alumnas, sino como mecenas²⁶. De tal forma, como en otras materias, a través de un contrato con diferentes cláusulas entre el maestro y los familiares del alumno, se procedía a dicha enseñanza que empieza a ser bastante común en el siglo xvi²⁷. Asimismo, sabemos de otras importantes actividades emanadas del concejo, principalmente del gremio de atabales y trompetas que tenía a su servicio²⁸, de otros atabales y trompetas fijos de la universidad, además de su organista, contratados tras ser examinados también por el catedrático²⁹, así como de más músicos o grupos que completaban el paisaje sonoro de la ciu-

²⁶ Sobre algunas clases particulares a alumnos y alumnas impartidas por catedráticos, véase CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. «El maestro Bernardo Clavijo del Castillo (†1626): nuevas aportaciones sobre su etapa salmantina». *Revista de Musicología*, XLI, 2 (2018), pp. 436 y ss. Sobre las de los ministriles por aquellos años de los siglos xvi y xvii, podemos señalar a: Alonso Gómez, quien enseña «a cantar canto llano y canto de organo y el contrapunto que fuere menester para el dicho arte y tañer flauta y cheremía y corneta»; Antonio de Almenara, quien enseña sacabuche y «las canciones y danzas que los ministriles de Salamanca suelen tañer»; o Francisco de Herrera, quien muestra la corneta y la chirimía y aparece en varios documentos; véanse respectivamente E-SAu RE, 7, 1, f. 3^r; E-SAh PN 4392, ff. 804^r y ss.; E-SAh PN 5891, ff. 414^r y ss.; y E-SAh PN 4114, f. 352^r. Finalmente, sobre el mecenazgo femenino podemos destacar a Mariana de Salinas, familiar del catedrático Salinas, la cual dona un claviórgano al monasterio de San Francisco y un clavicémbalo al monasterio de San Jerónimo, lo que igualmente manifiesta el nivel musical que tendrían algunos espacios menos conocidos de la ciudad; E-SAh PN 4680, f. 12^v.

²⁷ Para más información sobre este tipo de contratos o «cartas de obligación», véase LORENZO PINAR, Francisco Javier. «La educación en Toro en el siglo xvi: las primeras letras y el estudio de gramática». *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, VII (1988), pp. 108-110.

²⁸ No olvidemos que incluso eran contratados para asistir a otras ciudades, como sabemos por ejemplo en Ávila; E-SAh PN 3731, ff. 422^r-422^v. Al respecto, es sintomático la petición de aumento de sueldo por lo mucho que hacen y lo poco que cobran en aquellos difíciles años; E-SAu LC 75, ff. 84^v y 96^v.

²⁹ E-SAh PN 3190, ff. 93^r-104^r, dejando la participación de sacabuches y chirimías solo para actos extraordinarios (f. 95^r).

dad³⁰. Unas actividades o focos musicales a veces menores, pero igualmente notorios dentro de la ciudad, casi siempre derivados del ayuntamiento y la catedral, así como de la citada institución académica.

En relación con nuestro tema de estudio, hay que destacar en Salamanca el gremio de los violeros o constructores de instrumentos de cuerda punteada³¹, el cual refrenda la lista abundante que, junto con los vihuelistas, se supone que había en la época³². Aquellos bien podrían nutrir a todos esos vihuelistas más aficionados que no parecían estar relacionados con las clases más altas, recordemos igualmente notorias en la ciudad del Tormes. Entre ellos se encontraría Pisador, quien encontraría ahí otro gran caldo de cultivo para publicar su libro o, mejor dicho, su conjunto de siete libros de gran interés didáctico. Unos vihuelistas que se añadirían a ese fabuloso contexto señalado y que, como otros instrumentistas de cuerda, parecen ser una costumbre en Salamanca, precisamente en ese ámbito más privado, tan poco estudiado, donde se prodigarían los autodidactas y los hombres y mujeres que a priori no saben música. Así, sabemos de la regulación que se les hace a través de los estatutos o constituciones de algunos nutridos colegios, los cuales permitían «que los estudiantes puedan tener en su casa cualquier instrumento de música», si bien en algunos casos había excepciones y no se permitían la cítara o el salterio si causaban escándalo³³.

Al respecto, el mencionado libro de Pisador completaría el vacío de ese tipo de literatura musical, menos común en Salamanca, para la gran cantidad de personas dedicadas al cultivo de la vihuela que anhelarían esta referencia en un momento en donde, en general, los instrumentistas irían ga-

³⁰ Incluso podemos citar a los campaneros, destacando, por ejemplo, Toribio de Huelmes, quien hizo en 1529 la campana grande de la catedral, de al menos cien quintales y a razón de 500 maravedís el quintal, con un letrero y una imagen de nuestra Señora (la Virgen) «para empremir en la campana»; E-SA AC 26, f. 437^r; y E-SAu RE, 20, 6, f. 167^r.

³¹ CRUZ RODRÍGUEZ, J. «New Information...», p. 14.

³² ROA ALONSO, F. J.; y GÉRTRUDIX BARRIO, F. *El libro de música de vihuela de Diego Pisador...*, p. 15.

³³ GARCÍA FRAILE, D. «La música en la vida estudiantil...», pp. 94 y 95.

nando respeto, aunque todavía no compartirían el mismo estatus que otros músicos como los relacionados con el conocimiento teórico³⁴. Un libro que, en su gran compilación de diferentes tipos de música, a veces revela un repertorio popular de tradición oral de amplia difusión y gusto renacentista³⁵, pero que también ayudaría a encarnar ese nuevo relato o imagen del hombre culto y mesurado del Renacimiento³⁶. El hombre que, «como la vihuela templada que hace dulce armonía», entiende y razona, aunque igualmente disfruta, intentando, en definitiva, concertar la sabiduría o la ciencia, cercana en este caso a la teoría musical, con la naturaleza, la práctica habitual o la propia vida³⁷, en lo que se sobreentiende como una búsqueda del término medio como virtud (Figura 13.2).

³⁴ Unos músicos menores, como bien se comenta en esas distinciones y consideraciones de diferentes tipos de músicos de la época encontradas en LÓPEZ SUERO, Ana. *The Network of Musicians in Valladolid, 1550–1650: Training, Companies, Livelihoods, and Related Crafts and Trades*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Valladolid, 2021, pp. 41 y ss., <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/48606>> [consulta 09-08-2024].

³⁵ RUBIO DE LA IGLESIA, Fernando. «Las melodías populares en “De musica libri septem”, de Francisco de Salinas: estudio comparado de algunos ejemplos». *Francisco de Salinas: música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Amaya García y Paloma Otaola (coords.). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 221 y 222.

³⁶ Un ejemplo de ello puede ser Pedro de Zúñiga y Sotomayor, noble en cuya «biblioteca ocupaban un lugar destacado los libros de música, que constituyen el 15% de total de los volúmenes inventariados, y entre ellos las ediciones en cifra de vihuela [las seis que se habían impreso en España, alguna de ellas repetidas, entre las que se encuentra por supuesto el libro de Pisador], en concordancia con los instrumentos que poseía, todo lo cual apunta a su esmerada educación musical»; RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Música en la casa de Pedro de Zúñiga y Sotomayor (1570)». *Paisajes sonoros históricos (c.1200-c.1800)*, <<https://www.historicalsoundscapes.com/evento/1470/sevilla>> [consulta 09-08-2024].

³⁷ FUERTES HERREROS, José Luis. «“Como la vihuela templada, que hace dulce armonía”: Imagen del hombre y de la ciencia en el Renacimiento desde un relato de Pérez de Oliva (1494-1531)». *Revista Española de Filosofía Medieval*, IX (2002), pp. 333 y ss.

FIGURA 13.2. *Primero de los emblemas del antepecho del claustro de las Escuelas Mayores de la Universidad de Salamanca (siglo XVI y de autoría sin confirmar), cuyo significado alude a esos bienaventurados que conservan el justo medio.*

Fuente: realizada por el autor.



CONCLUSIONES

A tenor de lo anteriormente comentado, y tras haber analizado y valorado la información proveniente de las diversas fuentes, parecen claras dos ideas o conclusiones. En primer lugar, con Pisador se cierra el círculo de una cultura musical y educativa que Salamanca representa a la perfección: el de una localidad, fuera del mundo aristocrático, donde se daban multitud de ambientes relacionados con el noble arte de los sonidos. Así, y tomándola como referente más global de lo que se podía vivir en otras muchas ciudades importantes, dentro de los contextos urbanos de mayor nivel cultural existían, como hemos visto, focos musicales muy relevantes, a los cuales se les unían otros de menor calado pero también públicos. No obstante, dentro de este paisaje sonoro faltaba por añadir uno más intimista, anónimo y también de menor rango que, encarnado en la persona del vihuelista, requería de un cierto análisis o comentario. De tal forma, en esa urbe castellana, donde sobresalen numerosos acontecimientos, instrumentos, espacios y personajes musicales, principalmente asociados a su catedral y a su universidad, destaca Diego de Pisador. En torno a su figura había que

reivindicar la doble faceta del autodidacta y del artista no profesional, más mundano y sin mecenas que, igualmente culto o con ciertas inquietudes, se interesa por la disciplina y que, en su caso, incluso hace un libro de música precisamente enfocado a este mismo sector o grupo. En definitiva, tras confirmar algunos datos que nos han ayudado a contextualizar y comprender al vihuelista, hemos podido completar un poco aquella época y, sobre todo, la imagen de este emblema de la música española que nunca se despegó de un ambiente salmantino muy destacado al que le faltaba, como mínimo, la reivindicación de su persona.

14.

LIBROS DE LIBROS: UNA HISTORIA REPRESENTADA EN LOS VOLÚMENES DE VIHUELA*

SOTERRAÑA AGUIRRE RINCÓN

Universidad de Valladolid

ORCID iD: 0000-0002-8619-5480

RESUMEN

Entre 1536 y 1576 se publicaron en España siete impresos de vihuela —el idiosincrático instrumento ibérico—, cuyas páginas contienen repertorio y una serie de instrucciones sobre cómo ejecutar las obras cifradas. Curiosamente, todos ellos están conformados como conjuntos de libros. Este capítulo se interesa por conocer cómo de excepcional es este rasgo dentro de las ediciones musicales europeas y, para el caso de España, también dentro de otros géneros. Asimismo, indaga sobre los valores simbólicos que subyacen en la adopción de esta cualidad y analiza el proceso cronológico por el que, desde una característica presente en el primero de estos volúmenes, se convierte en un elemento articulador de todo el conjunto librario. Tal mirada evidencia la tensión latente en estos impresos entre conformarse como corpus de repertorios o como libros didácticos y subraya algo que había permanecido oculto a la historiografía y que modifica el papel de España dentro del mundo de la impresión europea: la significativa posición que alcanzó dentro de la edición de libros de tablatura.

* El epígrafe hace referencia a *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* de CHARTIER, Roger. Barcelona, Gedisa, 1992 (1ª ed. 1989).

Palabras clave: vihuela; historia del libro; paratextos; impresos renacentistas; libros de libros.

ABSTRACT

From 1536 to 1576, seven vihuela printed books –the idiosyncratic Iberian instrument– were published in Spain, the pages of which contain repertoire and a series of instructions on how to perform the coded works. Interestingly, they are all arranged as sets of books. This chapter is interested in how exceptional this feature is within European music editions and, in the case of Spain, also within other genres. It also explores the symbolic values underlying the adoption of this quality and analyses the chronological process by which a feature present in the first of these volumes becomes an articulating element of the whole book set. Such an approach reveals the latent tension in these printed works between being a corpus of repertoires or didactic books, and highlights something that had remained hidden from historiography and which modifies Spain's role in the world of European printing: the significant position it achieved in the publishing of tablature books.

Keywords: Vihuela; History of the Book; Paratexts; Renaissance Prints; Books of Books.

INTRODUCCIÓN

UNO DE LOS RASGOS que singulariza la cultura musical renacentista ibérica es el consumo de música para vihuela y, por extensión, la producción de volúmenes impresos para dicho instrumento. En España se editaron siete libros entre 1536 y 1576, los cuales, si bien comparten características con los impresos instrumentales del periodo en otros territorios europeos, poseen su propia idiosincrasia¹.

¹ Por orden cronológico: *El Maestro* de Luis Milán (1536); *El Delphin* de Luis de Narváez (1538); *Tres libros de música* de Alonso Mudarra (1546); *Silva de sirenas* de Enríquez de Valderrábano (1547); *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador (1552); *Orphénica lyra* de Miguel de Fuenllana (1554); y *El Parnasso* de Esteban Daza (1576). Véase también la Tabla 14.1. Bibliografía sobre los mismos en BROWN, Howard Mayer. *Instrumental Music Printed before 1600: A Bibliography*. Cambridge (MA), Harvard University Press, 1979 (1ª

De los elementos que *a priori* parecen propios de estos volúmenes, uno de ellos es el que sean libros conformados por libros. Deborah Lawrence en «The Music of Social Climbing: Spanish Vihuela Prints as Commonplace Books» ya identificó esta peculiaridad, señalando que a «diferencia de sus homólogos de Europa e Inglaterra, los impresos [de vihuela] españoles se dividen en unidades denominadas “libros”» y, continuó, «cada uno de los cuales lleva un título que describe el contenido y, a menudo, aporta un índice independiente de contenidos»². Pero la autora no indagó más sobre tal identidad³. De hecho, hasta el presente, ningún estudio se ha interesado por investigar si este fundamento estructurador que los siete volúmenes comparten conlleva alguna significación particular, no evidente a primera vista. A ello se dedica este trabajo.

Se ha partido del estudio de las fuentes y de sus paratextos, para lo que se han consultado los ejemplares digitales ofrecidos por la Biblioteca Nacional de España⁴. También ha sido esencial contar con el volumen de Howard

ed. 1965), que puede complementarse en el *site* «John Griffiths. Vihuela-Laúd-Guitarra», <<https://www.lavihuela.com/es>> [consulta 14-11-2024].

² LAWRENCE, Deborah. «The Music of Social Climbing: Spanish Vihuela Prints as Commonplace Books». *The Musical Quarterly*, XCVI, 1 (2013), pp. 137-167. «Unlike their counterparts from elsewhere in Europe and England, the Spanish prints are divided into units designated as “book”, each of which bears a heading describing the contents, and often a separate table of contents for each»; *ibid.*, p. 137.

³ Ahonda sobre las implicaciones que podría comportar que estos volúmenes recurrieran subsidiariamente al género de las composiciones para agruparlas, y que contengan abundantes piezas de autoridades –compositores–, lo que le lleva a identificar los impresos con los libros de «lugares comunes» llamados florilegios ya en el periodo medieval.

⁴ Una apropiada definición de paratexto o umbrales es la aportada por Michel Moner: «toda pieza textual o gráfica que mantenga una relación tácita o explícita con el texto que le corresponde, sea para caracterizarlo –identificarlo– o legitimarlo, sea para influir –prospectiva o retrospectivamente– en la lectura o interpretación del mismo». Paratextos serían los frontispicios, dedicatorias, prólogos, prefacios, licencias, tasas, privilegios, colofones, cotas, grabados, exhortaciones, índices, etc.; MONER, Michel. «Introducción: Paratexto: ¿para qué?». *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.). Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 1-3.

M. Brown titulado *Instrumental Music Printed before 1600: A Bibliography*⁵. Dentro del campo específico de la vihuela este capítulo se sirve de los trabajos llevados a cabo por John Griffiths, en particular «Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain», por aportar un panorama general sobre la estructura y contenido de los siete volúmenes de vihuela; asimismo, también de los dedicados a la producción y al consumo de música instrumental en España⁶. Cabe destacar también los recientes de Roa Alonso y uno de mi autoría⁷.

PRESENCIA Y ORIGINALIDAD DEL RASGO EN EL CONTEXTO DE LOS IMPRESOS DE MÚSICA

No fue homogéneo el número de libros que conforman cada uno de los siete volúmenes de música para vihuela publicados en España, pero sí lo fue la característica común aludida: todos ellos compartieron su construcción como libros de libros. La cantidad que albergaban osciló entre los dos de la edición pionera llevada a cabo por Luis Milán⁸ y los siete de las realiza-

⁵ BROWN, H. M. *Instrumental Music Printed...*

⁶ GRIFFITHS, John. «The Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain». *Revista de Musicología*, XVI, 6 (1993), pp. 3309-3321; *idem*. «Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain». *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.). Kassel, Reichenberger, 2006, pp. 181-214; e *idem*. «La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI». *Hispanica Lyra*, XII (2010), pp. 10-27.

⁷ ROA ALONSO, Francisco Javier. *Alonso de Mudarra, vihuelista en la Casa del Infantado y canónigo de la Catedral de Sevilla*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 2016, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/21208>> [consulta 17-01-2025]; y AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. «En busca de auctoritas: transferencias entre autor, mecenas y lector (a) en “Silva de sirenas”». *Musicología en transición*. Javier Marín López, Ascensión Mazuela Anguita y Juan José Pastor Comín (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2022, pp. 1265-1288.

⁸ MILÁN, Luis. *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El Maestro. El qual trahе el mesmo estilo y orden que un maestro trahería con un discípulo principiante: mostrándole ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar, para entender la presente obra*. Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536. Acceso on-line a la copia de la Biblioteca

das por Enríquez de Valderrábano⁹ y Diego Pisador¹⁰, cronológicamente el tercer y cuarto libro impreso (Tabla 14.1). Los restantes se dividen en dos grupos de tres y seis respectivamente. A este respecto, el segundo volumen dio un salto cuantitativo, pues de los dos previos, pasó a estar constituido por seis libros. No obstante, merece destacarse que los ejemplares de Luis Milán (1536) y Luis de Narváez (1538)¹¹ contienen casi el mismo número de folios, 104 y 106 respectivamente¹².

Fue también Luis de Narváez el primero que indicó en el propio título la cantidad de libros que constituían su impreso –*Los seys libros del Delphin de música*–, rasgo que serviría como «reclamo» para la venta. La misma pauta

Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022795>> [consulta 13-11-2024]. Los títulos de los libros de tablatura se ofrecen con la grafía sin normalizar, tan solo acentuada.

⁹ VALDERRÁBANO, Enrique. *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas. En el qual se hallará toda diversidad de música*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547. Acceso on-line a la copia de la Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011809&page=1>> [consulta 13-11-2024].

¹⁰ PISADOR, Diego. *Libro de música de vihuela, agora nuevamente compuesto*. Salamanca, Impreso en casa de Diego Pisador, 1552. Acceso on-line a la copia de la Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011806&page=1>> [consulta 13-11-2024].

¹¹ NARVÁEZ, Luis de. *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1538. Acceso on-line a la copia de la Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134585&page=1>> [consulta 13-11-2024].

¹² Puede encontrarse MUDARRA, Alonso. *Tres libros de música en cifras para vihuela*. Sevilla, Juan de León, 1546. Acceso on-line a la copia de Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108275&page=1>> [consulta 13-11-2024]; FUENLLANA, Miguel de. *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra. En el qual se contienen muchas y diversas obras*. Sevilla, Martín de Montesdoca, 1554. Acceso on-line a la copia de la Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011807&page=1>> [consulta 13-11-2024]; y DAZA, Esteban. *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso, en el qual se hallará toda diversidad de música, assi motetes, sonetos, villanescas, en lengua castellana, y otras cosas, como fantasías del autor*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576. Acceso on-line a la copia de la Biblioteca Nacional de España, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161355&page=1>> [consulta 13-11-2024].

fue empleada por el que le siguió, el de Alonso de Mudarra –*Tres libros de música en cifras para vihuela*–, autor que sabemos conocía el impreso previo¹³. Ningún otro vihuelista volvió a emplearla, si bien suplen este reclamo mediante extensas indicaciones en los subtítulos que subrayan la abundancia y diversidad del contenido que albergan sus volúmenes. Estas cualidades, especialmente la de *varietas*, estaban muy valoradas dentro de los gustos del momento¹⁴.

TABLA 14.1. *Impresos de vihuela por orden cronológico (autor y título); número de libros que los conforman y ciudades de impresión.*

Fuente: elaboración propia.

Autor (Año)	Título	N.º de libros	Lugar
Luis Milán (1536)	<i>Libro de música de vihuela de mano, intitulado El maestro.</i>	2	Valencia
Luis de Narváez (1538)	<i>Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela</i>	6	Valladolid
Alonso de Mudarra (1546)	<i>Tres libros de música en cifras para vihuela</i>	3	Sevilla
Enríquez de Valderrábano (1547)	<i>Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas</i>	7	Valladolid
Diego Pisador (1552)	<i>Libro de música de vihuela, agora nuevamente compuesto</i>	7	Salamanca
Miguel de Fuenllana (1554)	<i>Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra</i>	6	Sevilla
Esteban Daza (1576)	<i>Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso</i>	3	Valladolid

¹³ «Aunque en otros dos libros de cifras para vihuela que hay impresos en España de dos excelentes músicos [...]»; MUDARRA, A. *Tres libros de música...*, f. 2^r.

¹⁴ En este sentido, señalaba Dominique de Courcelles que «la noción de *varietas* surge como principio mayor de las formas de pensamiento, escritura y vida que prevalecerán hasta la edad clásica, como principio ordenador de toda la cultura humanista» («La notion de *varietas* apparaît comme un principe majeur des formes de pensée, d'écriture et de vie qui prévaudront jusqu'à l'âge classique, comme l'ordonnateur de toute la culture humaniste»); COURCELLES, Dominique de. «Avant propose». *La varietas à la Renaissance*. Dominique de Courcelles (ed.). París, Publications de l'École nationale des chartes, 2001, párrafo 1, <10.4000/books.enc.1069> [consulta 12-11-2024].

Los libros de canto de órgano europeos suelen hacer uso con cierta asiduidad del reclamo de la cantidad en los títulos de sus volúmenes, como ocurre, por ejemplo, con los famosos *Odhecaton* (1501) o el *Liber quindecim missarum* (1516)¹⁵. Sin embargo, y esto es destacable para el propósito que impulsa este trabajo, su conformación como conjunto de libros no fue un rasgo que los caracterizara. Sí se crearon «colecciones» de libros independientes en las que, como realizara Ottaviano Petrucci, quien por ser el pionero en el campo de la impresión musical marcó tendencias, se identificaba cada volumen bien con letras, como los *Motetti A, B o C*; o bien con ordinales, como *Liber primus*, *Liber secundus*, etc., cuando lo escriben en latín. Este uso también es extensible en el caso de Andrea Antico, así como en las ediciones de Jacopo Giunta, Jacques Moderne, Gardano e hijos, o Girolamo Scotto y familia, por citar solo algunos de los más sobresalientes editores. No obstante, no parece que acostumbraran a crear volúmenes únicos conformados por el conjunto de esos libros¹⁶. Lo mismo sucedió con los impresos de canto de órgano editados en territorio español: Pere Alberch Vila publica sus dos *Odorum* con los subtítulos de *Liber primus* y *Liber secundus*¹⁷, pero ninguno de los volúmenes conservados fue proyectado como un conjunto de libros¹⁸. Parece ser, por tanto, una característica ajena a la tipología libraria de canto de órgano.

¹⁵ PETRUCCI, Ottaviano (ed.). *Harmonice Musices Odhecaton A*. Venecia, 1510; y ANTICO, Andrea (ed.). *Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt*. Roma, 1516.

¹⁶ En algunos casos se buscó que las ediciones se vendieran de manera conjunta, como aconteció con *Missarum liber primus* y *Liber secundus* de Cristóbal de Morales, pero se publicaron como independientes. Al respecto, véase KNIGHTON, Tess. «Morales in Print: Distribution and Ownership in Renaissance Spain». *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*. Owen Rees y Bernadette Nelson (eds.). Rochester, The Boydell Press, 2007, pp. 161-176.

¹⁷ VILA, Pere Alberch. *Odorum (quas vulgo madrigales appellamus) ... Liber primus*. Barcelona, Jacobo Cortey, 1561; e *idem*. *Odorum spiritualium ... Liber secundus*. Barcelona, Jacobo Cortey, 1560.

¹⁸ Incluso ciertos subtítulos manifestaban la intención del autor de sacar libros sucesivos, que parece no llegaron a producirse como, por ejemplo, LOBO, Alonso. *Liber primus*

Se podría suponer, entonces, que este peculiar rasgo presente en los libros de vihuela fuera también el principio organizativo de los impresos de tablatura europeos para cuerda pulsada y de tecla. El examen minucioso de tales impresos, posible gracias al aludido trabajo de Howard M. Brown¹⁹ y a la información proporcionada por *RISM online* y por «Chronological List of Tablatures from the 1500's» de *Nicholas Erneston Music Library*²⁰, permite comprobar de nuevo que no es una característica presente en ellos. Para constatarlo sirva la Tabla 14.2, construida hasta 1550 para evitar una extensión ya de por sí vasta. Desde los ejemplares más tempranos, recordemos que también habían sido creados por Petrucci, se aprecia la comentada tendencia a editar volúmenes consecutivos e independientes, más o menos distanciados en el tiempo, a los que intitulan *Libro primo*, *Libro secondo*, etc. Pero no fueron concebidos como volúmenes conjuntos, como libros de libros, ni siquiera aquellos con abundante cantidad de páginas que, por contener géneros diversos –interpretativos o formales–, sí se articularon en secciones. Sirvan de ejemplos tempranos las ediciones de Franciscus Bossinensis (1511) o las del alemán Hans Gerle (1533)²¹ (Tabla 14.2).

missarum. Madrid, Ex Typographia Regia, 1602.

¹⁹ BROWN, H. M. *Instrumental Music Printed...*

²⁰ *Nicholas Erneston Music Library*. «Chronological List of Tablatures from the 1500's», <<https://music.library.appstate.edu/lute/1500s>> [consulta 13-11-2024].

²¹ BOSSINENSIS, FRANCISCUS. *Tenori e contrabassi intabuati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro secundo*. Venecia, Ottaviano Petrucci, 1511; y GERLE, HANS. *Tabulatur auff die Laudten etlicher Preambel, Teutscher, Welscher und Francösischer stück, von Liedlein, Muteten, und schönen Psalmen, mit drey und vier stymmen*. Núremberg, Hieronymus Formschneider, 1533.

TABLA 14.2. *Libros impresos en tablatura hasta 1550*²².

Fuente: elaboración propia.

Año (Lugar)	Título	Autor / Editor	Folios/n.º libros
1507 (Venecia)	<i>Intabulatura de lauto. Libro primo</i>	Spinacino, Francesco / Petrucci, Ottaviano	56 ff.
1507 (Venecia)	<i>Intabulatura de lauto. Libro secondo</i>	Spinacino, Francesco / Petrucci, Ottaviano	56 ff.
1508 (Venecia)	<i>Intabulatura de lauto. Libro tertio</i>	Giovan Maria / Petrucci, Ottaviano	PERDIDO
1508 (Venecia)	<i>Intabulatura de lauto Libro quarto. Padoane diverse, calate a la spagnola, calate a la Taliana...</i>	Dalza, Joan / Petrucci, Ottaviano	56 ff.
1509 (Venecia)	<i>Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro primo</i>	Bossinensis, Franciscus / Petrucci, Ottaviano	56 ff.
1511 (Venecia)	<i>Tenori e contrabassi intabuati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro secundo</i>	Bossinensis, Franciscus / Petrucci, Ottaviano	64 ff.
1512 (Maguncia)	<i>Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten. Ein Theil mit zweien Stimmen zu zwicken und die drit dartzu singen etlich on Gesangk...</i>	Schlick, Arnold / Schöffern, Peter	44 ff.
ca. 1515 (Venecia)	<i>Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro primo</i>	Bossinensis, Franciscus / Petrucci, Ottaviano	56 ff.
1523 (Viena)	<i>Ain schone kunstliche Underweisung in disem Buechlein, leychtlich zu begreyffen den rechten Grund zuViena lernen auff der Lautten und Geygen</i>	Judenkünig, Hans / Singriener	46 ff.
1523 (Viena)	<i>Utilis et compendiaria introductio, qua ut fundamento iacto quam facillime musicum exercitium, instrumentorum et lutine, et quod vulgo Geygen nominant</i>	Judenkünig, Hans / Singriener	12 ff.
1523 (Maguncia?)	<i>Tabulaturbuch des Jorg Wiltzell</i>	Wiltzell, Jorg / ?	PERDIDO
1523 (Venecia)	<i>Recerchari motetti canzoni composti. Libro primo</i>	Cavazzoni, Marco Antonio / Viani, Bernardino	38 ff.

²² Como se ha dicho, esta tabla contiene libros de música en tablatura impresos hasta 1550, incluyendo tanto los que han sobrevivido como los perdidos; no recoge música instrumental copiada exclusivamente en notación mensural. Los libros de vihuela aparecen resaltados en negrita. Véanse las notas 19 y 20 para conocer la procedencia de la información.

1529 (Wittenberg)	<i>Musica instrumentalis deusch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem Gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen</i>	Agricola, Martin / Rhaw, Georg	60 ff.
1529 (París)	<i>Tres breve et familiere introduction pour entendre et apprendre par soy mesmes a jouer toutes chansons reduictes en la tabulature du lutz, avec la maniere d'accorder le dict lutz</i>	Attaignant, Pierre	60 ff.
1529 (Amberes)	<i>Livre plaisant et tres utile pour apprendre a faire et ordonner toutes tabulatures hors le discant dont et par lesquelles l'on peut facilement et legierement aprendre a jouer sur les manicordion, luc, et flutes</i>	Vorsterman, Guillaume	40 ff.
152? (Roma)	<i>Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Cara con tenori et bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto</i>	Tromboncino, Bartolomeo y Marco Cara / Giunta, L.A.	48 ff.
1530 (Wittenberg)	<i>Musica instrumentalis deusch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem Gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der rechtgegründten Tabelthur...</i>	Agricola, Martin / Rhaw, Georg	60 ff.
1530 (París)	<i>Dixhuit basses dances</i>	Attaignant, Pierre	40 ff.
1530? (?)	<i>Intabolatura da leuto del divino Francisco da Milano novamente stampata</i>	Da Milano, Francesco / ?	36 ff.
1532 (Wittenberg)	<i>Musica instrumentalis deusch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem Gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel...</i>	Agricola, Martin / Rhaw, Georg	60 ff.
1532 (Núremberg)	<i>Musica Teusch auff die Instrument der grossen unnd kleinen Geygen, auch Lautten, welcher massen die mit Grundt und Art irer Composition auss dem Gesang in die Tabulatur zu ordnen und zu setzen ist, sampt verborgener Applicacion und Kunst</i>	Gerle, Hans / Formschneider, Hieronymus	64 ff.
1533 (Núremberg)	<i>Tabulatur auff die Laudten etlicher Preambel, Teutscher, Welscher und Francösischer stück, von Liedlein, Muteten, und schönen Psalmen, mit drey und vier stymmen</i>	Gerle, Hans / Formschneider, Hieronymus	94 ff.
1536 (Milán)	<i>Intabolatura de leuto de diversi autori novamente stampata et con diligentia revista...</i>	Casteliono, Giovanni Antonio	64 ff.
1536 (Lyon)	<i>Tablature d'Épinette</i>	Brayssingar, Guillaume de / Moderne, Jacques	PERDIDA
1536 (Venecia)	<i>Intabolatura di liuto de diversi, con la bataglia, et altre cose bellissime</i>	Da Milano, Francesco / Marcolini, Francesco	34 ff.
1536 (Valencia)	<i>Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro. El qual trabe el mesmo estilo y orden que un maestro trahería con un discípulo principiante: mostrándole ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar, para entender la presente obra</i>	Milán, Luis / Díaz Romano, Francisco	104 ff. Dos libros

1536 (Nápoles)	<i>Intavolatura de viola o vero lauto cioe recercate, canzone francescane, mottete, composto per lo Eccellente et unico musico Francesco Milanese, non mai piu stampata. Libro primo della fortuna</i>	Da Milano, Francesco / Joannes Sulzbach	? ²³
1536 (Nápoles)	<i>Intavolatura de viola o vero lauto composto per lo eccellente et unico musico Francesco Milanese non mai piu stampata. Libro secondo de la fortuna</i>	Da Milano, Francesco / Joannes Sulzbach	?
1536 (Núremberg)	<i>Ein newgeordent künstlich Lautenbuch in zwen Theyl getheylt. Der erst für die anfahenden Schuler... Im andern Theyl sein begriffen vil ausserlesner kunstreicher Stuck von Fantaseyen Preambeln Psalmen und Muteten... auff die Lauten dargeben. Dergleichen vormals nie im Truck aber jetzo durch mich Hansen Newsidler Lutinisten... öffentlich ausgegangen</i>	Neusidler, Hans / Petreius, Johannes	88 ff.
1536 (Núremberg)	<i>Der ander Theil des Lautenbuchs. Darin sind begriffen vil ausserlesner kunstreicher Stuck von Fantaseyen, Preambeln, Psalmen, und Muteten die von den hochberühmbten und besten Organisten als einem Schatz gehalten die sein mit sonderm Fleys auff die organistisch Art gemacht und coloriert für di geübten unnd erfarnen diser Kunst auff die Lauten dargeben. Dergleichen vormals nie im Truck aber jetzo durch mich Hansen Newsidler Lutinisten und Bürger zu Nürnberg öffentlich ausgegangen</i>	Neusidler, Hans / Petreius, Johannes	120 ff.
1536 (Venecia)	<i>Intavolatura de li madrigali de Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati par Messer Adriano, novamente stampata, et con ogni diligentia corretta</i>	Verdelot, Philippe y Willaert, Adrian / Scotto, Ottavio	64 ff.
1537 (Núremberg)	<i>Musica Teusch auff die Instrument der grossen unnd kleinen Geygen, auch Lautten, welcher massen die mit Grundt und Art irer Composition auss dem Gesang in die Tabulatur zu ordnen und zu setzen ist, sampt verborgener Application und Kunst... vormals im Truck ney und ytzo durch Hans Gerle Lutinist zu Nurenberg ausgegangen</i>	Gerle, Hans / Formschneider, Hieronymus	64 ff.
1538 (Valladolid)	Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela y este primer libro tracta de los ocho tonos para tañer por diversas partes en vihuela	Narváez, Luis de / Fernández de Córdoba, Diego	106 ff. Seis libros
1540 (Lisboa)	<i>Arte nuevamente inventada para aprender a tanger</i>	Baena, Gonçalo de / Galharde, Germa	60 ff.
1540 (Núremberg)	<i>Ein neues Lautenbüchlein mit vil schönen Liedern, die gantz artlich und lieblich auch teutsch und welsche Tentz auch welsche und frantzösische Stück mit sonderm Fleys verfasst und zusammen gebracht durch mich Hansen Newsidler Lutinisten und Bürger zu Nürnberg</i>	Neusidler, Hans / Gudenmundt, Hans	32 ff.
1540 (Venecia)	<i>Intavolatura de li madrigali de Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati par Messer Adriano, novamente stampata, et con ogni diligentia corretta</i>	Verdelot, Philippe y Willaert, Adrian / Scotto, Girolamo	32 ff.
ca. 1540 (Venecia)	<i>Come se ha da accordar il lauto...</i>	Pagano, Matio	Un pliego de cordel

²³ No se ha podido acceder a ninguno de los dos impresos napolitanos de 1536.

1544 (Nürnberg)	<i>Das erst Buch. Ein neues Lautenbüchlein mit vil feiner lieblichen Liedern für die jungen Schuler die fein leicht und gantz ring zu lernen sind auch etlich feine Tentz welisch und frantzösische Stück die fein artlich und lieblich collerirt mit sünderm Fleys verfast und zusammen gebracht durch mich Hansen Newsidler Lutennisten und Burger zu Nürnberg öffentlich aussgangen</i>	Neusidler, Hans / Günther, Hans	32 ff.
1544 (Nürnberg)	<i>Das ander Buch. Ein new künstlich Lautten Buch für die anfangenden Schuler die aus rechtem Grund und Kunst nach der Tabulatur gantz leicht ring zu lernen durch ein leicht Exempel dieser Pünblein... Mit vil schönen lieblichen Stücken teitscher und welscher Tentz auch vil artlicher guter welischer und frantzösischer Stück auch zuwo Schlacht die vor Bafia und die frantzösisch die sind mit allem Fleys mit lieblicher Colloratur gemacht dies ein jeder zu seinem Lust gebrauchen mag. Durch mich Hansen Newsidler Lutenisten und Burger zu Nürnberg zusammen gebracht und öffentlich aussgangen</i>	Neusidler, Hans / Günther, Hans	72 ff.
1544 (Nürnberg)	<i>Das dritt Buch. Ein new künstlich Lautten Buch darin vil trefflicher grosser meisterlichen Kunst Stück von Psalmen und Muteten... vor der kein nye in Druck kumen aber jtz durch mich Hansen Newsidler Lutenisten und Burger zu Nürnberg... zusammen gebracht und öffentlich aussgangen</i>	Neusidler, Hans / Günther, Hans	48 ff.
1545 (Lovaina)	<i>Des chansons reduictz en tablature de lut à deux, trois, et quatre parties. Avecq une briefue et familiare introduction pour entendre et apprendre par soy mesmes à jouer dudict lut. Livre premier</i>	Phalèse, Pierre	48 ff.
1545 (Venecia)	<i>Intabolatura de Julio Abondante sopra el lauto de ogni sorte de balli... Libro primo</i>	Abondante, Giulio / Gardane, Antonio	20 ff.
1546 (Venecia)	<i>Intabulatura di lautto, libro quarto, de la messa di A. Fevino, sopra Ave Maria. Intabulata & accomodata per sonare sopra il lautto dal reverendo messer pre Marchiore [sic] de Barberijs da Padova... da lui... posta in luce, di ditta messa. Agiontovi il nuovo modo di acordare il lautto,...</i>	Barberis, Melchior de / ?	28 ff.
1546 (Venecia)	<i>Intabulatura di lautto, libro quinto, de madrigali et canzon francese intabulati & accomodati per sonare sopra il lautto dal reverendo messer pre Merchior de Barberis da Padova sonatore eccellentissimo di Lautto da lui proprio nuovamente à utilità di virtuosi posta in luce. Agiontovi il nuovo modo di accordare il lautto posto in fine</i>	Barberis, Melchior de / ?	32 ff.
1546 (Venecia)	<i>Intabulatura di lautto, libro sesto, di diversi motetti a quattro voce, intabulati, & accomodati per sonare sopra il lautto dal reverendo messer pre Merchior de Barberis da Padova sonatore eccellentissimo di lautto da lui proprio nuovamente à utilità di virtuosi posta in luce. Agiontovi il nuovo modo di accordare il lautto posto in fine</i>	Barberis, Melchior de / ?	32 ff.
1546 (Venecia)	<i>Intabolatura de lauto di Dominico Bianchini ditto Rossetto di ricercari motetti madrigali canzon francese napolitane et balli novamente stampati. Libro primo</i>	Bianchini, Domi- nico / Gardane, Antonio	20 ff.
1546 (Venecia)	<i>Intabolatura de lauto di Francesco da Milano novamente ristampata. Libro primo</i>	Milano, Francesco da / Gardane, Antonio	20 ff.

1546 (Venecia)	<i>Intabolatura de lauto di Francesco da Milano de motetti recercari, et canzoni francese novamente ristampata. Libro secondo</i>	Milano, Francesco da / Gardane, Antonio	20 ff.
1546 (Venecia)	<i>Intabolatura di lauto del divino Francesco da Milano, et dell'ecclente Pietro Paulo Borrono da Milano, nuovamente posta in luce, et con ogni diligentia corretta, opera nuova, & perfettissima sopra qualunche altra intavolature. Libro secondo</i>	Milano, Francesco da y Borrono, Pietro Paulo / Scotto?	50 ff.
1546 (Roma)	<i>Intabolatura de lauto di M. Francesco Milanese et M. Perino, fiorentino, ricercate madrigali, et canzone francese. Libro primo</i>	Milano, Francesco da y Fiorentino, Perino / Dorico, Valerio y Fratello, Lodovico	24 ff.
1546 (Núremberg)	<i>Musica und Tabulatur, auff die Instrument der kleinen und großen Geygen, auch Lautten, welcher massen die mit Grundt und Art jrer Composition, aus dem gesang in die Tabulatur zu ordnen und zu setzen ist... Von newem corrigiert und durch auss gebessert, durch Hansen Gerle Lauttenmacher zu Nürnberg</i>	Gerle, Hans / Formschneider, Hierpnymus	102 ff. ²⁴
1546 (Venecia)	<i>Intabolatura de lauto di recercari, canzon francese, motetti, madrigali, padoane, e saltarelli... Libro primo</i>	Cremona, Giovanni Maria da / Gardane, Antonio	40 ff.
1546 (Venecia)	<i>Intabolatura di lauto di recerchari, canzon francese, motetti, madrigali, padoane, e saltarelli... Libro terzo</i>	Cremona, Giovanni Maria da / ?	40 ff.
1546 (Venecia)	<i>Intabolatura de lauto... de ogni sorte de balli... Libro primo</i>	Pifaro, Marcantonio del / Gardane, Antonio	20 ff.
1546 (Sevilla)	<i>Tres libros de música en cifras para vihuela. En el primer ay música fácil y difícil en fantasías, y composturas, y pавanas, y gallardas, y algunas fantasías para guitarra. El segundo trata de los ocho tonos (o modos), tiene muchas fantasías por diversas partes, y composturas glosadas. El tercero es de música para cantada y tañida. Tiene motetes, psalmos, romances, canciones, sonetos en castellano y italiano, versos en latín, villancicos</i>	Mudarra, Alonso / León, Juan de	110 ff. Tres libros
1546 (Venecia)	<i>Intabolatura de lauto di lo eccellentissimo musicho messer Antonio Rotta di recercari, motetti, balli, madrigali, canzon francese da lui composti, & intabulati, & novamente posti in luce. Libro primo</i>	Rotta, Antonio / ?	52 ff.
1546 (Venecia)	<i>Intabolatura de lauto de l'eccellentissimo musicho M. Antonio Rotta di recercari, motetti, balli, madrigali, canzon francese da lui composti & intaboladi novamente posti in luce. Libro primo</i>	Rotta, Antonio / Gardane, Antonio	40 ff.
1546 (Venecia)	<i>Intavolatura di liuto... d'alcuni madrigali d'Archadelt... Libro primo</i>	Vindella, Francesco / Gardane, Antonio	20 ff.

²⁴ Interesa llamar la atención sobre el volumen porque su contenido se asemeja al de los españoles, sin embargo no se ha podido acceder a una copia del mismo.

1546 (Lovaina)	<i>Des chansons reduictz en tablature de luc à trois et quatre parties. Livre deuxieme</i>	Phalèse, Pierre	56 ff.
1546 (Lovaina)	<i>Carminum quae chely vel testudine canuntur, trium, quatuor, et quinque partium. Liber secundus</i>	Phalèse, Pierre	40 ff.
1546 (Lovaina)	<i>Carminum pro testudine liber IIII. in quo continentur excellentissima carmina, dicta paduana & galiarda, composita per Franciscum mediolanensem: & Petrum Paulum mediolanensem, ac alios artifices in hac arte praestantissimos</i>	Phalèse, Pierre	40 ff.
1547 (Venecia)	<i>Intabolatura de lauto de M. Francesco Milanese et M. Perino Fiorentino suo discipulo di recercate madrigali, & canzone francese novamente ristampata & corretta. Libro terzo</i>	Milano, Francesco da y Fiorentino, Perino / Gardane, Antonio	24 ff.
1547 (Venecia)	<i>Intabolatura de lauto di Simon Gintzler musico del reverendissimo cardinale di Trento, de recercari motetti madrigali et canzon francese novamente posta in luce. Libro primo</i>	Gintzler, Simon / Gardane, Antonio	60 ff.
1547 (Núremberg)	<i>Das erst Buch. Ein neues Lautenbüchlein mit vil feiner lieblichen Liedern für die jungen Schuler... auch etlich feine Tentz welisch unnd frantzösische Stück, die fein artlich unnd lieblich collerirt... verfasst unnd zusammen gebracht durch mich Hansen Neusidler Lutenisten... öffentlich aussgangen</i>	Neusidler, Hans / Gutknecht, Christoff	32 ff.
1547 (Valladolid)	Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas. En el qual se hallará toda diversidad de música	Valderrábano, Enríquez de / Fernández de Córdoba, Francisco	108 ff. Siete libros
1547 (Lovaina)	<i>Des chansons reduictz en tablature de lut à deux, trois, et quatre parties. Avec une briefue & familiere introduction pour entendre & apprendre par soy mesmes à iouer dudict lut. Livre premier</i>	Phalèse, Pierre	32 ff.
1547 (Lovaina)	<i>Carminum quae chely vel testudine canuntur, duarum, trium, et quatuor partium, liber primus. Cum brevi introductione in usum testudinis. Omnia recens et elegantius quàm antea unquàm impressa</i>	Phalèse, Pierre	32 ff.
1547 (Lovaina)	<i>Des chansons gaillardes, paduanes & motetz, reduitz en tablature de luc, par les excellentz maistres Francoys, de Milan, [A.] Rota, & Jean Maria de Crema & autres. Livre cinquième</i>	Phalèse, Pierre	32 ff.
1547 (Lovaina)	<i>Carminum pro testudine, in quo continentur excellentissima carmina, galliarda, paduana, ac moteta: composita per Franciscum Mediolanensem, A. Rota & Joannem Maria Cremens. ac alios in hac arte praestantissimos. Liber quintus</i>	Phalèse, Pierre	32 ff.
1547 (Lovaina)	<i>Des Chansons and Motetz reduictz en Tablature de luc a quatre cinque et six parties. Livre troixiesme</i>	Phalèse, Pierre	36 ff.
1547 (Lovaina)	<i>Carminum ad Testudinis usum compostorum. Liber tertius...</i>	Phalèse, Pierre	36 ff.
1548 (Venecia)	<i>Intabolatura di lautto libro secondo. Madrigali a cinque, & a quattro, canzoni francese a cinque & a quattro. Motteti a cinque, & a quattro, recercari di fantasia, napolitane a quattro intabulati & accomodati per sonar di lautto</i>	Abondante, Giulio / Scotto, Hieronimo	32 ff.

1548 (Venecia)	<i>Intavolatura di lauto... opera perfettissima sopra qualunche altra intvolatura che da qua indrieto sia stampata. Libro ottavo</i>	Borrone, Pietro Paolo / Scotto, Hieronimo	36 ff.
1548 (Venecia)	<i>Intabolatura de lautto libro settimo. Recercari novi del divino M. Francesco da Milano. Estratti da li soi proprii esemplari li quali non sono mai piu stati visti ne stampati. Aggiuntovi alcuni altri ricercari di Iulio da Modena intabulati et acomodati per sonar sopra il lautto da M. Io. Maria da Crema sonatore excellentissimo opera veramente divina como e quelli che la sonarano et udirano sara palese</i>	Milano, Francesco da / Scotto, Hieronimo	40 ff.
1548 (Venecia)	<i>Intavolatura di lauto... Libro settimo</i>	Milano, Francesco da y Borrone, Pietro Paolo / Castilliano, Giovanni da	24 ff.
1549 (Venecia)	<i>Intabolatura di lauto libro nono intitolato il Bembo. Di fantasie, balli, passi e mezi, e padoane gagliarde</i>	Barberie, Melchior / Scotto, Hieronimo	22 ff.
1549 (Venecia)	<i>Opera intitolata Contina, intabolatura di lauto di fantasie, motetti, canzoni, discordate a varii modi, fantasie per sonar uno solo con uno lauto, & farsi tenore & soprano: madrigali per sonar a dui lauti: fantasie per sonar a dui lauti: fantasie per sonar sopra la chitara da sette corde... Libro decimo</i>	Barberie, Melchior / Scotto, Hieronimo	30 ff.
1549 (Venecia)	<i>Intabolatura d'organo di ricercari... nuevamente stampata</i>	Nuus, Jacques / Gardane, Antonio	32 ff.
1549 (Núremberg)	<i>Ein new künstlich Lauten Buch erst yetzo von newem gemacht für junge und alte Schüler... mit vil schönen lieblichen teutschen, welschen, frantzösischen unnd lateynischen Stücken, Tentzen und Preamblen unnd die Schlacht vor Pavia... durch mich Hansen Newsidler... zusammen gebracht und öffentlich aussgangen...</i>	Neusidler, Hans / Fabritius, Julius Paulus	100 ff.
1549 (Lovaina)	<i>Carmina. Carminum quae chely vel testudine canuntur, liber primus. Cum brevi introductione in usum testudinis</i>	Phalèse, Pierre	36 ff.
154? (Lyon)	<i>Tabulature de lutz, en diverses formes de fantasie, bassedances, chansons, pavaues, pseaulmes, gaillardes. Composées par divers musiciens, & entablées, selon le jeu du lutz</i>	Bianchini, Francesco / Moderne, Jacques	16 ff.
154? (Venecia)	<i>Intabulatura dorgano, cioe misse himni magnificat... Libro secondo</i>	Cavazzoni, Girolamo	40 ff.
154? (Lyon)	<i>Tabulature de lutz en diverses sortes, comme chansons, pavaues, fantasies, gaillardes, et la bataille</i>	Paladino, Giovanni Paolo / Moderne, Jacques	16 ff.
1550 (Zúrich)	<i>Tabulaturbuch uff di Lutten von mancherley Lieplicher Italianischer Dantzliedern mitsamt dem Vogelgsang und einer Fäldschlacht uss wälscher Tabulatur, flyssig in thütsche gesetzt</i>	Wyssenbach, Rudolf / Wyssenbach, Rudolf	48 ff.
1550 (París)	<i>Tabulature de guiterne où sont chansons, gaillardes, pavaues, branles, allemandes, fantasies</i>	Morlaye, Guillaume / Fezandat, Michel	? ²⁵

²⁵ No se ha podido consultar el ejemplar.

Características similares a las europeas se dieron en la cifra para órgano hispano: los índices de los libros reflejan la organización concebida por sus creadores, primero por número de voces —por su dificultad, como marcó Gonzalo de Baena en la totalidad de su libro— y, después, también por géneros. En el cuerpo del volumen, tanto Venegas de Henestrosa en los 78 folios de su impreso, como Hernando de Cabezón en las 213 hojas del propio, introdujeron divisiones, pero no lo hacen por libros²⁶. Ello vuelve a resaltar la particularidad y homogeneidad de la concepción en el caso de los de vihuela.

Sin embargo, otro género librario musical comparte con el de la vihuela su constitución como conjunto de libros: el de los tratados de música. Ello sucede tanto en el ámbito español como en otros territorios europeos. Cier-to es que en estos últimos tal estructuración es compartida con otras articu-laciones —«secciones», «partes»...—²⁷, pero si ponemos el foco en el territorio peninsular del Renacimiento, el axioma dominante es que los tratados de música se articulan en libros. Sirva el temprano trabajo de Guillermo de Podio *Ars musicorum* (1495)²⁸ e, incluso, el bastante difundido en España

²⁶ Gonzalo de Baena (*Arte novamente inventada pera aprender a táger*. Lisboa, German Galhard, 1540, citado en la Tabla 14.2) distribuye el contenido en el índice por «obras a dos voces», «a tres» y «a cuatro»; Luis Venegas de Henestrosa (*Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*... Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1557) pensó en publicar un segundo libro, pues identifica su volumen como «primer libro»; y Hernando de Cabezón (*Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid, Francisco Sánchez, 1578) denomina compendio a su volumen.

²⁷ El estudio de la configuración de los tratados teórico-musicales a nivel europeo merece un estudio aún no realizado, que permita, entre otras cuestiones, establecer tendencias regionales, preponderancias cronológicas de unos parámetros frente a otros y, si fuera posible, que evidencie tradiciones y vínculos entre los géneros y las geografías para comprender mejor las interconexiones y simbolismos que podrían haberse producido.

²⁸ PODIO, Guillermo de. *Ars musicorum*. Valencia, Pere Hagenbach y Leonard Hutz, 1495; VILLANUEVA SERRANO, Francesc. *Guillem de Podio (*1420c; †1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Politécnica de Valencia, 2016, <<https://riunet.upv.es/handle/10251/62154>> [consulta 17-01-2025].

de Franchino Gaffurio *Practica musicae* (1496)²⁹. También el *Libro de música práctica* de Francisco Tovar se estructura en tres «libros»³⁰. Sin duda, la composición en libros de estos tratados musicales se constata de manera evidente en *De musica libri septem* de Francisco de Salinas que indicó su cantidad en el título del volumen (Salamanca, 1577)³¹. Sucedió también que se editó primero alguno de los «libros» de un hipotético compendio mayor y, después, se sacó el conjunto de libros en un único volumen, como es el caso de Juan Bermudo y su *Libro primero de la Declaración de instrumentos musicales* (1549) y *Declaración de instrumentos musicales* (1555)³². Este último está organizado en cinco libros, aunque el autor prometiera seis. También se aprecia en la colección de Francisco de Montanos, *Arte de música theórica y práctica* (1592), pero curiosamente aquí el proceso fue a la inversa: impri-

²⁹ GAFFURIO, Franchino. *Practica musicae... Quattuor libris modulatissima: summaque diligentia nouissime impressa*. Venecia, Augustinum de Zannis de Portesio, 1496. Localizado, por ejemplo, en el Archivo de Música de la catedral de Valladolid en su edición de 1512. Se halla encuadernado junto a FOGLIANO, Ludovico. *Musica theórica... in qua quamplures de harmonicis interuallis, non prius tentatae, continentur speculationes*. Io. Venecia, Antonium & fratres de Sabio, 1529. Este segundo tratado, por el contrario, está articulado en secciones, lo que muestra la convivencia de diversas estructuraciones en Europa; véase AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. «Impreso teórico nº 1. Catedral de Valladolid. Fogliano y Gaffurio». *Lux: Las Edades del Hombre 25 edición*. Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 2021, pp. 340-341.

³⁰ TOVAR, Francisco. *Libro de música práctica*. Barcelona, Joan Rosenbach, 1510.

³¹ SALINAS, Francisco de. *De musica libri septem*. Salamanca, Matías Gast, 1577. Acerca de este tratado véase GARCÍA PÉREZ, Amaya. «Francisco de Salinas y la teoría musical renacentista». *De Musica libri septem de Francisco de Salinas*. Amaya García Pérez y Bernardo García-Bernalt Alonso (eds.). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, pp. 42-92. Siguiendo la estela articuladora por libros se halla CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro*. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613; escrito en castellano.

³² BERMUDO, Juan. *Libro primero de la Declaración de instrumentos*. Osuna, Juan de León, 1549; e *idem*. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Juan de León, 1555. Sobre la distribución del contenido del primero en el segundo libro véase OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: Del Libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*. Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 22-23.

mió primeramente los «seis tratados de música»³³, a los que identificó como «libros» en cada una de las divisiones internas del corpus, y años después fue extrapolado el primero, el *Arte de canto llano*, exitosa edición independiente republicada desde 1594 hasta 1756³⁴. Ello lleva a otra consideración: que quizás la fragmentación en algunos de estos compendios fue también ideada atendiendo a una posible publicación individualizada de sus libros más demandados.

Ninguna de las artes de canto, con su breve extensión y siempre escritas en castellano, se articulan en libros, ni siquiera aquellas que contienen además del canto llano, las temáticas del contrapunto y del canto de órgano³⁵. Por ejemplo, el *Arte de canto llano, contrapunto y canto de órgano* de Gonzalo Martínez de Bizcargui (1508) se estructura en capítulos³⁶; al igual que el *Tratado de principios de música práctica y teórica* de Juan de Espinosa³⁷. Domingo Marcos Durán publicó de manera independiente primero *Lux bella* (1492) y *Comento sobre Lux bella* (1498) y, tras ellos, su *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición*, esta articulada en dos partes (1503)³⁸. Otra modalidad es la elegida por Mateo de Aranda para su *Tractado de canto*

³³ MONTANOS, Francisco de. *Arte de música theórica y práctica*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba y Oviedo, 1592.

³⁴ La primera edición fue MONTANOS, Francisco de. *Arte de canto llano*. Valladolid, Andrés de Merchán, 1594. La edición de 1756 puede consultarse en <<https://datos.bne.es/edicion/Mima0000127622.html>> [consulta 12-11-2024].

³⁵ Al respecto véase MAZUELA-ÁNGUITA, Ascensión. *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Tesis doctoral no publicada, Universitat de Barcelona, 2012, <https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/35622/3/02.AMA_TESIS_VOL_II.pdf> [consulta 17-01-2025]; también GALÁN GÓMEZ, Santiago. *La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español. La Súmula de canto de órgano de Domingo Marcos Durán como modelo*. Madrid, Alpuerto, 2016.

³⁶ MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, Gonzalo. *Arte de canto llano, contrapunto y canto de órgano*. Zaragoza, Jorge Coci, 1508.

³⁷ ESPINOSA, Juan de. *Tratado de principios de música práctica y teórica*. Toledo, Arnao Guillén de Brocar, 1520.

³⁸ MARCOS DURÁN, Domingo. *Lux bella*. Sevilla, Cuatro alemanes compañeros, 1492; *idem*. *Comento de Lux bella*. Salamanca, [Juan de Porras], 1498; e *idem*. *Súmula de canto*

mensurable y contrapunto (Lisboa, 1534), en el que independiza cada materia indicando solo «Cantus mensurable», «Contrapunto», «Declaración» y «De contrapunto».

Se puede extraer de lo dicho que, en el mundo de la impresión de libros musicales, solo los tratados teóricos y los libros de vihuela compartían la tradición de conformarse como conjuntos de libros. Esto vendría a ratificar la originalidad de los segundos frente al resto de Europa, pues en los volúmenes de tablatura tal estructuración no se producía. Ni siquiera dentro de la tecla alemana, que también se muestra interesada en ofrecer libros que combinan la vertiente tutorial con la de corpus de repertorios, como los volúmenes de vihuela españoles³⁹.

UNA TRADICIÓN CON PRESTIGIO

Resulta intrigante que estos dos géneros librarios, los tratados y las tablaturas de vihuela, compartan tal característica. Por ello parece conveniente recurrir al estudio histórico de su uso, indagando si de ello pudiera extraerse algún valor o significación particular.

Se considera que los libros de libros comenzaron a aparecer en el Mundo Antiguo, al que el Humanismo trató de recuperar e imitar. Carolyn Higbie identifica el proceso y relata que surgieron como solución para facilitar la consulta y la cita de los escritos griegos y los romanos más tempranos. Narra así:

A medida que los eruditos de las bibliotecas de Alejandría, Pérgamo y otros lugares recopilaban textos que editaban y sobre los que escribían [recordemos que se copiaban en rollos de papiros, de difícil consulta] estos quedaron disponibles para los lectores de una nueva forma: si eran lo suficientemente largos como para justificar-

de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental, práctica y speculativa. Salamanca, [Juan Gysser], 1503. Véase GALÁN GÓMEZ, S. *La teoría de canto de órgano...*

³⁹ Sirva de ejemplo *Tabulatur auff die Laudten etlicher Preambel...*, publicado tres años antes que *El maestro*, en el que sus 94 folios se articulan en dos partes: para principiantes y para intérpretes avanzados.

lo, se dividían en libros. Se cree, de hecho, que esta idea de dividirlos en libros fue aplicada primero a las Historias Universales y a los tratados matemáticos que tenían un alcance tan amplio que requería algún tipo de estructura organizativa⁴⁰.

Tal criterio, llamémoslo de biblioteconomía, llevó a dividir muchos de los libros clásicos, entre otros la *Iliada* o las *Historias* de Heródoto, que aún hoy citamos por su organización en libros. A su vez, impulsó la conformación de nuevos volúmenes de libros siguiendo este criterio y, aunque parece que el primero que lo hiciera fuera Ephorus en su *Historia Universal* (ca. 400 a.C.-330 a.C.), su uso se fue extendiendo con autores como Cicerón (ca. 106 a.C.-43 a.C.) o Plutarco el Viejo (ca. 45 d.C.-ca. 102 d.C.), hasta presentarse muy generalizado en el siglo II d.C. Los creadores citados, por cierto, fueron referenciales en la cultura española de los siglos XV y XVI, particularmente el prolífico Cicerón del que no solo interesaba su pensamiento, sino incluso su forma de hacer y escribir, hasta convertirse en «modelo para el castellano»⁴¹. El prestigio de sus libros les convertía en objetos a imitar.

Sin duda, el libro de libros referencial ha sido la Biblia. Pero durante el medievo también otros nuevos y relevantes escritos, principalmente tratados, hicieron uso de tal organización para sus volúmenes. Sirvan de ejemplos *Los seis libros sobre La Música* de san Agustín (386 y ss.) o *De Consolatione Philosophiae* de Boecio (523), conformado por cinco. Ambos se ocupan de

⁴⁰ «As scholars in the libraries of Alexandria, Pergamum, and elsewhere collected texts which they edited and wrote about, these texts became available to readers in a new form: if they were long enough to warrant it, they were divided into books. The idea for book divisions may have come from universal histories or technical treatises which were so large in scope that they required some sort of organizing structure»; HIGBIE, Carolyn. «Divide and Edit: a Brief History of Book Divisions». *Harvard Studies in Classical Philology*, CV (2010), pp. 1-31. Véase también JONG, Irene J. F. de. «Narrative Unity and Units». *Brill's Companion to Herodotus*. Egbert J. Bakker, Irene J. F. de Jong y Hans van Wees (eds.). Leiden, Brill, 2002, pp. 245-266.

⁴¹ Sobre Cicerón en la España del siglo XVI véase NÚÑEZ GONZÁLEZ, Juan M.^a «Cicerón, Marco Tulio (Arpino, 106 a.C.-Formia 43 a.C.)». *Diccionario Histórico de la Traducción en España*, <<https://phite.upf.edu/dhte/latin/ciceron-marco-tulio/>> [consulta 10-11-2024].

la música y ejercieron, como es bien conocido, una influencia innegable en el pensamiento y en los tratados teórico-musicales posteriores. Nuevamente estaríamos ante volúmenes prestigiosos a los que emular.

Cuando el Humanismo penetró en los escritos de la temprana Edad Moderna y la recuperación de los clásicos constituía una de sus pretensiones esenciales, los textos antiguos llegaron mayoritariamente en las «versiones» que habían organizado o impulsado desde Alejandría o Pérgamo, lo que provocó que una nueva oleada de libros se organizara bajo esta premisa. Delimitando un campo tan extenso al caso español, se constata que se editaron libros estructurados en libros sobre todo en los géneros clásicos heredados: historias universales⁴², volúmenes científicos⁴³ y, mayoritariamente, dentro de tratados teóricos de diversa índole⁴⁴. En este ámbito merece la pena llamar la atención sobre las ediciones realizadas y dedicadas a la educación de príncipes, como el *Espejo de la vida humana* de Rodrigo Sánchez de Arévalo, impreso en Zaragoza en 1491 y articulado en dos libros; o *Reloj de príncipes* de fray Antonio de Guevara, sacado a la luz en Valladolid en 1529⁴⁵. Atendiendo a lo narrado, se puede contemplar que los libros de música de

⁴² A modo de ejemplo, SAHAGÚN, fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. 4 vols. México, Ciudadano Alejandro Valdés, 1829-1830; CASAS, fray Bartolomé de las. *Historia de las Indias*. José Miguel Martínez Torrejón (ed.). Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-las-indias--0/>> [consulta 10-11-2024]; CÁRDENAS, Juan de. *Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias*. México, Pedro Ocharte, 1591; y GONZÁLEZ DE MENDOZA, fray Juan. *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran Reino de la China*. Amberes, Pedro Bellerio, 1596.

⁴³ ALONSO DE HERRERA, Gabriel. *Obra de agricultura*. Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1513; SALADINO, Ferro; y RODRÍGUEZ DE TUDELA, Alonso. *Compendio de los boticarios*. Valladolid, Arnao Guillén de Brocar, 1515.

⁴⁴ Entre los más exitosos, GRANADA, fray Luis de. *Ecclesiasticae Rhetoricae, sive De ratione concionandi libri sex...* Lisboa, Antonio Ribero, 1576; y GÓMEZ MIEDES, Bernardino. *Enchiridion o Manual instrumento de salud contra el morbo articular que llaman gota...* Zaragoza, Lorenzo y Diego de Robles, 1589.

⁴⁵ Son abundantes y marcan un subgénero. Entre otros también en E-Mn ms. 6584. SÁNCHEZ DE ARÉVALO, Rodrigo. *Vergel de príncipes*, s. xv; GUEVARA, fray Antonio de. *Reloj*

vihuela —que se autorreconocen, todos ellos, con finalidad didáctica, aunque otorgaran diverso énfasis a la materia— podrían estar identificándose formalmente con la tradición de los tratados. Y no solo a los musicales, sino también a los generales de educación, géneros de prestigio cuyo valor podría extrapolarse de alguna manera a los nuevos libros de vihuela que, sin duda, anhelaron ser más que meros corpus de repertorios.

El estudio del proceso diacrónico de estos volúmenes en su conformación como libros de libros puede aportar entendimiento a la tensión latente entre conformarse como conjunto de obras —por ello, también se ofrecen organizadas por géneros dentro de los libros y con abundancia de compositores de prestigio⁴⁶—, o como tratados didácticos, pues todos ellos contienen lo que se ha venido denominando tutoriales, además de indicaciones, más o menos explícitas, sobre el grado de dificultad que conlleva interpretar sus creaciones.

LOS IMPRESOS DE VIHUELA COMO LIBROS DE LIBROS: UN ESTUDIO DIACRÓNICO

El primer libro de música para vihuela impreso declara en su título su expreso propósito didáctico de esta manera:

*Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro. El qual trahe el mesmo estilo y orden que un maestro trahería con un discípulo principiante: mostrándole ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar, para entender la presente obra*⁴⁷.

Imprimirlo tuvo que suponer todo un reto para su autor, Luis Milán, no solo por las dificultades técnicas y económicas que pudiera acarrear editar por primera vez en tablatura en su país —recordemos que la impresión en

de príncipes. Valladolid, Nicolás Tierri, 1529; o FURIÓ CERIOL, Fadrique. *El conçejo y consejeros del príncipe*. Amberes, Martín Nuncio, 1559.

⁴⁶ Únicamente Daza adjudica a cada libro un género.

⁴⁷ MILÁN, L. *Libro de música...*, f. 2^r (frontispicio).

cifra antecedió, incluso, al primer libro en canto de órgano—, sino también porque el autor tuvo que definir y crear este género librario en España.

Cierto es que su trabajo de vihuelista en la corte valenciana del duque de Calabria y Germana de Foix, donde la música estaba tan valorada, hace suponer que pudiera conocer algunos de los impresos europeos editados en tablatura y que estos habrían podido servirle de modelo, particularmente los italianos a los que su cifra imita, aunque no iguala⁴⁸. Quizás conociera alguno de los editados en Venecia, como los de Francesco Spinacino de 1507 o los de Bossinensis (1507 y ss.) (Tabla 14.2), pues estos compartían unas «Regola quelli che non sanno cantare» («Reglas para los que no saben canto»). Sin embargo, estos ofrecen instrucciones muy básicas y breves sobre el uso del libro que no permiten identificar a estos volúmenes como libros didácticos⁴⁹.

Por la cronología de edición de *El maestro*, el vihuelista podría también haber revisado los trabajos de Hans Judenkünig impresos en Viena en 1523 (Tabla 14.2), que cuentan con tutoriales más extensos. No obstante, los escasos 12 folios de *Utilis et compendiaria* no requieren divisiones en su contenido, pero sí las introduce en los 46 folios de *Ain schone kunstliche Vnderweisung in disem Büechlein...*, cuyo título declara el propósito de aportar «Una hermosa y hábil instrucción en este pequeño libro...»⁵⁰. El volumen

⁴⁸ NELSON, Bernadette. «The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c. 1526-c. 1550: Music, letters and the meeting of cultures». *Early Music*, XXXII, 2 (2004), pp. 194-224; y MOLL, Jaime. «Notas para la historia musical del Duque de Calabria». *Anuario Musical*, XVIII (1963), pp. 123-135.

⁴⁹ En 1507 Spinacino las publica en italiano y latín —«Regola pro illis que canere neaciunt»—. Las mismas instrucciones aparecen ese año también en Bossinensis y en las ediciones de los citados autores acontecidas en 1508, 1509, 1511 y 1523.

⁵⁰ JUDENKÜNIG, Hans. *Ain schone kunstliche Vnderweisung in disem Büechlein, leychtlich zu begreyffen den rechten gru[n]d zu lernen auff der Lautten vnd Geygen, mit Vleiss gemacht durch Hans Judenkünig, pirtig von Schwebischen Gmünd, Lutenist, yetz zu Wien[n] in Osterreich*. Viena, Singriener, 1523; *idem*. *Utilis et compendiaria introductio, qua ut fundamento iacto quam facillime musicum exercitium, instrumentorum et lutine, et quod vulgo Geygen nominant*. Viena, Singriener, 1523.

presenta grabados figurativos, uno de los cuales es un laúd que ilustra cómo enseñar a usarlo, tal como realizará Milán con su vihuela, pero a diferencia del español, reparte las instrucciones pedagógicas a lo largo del corpus. Las de *El maestro* están referenciadas básicamente en los paratextos iniciales y solo indicaciones puntuales en cada obra. Es cierto que ambos libros están divididos a su vez en dos, pero Judenkünig identifica las secciones como «partes», no libros, y las cierra con índices individualizados. Milán los identifica como libros y los trata de manera continua, sin cerrar cada uno con su propio índice (Tabla 14.3). A pesar de compartir propósito y ciertas características, resulta difícil asumir que un volumen pueda haber servido de modelo para el otro. Asimismo, sus distintas *mise en page* y las muy distanciadas tablaturas los alejan más entre sí.

Aún no han sido explorados los vínculos de la vihuela con el mundo vienés, pero más bien parece que Luis Milán hubiese mirado hacia otro lugar. En el título del libro nos cuenta que solo pretende «traer el mismo estilo y orden que un maestro»⁵¹. Sus referentes, entonces, pudieran ser los tratados, como los comentados de instrucción de príncipes o de música. Así parece indicarlo el hecho de decidir que su libro se estructurara en libros, y no en dos ediciones separadas, como habían hecho italianos, franceses, austriacos, holandeses e, incluso, los alemanes, como se puede apreciar en la Tabla 14.2, esto es, todos los que hasta entonces habían editado en tablatura. Conocemos, además, que la casa principesca valenciana donde servía contaba con ricas bibliotecas, en las que los tratados, entre ellos los de Cicerón y Plutarco, no escaseaban⁵².

Para alcanzar el estatus de tratado, al que claramente aspiraba *El maestro*, sería sin duda provechoso adoptar y extrapolar las formas de los tratados

⁵¹ MILÁN, L. *Libro de música...*, f. 2^r (frontispicio).

⁵² PASTOR ZAPATA, José Luis. «La biblioteca de don Juan de Borja, tercer Duque de Gandía (†1543)». *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LXI (1992), pp. 275-308. Se sabe de la existencia de otras bibliotecas en la misma casa que merecen un estudio conjunto minucioso aún por realizar.

previos, máxime si se ocupaban de la música o de la educación. Apunta Carolyn Higbie una serie de rasgos que, ya desde la Antigüedad, se daban en estos libros de libros: poseían paratextos comunes para el conjunto (solían ser títulos, dedicatorias, prólogos, etc.) e identificaban el inicio de cada libro, aunque cabían diversas maneras desde las más sutiles, con simples rótulos, hasta portadas de página completa. Además, para facilitar al usuario el manejo de estos libros, contaban con índices o tablas en las que se especificaba el contenido de cada uno. Otras dos cuestiones eran de presencia habitual en ellos: las referencias cruzadas entre los libros y algún argumento o criterio que les uniera como un todo, como partes de un mismo corpus.

Todos estos rasgos aparecen en el libro de Milán. Claramente, fue concebido como un libro de libros:

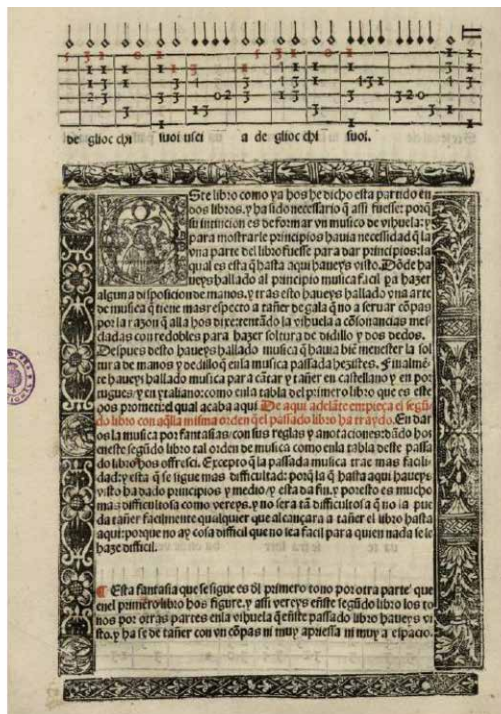
como ya vos he dicho [lo ha anunciado en el f. vi, al final de las instrucciones didácticas] está partido en dos libros y ha sido necesario que así fuese porque la intención es formar un músico de vihuela; y para mostrarle principios había necesidad que la una parte del libro fuese para dar principios, la cual es esta que hasta aquí habéis visto [...] como en la tabla del primer libro que es este vos prometí, el cual acaba aquí. De aquí en adelante empieza el segundo libro con aquella misma orden [dividido en ocho «cuadernos»] que el pasado libro ha traído [...] ⁵³.

La Figura 14.1, lugar de donde se extrae el texto *supra*, marca el final del primer libro y el inicio del segundo, imbricados pero señalados mediante este texto enmarcado. Sucede en un folio vuelto y aprovechando el hueco libre tras imprimir el cierre de la última obra del libro primero. Esta distribución formal ratifica que se concibió como volumen único, articulado en dos libros, vinculados por ese afán didáctico. Los dos libros están tan estrechamente concebidos que se articulan en los mismos ocho capítulos y, como demuestra la imagen, no habría sido posible desgajarse el uno del otro para venderse en dos volúmenes independientes⁵⁴.

⁵³ MILÁN, L. *Libro de música...*, f. 44^v.

⁵⁴ El mismo Luis Milán publicó *Libro de motes de damas y cavalleros. Intitulado El juego de mandar*. Valencia, Francisco Díaz Romano, 1535, y años más tarde *Libro intitulado El cortesano* (1561). Reed. Madrid, Aribau, 1874. Este último se inspira en *El Cortesano* de

FIGURA 14.1. *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro, f. 44^v.*
Fuente: E-Mn R/9281.



Baldassare Castiglione (1528), pero aquí recreando la vida cortesana en la casa del conde de Gandía, en Valencia, en la que servía. Ninguno de los dos se estructura en libros.

* * *

El segundo libro impreso de vihuela surgió lejos del primero, en la ciudad de Valladolid, donde usualmente habitaba la corte castellana y, por ende, radicaba la casa del secretario de estado Francisco de los Cobos, al que parece que servía Luis de Narváez, el autor de *El Delphín de música*⁵⁵. Este, aunque también sea un libro de libros, parece estar concebido de una manera totalmente distinta al que le precede. Aparentemente es como si se hubiera pensado editar sus libros como libros independientes, a la manera italiana, cuyos impresos parece conocer Narváez, al menos la música de Francesco da Milano que recoge en su corpus y al que cita en su permiso de impresión⁵⁶. Como se verá, son fácilmente desgajables en libros independientes. Sin embargo, finalmente fueron presentados de manera conjunta, mediante la inserción de una serie de indicaciones al inicio (prólogo y poema en décimos –ff. ii^r-ii^v– y las instrucciones tutoriales –ff. iii-iv–) y al final (la tabla de contenidos generales; corrección de errores...). Estas páginas introductorias y de cierre le aportarían los elementos de cohesión suficientes o básicos para ser presentado como un único volumen (Tabla 14.3).

TABLA 14.3. *Libros y paratextos de los impresos de vihuela.*

Fuente: elaboración propia.

Luis Milán. <i>Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El maestro. El qual trabe el mesmo estilo y orden que un maestro trahería con un discípulo principiante: mostrándole ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar, para entender la presente obra</i> (Valencia, 1536) ⁵⁷	Primer libro: f. ii^r portada; f. ii^v grabado del rey Juan III de Portugal; f. iii^r-iii^v prólogo + dedicatoria; f. iii^v «Declaración de la obra» + final; y f. vi^r «Lo que contiene este primero libro» + 44 ff. Libro segundo: + 54 ff. que parten del f. [44^r]
---	--

⁵⁵ MARÍN-LÓPEZ, Javier. «Music Regulations and Sacred Repertories in a Ducal Town without a Duke: Francisco de los Cobos and the Sacra Capilla of El Salvador in Sixteenth-Century Úbeda». *Hearing the City in Early Modern Europe*. Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguila (eds.). Turnhout, Brepols, 2018, pp. 241-276.

⁵⁶ RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Luis de Narváez and Music Publishing in Sixteenth-Century Spain». *Journal of the Lute Society of America*, XXVI-XXVII (1993-1994), pp. 1-16.

⁵⁷ Volumen consultado en la Biblioteca Nacional de España.

Luis de Narváez. <i>Los seys libros del Delphín de música de cifras para tañer vihuela y este primer libro tracta de los ocho tonos para tañer por diversas partes en vihuela</i> (Valladolid, 1538) ⁵⁸	Primer libro: [f. i^r-i^v] portada y grabado de Arión; f. ii^r «Prólogo»; f. ii^v poema en décimas; ff. iii-iv explicación de la cifra; ff. 1-23 música en cifra; f. 23^r «Fin del libro primero»; f. 23^v «Tabla del primer libro»; f. 24^r marca de impresor; y f. 24^v pautado en blanco Libro segundo: [f. 25^r-25^v] portada y grabado de Arión; ff. 26-36 música; f. 36^r cuarto inferior: «Tabla del segundo libro»; y f. 36^v marca del impresor Tercer libro⁵⁹: [f. 33^r-33^v] portada y grabado de Arión; ff. 34-47 música; f. 48^r «Tabla del segundo libro»; y f. 48^v marca del impresor Cuarto libro: [f. 49^r-49^v] portada y grabado de Arión; ff. [49 bis]-62 música; f. [63]^r «Tabla del cuarto libro»; y f. 63^v marca del impresor Quinto libro: [f. 64^r-64^v] portada y grabado de Arión; ff. [65]-80 música; f. [81]^r «Tabla del cuarto libro»; f. 81^v marca del impresor; f. [82]^r blanco; y f. [82]^v pautado solo Sexto libro: [f. 83^r-83^v] portada y grabado de Arión; 11 ff. de música⁶⁰; f. [95] «Tabla general de todo lo que contienen los seys libros del Delphín»; f. [96] «Corrección del autor en los seis libros del Delphín»; f. [97]^r «Coplas del autor»; f. [97]^v marcas de impresor; y f. [98]^r colofón
Alonso de Mudarra. <i>Tres libros de música en cifras para vihuela. En el primer ay música fácil y difícil en fantasías, y composturas, y pavanas, y gallardas, y algunas fantasías para guitarra. El segundo trata de los ocho tonos (o modos), tiene muchas fantasías por diversas partes, y composturas glosadas. El tercero es de música para cantada y tañida. Tiene motetes, psalmos, romances, canciones, sonetos en castellano y italiano, versos en latín, villancicos</i> (Sevilla, 1546)	f. [1]^r portada; f. [1]^v dedicatoria⁶¹ Libro primero: f. [2]^r «Tabla del Libro Primero»; ff. [2]^v-[3] «De cómo se han de entender estos libros»; f. 4^r en blanco; f. 4^v Grabado de Mercurio tocando la lira con el caparazón de una tortuga; ff. 1-24^r música, en su final: «Fin del primer libro»; y f. 24^v en blanco Libro segundo: f. [0]^r portada; f. [0]^v «tabla»; ff. 1- 27^v música: «Fin del segundo libro» Libro tercero: f. [0]^r portada; f. [0]^v «tabla»; ff. [1]-[50] música; f. [51]^r marca de impresor; f. [51]^v correcciones del libro; f. [52]^r explicación de la nueva cifra; f. [52]^v grabado del rey David; f. [53]^r tiento; y f. [53]^v marca de impresor más colofón
Enríquez de Valderrábano. <i>Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas. En el qual se hallará toda diversidad de música</i> (Valladolid, 1547)	f. i^r portada; ff. ii-[viii]^v paratextos Libro primero: ff. 1-4^v música Libro segundo: ff. 5-26^v música Libro tercero: ff. 26^v-44^v música Libro cuarto: f. 45^r nueva portada; y ff. 45^v-63^r música Libro quinto: ff. 63^r-82^v música

⁵⁸ El ejemplar consultado procede de la Biblioteca Nacional de España.

⁵⁹ El ejemplar de la Biblioteca Nacional de España disponible on-line no recoge el folio de la portada y del grabado para el libro tercero. Su foliación pasa del 36, al final del libro segundo, al 34 en el libro tercero; Biblioteca Digital Hispánica, <<https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000134585>> [consulta 04-09-2024].

⁶⁰ Numerosos errores en la foliación.

⁶¹ Se reproducirá la foliación empleada en el volumen, aunque contenga errores.

	Libro sexto: ff. 82^v-94^v música Libro séptimo: ff. 94^v-104^v música y en el último también colofón y símbolo de impresor
Diego Pisador. <i>Libro de música de vihuela, agora nuevamente compuesto</i> (Salamanca, 1552)	f. [0]^r portada; ff. [0]^v-iii^v paratextos Libro primero: ff. 1-8^v música, en el f. 8^v símbolo de editor y «fenece primer libro» Libro segundo: ff. 9^r-16^v música, en el f. 16^v símbolo de editor y «fenece segundo libro» Libro tercero: ff. 17^r-30^v música, en el f. 30^v símbolo de editor y «fenece tercer libro» Libro cuarto: ff. 31^r-52^v música, en el f. 52^v «fin del cuarto libro» y más de la mitad del f. en blanco Libro quinto: ff. 53^r-74^r música, en el f. 74^r «fin del quinto libro» y f. 74^v en blanco Libro sexto: ff. 75^r-86^v música, en el f. 86^v «fin del libro sexto» y parte en blanco Libro séptimo: ff. 77^r-[93]^r música, en el f. [93]^v colofón
Miguel de Fuenllana. <i>Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra. En el qual se contienen muchas y diversas obras</i> (Sevilla, 1554)	f. [i]^r portada; f. [i]^v blanco; y ff. ii-x paratextos Libro primero: ff. 1-13^v música Libro segundo: f. 14^r portada; ff. 14^v-58^v música Libro tercero: f. 59^r portada; ff. 59^v-89^v música Libro cuarto: f. 89^v portada; ff. 90^v-111^r música Libro quinto: f. 111^v portada; ff. 112^r-145^v música Libro sexto: f. 145^v portada; ff. 146^r-174^v música; y f. 174^v «Finis»
Esteban Daza. <i>Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso, en el qual se hallará toda diversidad de música, assi motetes, sonetos, villanescas, en lengua castellana, y otras cosas, como fantasías del autor</i> (Valladolid, 1576)	f. [1]^r portada; ff. [1]^v-4 paratextos Libro primero: f. 1^r portada; ff. 1^v-34^v, termina con «Fin del libro primero» Libro segundo: f. 35^r portada; ff. 35^v-73^v, termina con «Fin del libro segundo» Libro tercero: f. 74^r portada; ff. 74^v-114^r, termina con «Fin del libro tercero» y símbolo del impresor; ff. 114^v-115 «Tabla de lo que se contiene en este libro»

Si se observa en detalle la distribución de los otros paratextos que contiene se comprueba un exceso de los mismos: cada libro que constituye *Los seys libros* cuenta con su propia portada o frontispicio, todas muy parecidas, en las que se recoge y remarca el título común –*Los seys libros del Delphín de música de cifra para tañer vihuela*– aunque continúa el subtítulo especificando el contenido de cada libro. Incluso podría apuntarse que carece de portada general ya que la primera refiere al contenido del «libro primero». En el vuelto de cada frontispicio se halla el grabado de Arión, repetido sis-

temáticamente en cada libro⁶². A él le sigue la música en cifra, excepto en el primer libro que recoge, tras la portada, los paratextos comunes citados. Los folios con música están encabezados, en el vuelto, con la indicación del número del libro en el que nos hallamos, y en el recto con el título común «Del Delphín»⁶³. Es más, al final de cada uno de los seis libros se introduce su tabla-índex, seguida de otro grabado consistente en un águila apoyada sobre una columna al que acompañan, en la parte inferior, versos que ensalzan el poder de elevación de la música⁶⁴. Y puesto que todos los libros comienzan en el recto, para que ello fuera posible, entre libro y libro aparecen a veces varios folios en blanco. Tanto los repetidos grabados como las hojas en blanco son elementos no «necesarios» que debieron incrementar el coste de la edición. Sin embargo, permitirían muy fácilmente ofrecer estos seis libros en ediciones independientes.

Se puede considerar que algo determinante impulsara a cambiar el rumbo del impreso. Quizás la clave haya de buscarse en el volumen de Milán. Narváez pudo conocerlo en el escaso periodo de tiempo que se dio entre que saliera a la luz, en diciembre de 1536, y el transcurrido hasta que él entregara su ejemplar para alcanzar el privilegio de impresión, que le fue otorgado en mayo de 1537⁶⁵. El conocimiento del libro de Milán, que incluso podría haber llegado hasta él manuscrito, y el valor simbólico que sin duda

⁶² En el ejemplar que he podido consultar, conservado en la Biblioteca Nacional de España (E-Mn R/9741), el libro tercero carece de portada, pero no de su correspondiente cierre con el índice y marca de editor.

⁶³ Rasgo que, a partir de este impreso, imitarán los restantes.

⁶⁴ Sobre el águila en la literatura emblemática, véase GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Extremadura, 1996.

⁶⁵ Hasta qué extremo los autores se permitían modificar el ejemplar entregado para su revisión a fin de conseguir el permiso de impresión es algo que aún no se ha podido precisar. Recordemos que en el siglo XVI todo libro impreso en los reinos de España debía ser examinado previamente y aprobado para que se concediese la licencia de impresión. Si el autor, además, quería publicar el libro en exclusiva, debía obtener un privilegio: una vez impresa la obra, debía ser revisada y tasada por el Consejo Real, antes de ponerse a la venta.

comportaba su estructuración conjunta en libros, pudo haberlo animado a adoptar tal agrupamiento. Recordemos con atención que ambos contienen casi el mismo número de folios, aunque algunos de los de Narváez aparecen en blanco.

Agrupar libros comportaba también que resultara más sencillo alcanzar una única ayuda pero cuantiosa del mecenas, en este caso Francisco de los Cobos, antes que buscar varios promotores para breves publicaciones. Además, implicaría menos trabajo de distribución, una tarea en la que se veían directamente implicados los autores españoles. Sin embargo, en contrapartida, no puede pasarse por alto que vender libros de menos hojas, más baratos, sería más sencillo que un ejemplar voluminoso y de mayor coste⁶⁶. Por otro lado, conocido en el mercado el impreso de Milán de 104 folios, sacar a la luz uno con tan solo 16 o 24, lo que suelen ocupar los de Narváez, quizás no fuera suficiente para lograr el prestigio al que su autor aspiraba. De hecho, recordemos su intención de remarcar abundancia dejando constancia en el propio título de que su volumen estaba constituido por «seys libros».

Se podría concluir en relación con *El Delphín* que en su conformación la balanza se inclina hacia la finalidad de ofrecer un corpus de repertorios, un conjunto de libros independientes anexados, pero que fue la intención didáctica sobrepuesta la que otorgó unidad al conjunto.

* * *

Alonso de Mudarra, el responsable del tercer impreso, sacado a la luz ocho años después del de Narváez, ahora en la ciudad de Sevilla, parece haber asumido que la conformación de los libros de vihuela fuera como conjunto de libros. Como se ha señalado, declara conocer las dos ediciones previas en «De cómo se han de entender estos libros» —refiriéndose a sus tres libros—, y lo comenta así:

⁶⁶ GRIFFITHS, J. «La producción de libros de cifra...», pp. 10-27.

Aunque en otros dos libros de cifras para vihuela que hay impresos en España de dos excelentes músicos, en los cuales hay obras de muy buena música así suyas como de otros grandes componedores, hay dada larga cuenta de la orden [...] ⁶⁷.

Decide reproducir de cerca el modelo de Narváez. Este impreso, además de no mostrar una preponderante intención didáctica, comparte con él, en cuanto a los elementos formales, entre otros, el tipo de cifra, el formato en cuarto apaisado y el estar conformado como un conjunto de libros casi independientes, en este caso un poco más imbricados que *El Delphin*. Su título subraya que sean *Tres libros de música en cifras para vihuela* y cada uno cuenta con su correspondiente portada individual, todas iniciadas en el recto, lo que asimismo obliga, a veces, a dejar espacios en blanco, pero no repite reiteradamente los mismos grabados «innecesarios» para el discurrir del contenido general. De hecho, y aunque en este caso cada libro posea su propia foliación y, como en el de Milán, incluya su propia tabla de obras, la portada principal especifica el contenido de todos sus libros y no solo del primero:

En el primero hay música fácil y difícil en fantasías, y composturas y pavanas y gallardas y algunas fantasías para guitarra. El segundo trata de los ocho tonos (o modos), tiene muchas fantasías, por diversas partes y composturas glosadas. El tercero es de música para cantada y tañida. Tiene motetes, salmos, romances, canciones, sonetos en castellano y italiano, versos en latín, villancicos ⁶⁸.

Esta edición refleja la asunción, desde su concepción, de las dos intenciones preponderantes en los libros previos, que son la didáctica, del de Milán, y la de corpus musical para vihuela, del de Narváez, dando prioridad a esta última. Además, impulsa de nuevo a preguntarse sobre hasta dónde se permitía modificar el ejemplar entregado para conseguir el permiso de impresión ⁶⁹. El libro se cierra con un bifolio que parece fuera añadido al corpus

⁶⁷ MUDARRA, A. *Tres libros de música...*, f. 2^r. También en pie de nota 13.

⁶⁸ *Ibid.*, f. [1]^r (frontispicio o portada).

⁶⁹ Como todo libro impreso, tuvo que ser aprobado, pero no está claro que obtuviera el privilegio de impresión del Consejo Real, por lo que quizás introducir modificaciones fuera más sencillo.

de los tres libros cuando ya estaba avanzado el proceso de impresión, hasta el extremo de que se introducen previamente a estos folios la «Corrección por la cual podemos enmendar [el libro]» (Tabla 14.3). Las hojas introducidas contienen material distinto: música en nueva cifra para arpa y tecla que no fue explicada en los paratextos iniciales y, por ello, está acompañada de su propia aclaración de uso. Casi —son solo dos folios— parecen añadir un nuevo libro, más porque el «tercer libro» recoge los elementos habituales de cierre: grabado de la marca del impresor y las correcciones aludidas.

* * *

El volumen *Silva de sirenas*, el cuarto impreso, que también presenta los dos objetivos preponderantes de las ediciones previas, posee, no obstante, una más fuerte identidad. En cierta manera podría definirse como un tratado educativo-musical, no solo didáctico, al estilo de lo pretendido con los espejos de príncipes, pero aquí centrado exclusivamente en la música, en su «entendimiento» y práctica, como camino para alcanzar el bien, también el supremo. Ello se debe, probablemente, a que en su conformación no solo interviniera el vihuelista Enríquez de Valderrábano, sino que también tuvo un papel protagonista su mecenas, Francisco de Zúñiga y Avellaneda, cuarto conde de Miranda⁷⁰. En este libro, lleno de simbolismos, juega un papel esencial su constitución en siete libros.

Editado también en Valladolid, como el de Narváez, con el que comparte familia de impresores y, seguramente, sus tipos, es un volumen concebido con gran coherencia. El título declara, de manera implícita, su conformación en siete. *Silva* era un concepto erudito para referirse a un conjunto de

⁷⁰ Al respecto de la creación de *Silva de sirenas*, su configuración como libros y los personajes que en ello intervinieron, véase AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. «En busca de auctoritas...», pp. 1265-1288. Sobre la biografía del mecenas, *idem*. «Hasta donde lleva la afición: “creaciones” de un melómano renacentista». *X Congreso de la SEdeM. Musicología en transición*. Baeza [comunicación oral 26-11-2020].

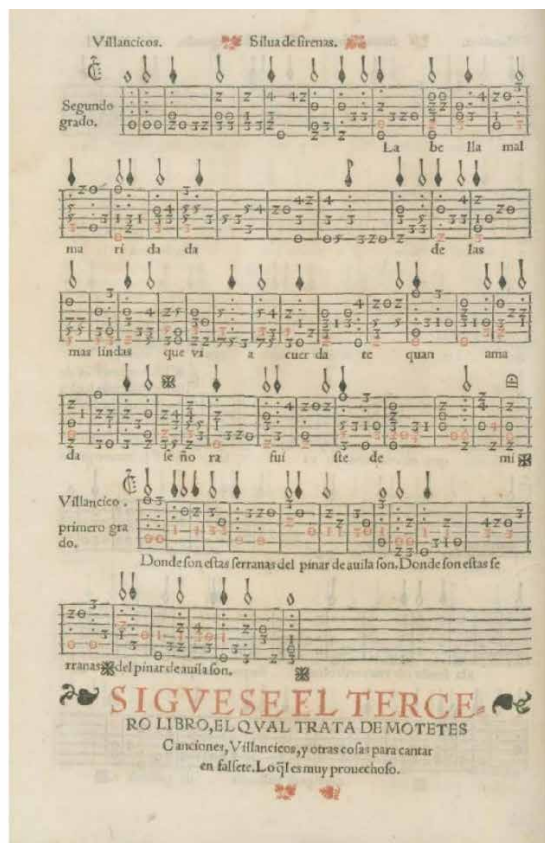
cosas varias⁷¹, pero la clave está en las *sirenas*, por aludir a las siete virtudes, como el mismo Valderrábano explica en su prólogo⁷². La idea clásica de que la división de un libro en libros requería un argumento o idea que los vinculara en este caso está abiertamente presente y es declarada por su propio creador. También sus ricos y excepcionales paratextos —recordemos el humanista escrito «Musice laus»—, refieren al conjunto de los siete libros y en la «Relación de la obra» (f. vi), que declara estar hecha «para facilitar el uso», lo que recuerda directamente las pretensiones de los libros clásicos, se recoge al inicio el contenido conjunto de los siete libros.

El volumen está impreso como un continuo, aunque identifique formalmente el arranque de cada libro a través de un breve sumario de su contenido y con el uso de una tipología de capitales mayores. No obstante, el libro cuarto, dedicado a la ejecución de dos vihuelas, destaca por usar una portada a página entera al estilo de las fachadas arquitectónicas clásicas. Habitualmente el inicio de los libros se produce en la misma hoja en la que acaba el previo (Figura 14.2), lo que claramente impide su desgajamiento.

⁷¹ Dice el propio autor que «di por nombre Silva de sirenas, por la variedad y diversidad de cosas que en ella se hallarán» (f. iii^r, prólogo). Las «silvas» o misceláneas era un género clásico que se puso de moda en el Renacimiento; BRUYN, Frans de. «The Classical Silva and the Generic Development of Scientific Writing in Seventeenth-Century England». *New Literary History*, XXXII, 2 (2001), pp. 347-373. Deseo agradecer a Ernesto Vázquez Souza, bibliotecario de la UVA, su ayuda para localizar esta referencia.

⁷² Al respecto, véase AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. «Las Virtudes de “Silva de sirenas”». Otra mirada a este clásico». *V Congreso Internacional MEDyREN. Encrucijadas musicales*. Zamora [comunicación oral 15-04-2023]; e *idem*. «Dirígete aquí... a escuchar las cuerdas biensonantes de la lira. Espacio para la música en un palacio renacentista». *IV Congreso Internacional MEDyREN. Música antigua, espacios arquitectónicos y nuevas tecnologías*. Morella [comunicación oral 21-05-2022].

FIGURA 14.2. *Silva de sirenas*, f. 26^o (inicio del libro 3^o).
Fuente: I-MOe Mus.d.523.



Silva de sirenas posee todas las características que Carolyn Higbie ha identificado en los tratados de ciencias y en las historias universales ideados como libros de libros. Comprendida la profundidad de sus paratextos, resulta interesante entender el equilibrio que existe en su concepción entre conformarse como un tratado de tablatura –especulativo y práctico– y un libro de repertorios. De hecho, encaja mal en cualquier categoría libraria preestablecida.

* * *

El impreso de Diego Pisador, el quinto editado –*Libro de música de vihuela, agora nuevamente compuesto* (Salamanca, 1552)–, nos adentra en una realidad más prosaica⁷³. Muestra el proceso de consolidación, casi como cliché, de la conformación como libro de libros para los de vihuela. Su autor, aunque señalara que su volumen se encontraba por encima de los previos, de los que bebe⁷⁴, sin embargo no ofrece argumento, ni textual ni representado, que permita comprender el porqué de la división de su libro en libros, más allá de la costumbre. Por ejemplo, el contenido de cada uno de los siete libros que le constituyen resulta desordenado y parecen responder más a un criterio aleatorio o, al menos aún no entendido, que a un argumento o axioma. Se podría sugerir que quizás se extiende en siete libros porque quisiera igualar el número ofrecido por Valderrábano e, incluso, que no comprendió bien la razón que articula *Silva de sirenas*, por lo que reprodujo la aparente aleatoriedad de géneros que este ofrece en cada libro. De hecho, Pisador le imita también en el formato vertical del corpus y en la diversidad de escrituras musicales empleadas: cifra, cifra colorada y cifra más notación blanca.

No obstante, formalmente su conjunto de libros aparece más imbricado que los de Narváez y Mudarra: se interesa por darles una homogeneidad y continuidad clara. Así, todos comienzan en el recto de los folios, con capitales semejantes y un sumario de su contenido. Si ello implica dejar parte o la totalidad del folio previo en blanco, lo hace. Es claro que se percibe como «Un libro de música para la vihuela en que se tracta de muchas misas de Josquin, en motetes y villanescas y fantasías y otras cosas de contrapunto sobre canto llano y canto de órgano [...]»⁷⁵.

⁷³ ROA ALONSO, Francisco José; y GÉRTRUDIX BARRIO, Felipe. *El libro de música de vihuela de Diego Pisador (1552). Estudio, revisión y transcripción*. [Madrid], Pygmalión, 2002.

⁷⁴ Señala en su dedicatoria al futuro Felipe II que «sepa vuestra Alteza que este libro es el más provechoso que hasta ahora se ha compuesto»; PISADOR, D. *Libro de música...*, f. [0]^v.

⁷⁵ *Ibid.*, f. [0]^v (permiso de impresión, «El Rey»).

* * *

Orphénica lyra (Sevilla, 1554), el sexto impreso, significa para el supuesto estudiado la continuación de la tradición ya establecida, a la vez que, al igual que el previo, sugiere un alejamiento de su valor simbólico como tratado, aunque perviva en él cierta intención didáctica. Su autor, Miguel de Fuenllana, hombre instruido en la corriente humanista, presenta un libro cuidado y formalmente coherente: divide cada libro a través de su propia y distintiva portada de cara entera, enmarcadas en arquitecturas clásicas que comienzan en el recto o en el vuelto. Por tanto, no cuenta con elementos innecesarios tales como grabados repetidos o páginas en blanco y tampoco podría desgajarse en libros independientes. De hecho, asimila el concepto de «libro» al de «parte», como el propio autor apunta en «El orden y fantasías que en ese libro se ponen»: «Y es así que este libro —*Orphénica lyra*— se divide en seis partes: en la primera [...]» y resume lo que presenta cada una de ellas⁷⁶. Y es que realmente ordena su contenido por partes claras en función del número de voces o de géneros, ofreciendo un extenso repertorio que pudiera servir a un variado tipo de consumidores de vihuela.

* * *

Veintiséis años después de *Orphénica lyra*, vio la luz el *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso, en el qual se hallará toda diversidad de música, assí motetes, sonetos, villanescas, en lengua castellana, y otras cosas, como fantasías*, creado por Esteban Daza (Valladolid, 1576)⁷⁷, el último y séptimo libro impreso. Por su formato en cuarto apaisado, por la presentación de portadas para cada libro, que siempre comienzan en el recto, y por la *mise en page* de su cifra recuerda a los de Narváez y Mudarra. Con este último incluso comparte el número de libros: tres. Se podría llegar a considerar que el volumen hubiese sido concebido como libros independientes

⁷⁶ FUENLLANA, M. de. *Libro de música...*, f. v^r.

⁷⁷ DAZA, E. *Libro de música en cifras para vihuela...*

que pudieran desgajarse, pero carece del elemento esencial para su división: el índice de contenidos de cada uno. Daza imitó la forma del tratado, pero no el sustrato que subyace en ella.

CONCLUSIONES

Este análisis de los procedimientos y conflictos que se desprenden de las representaciones formales de los impresos de vihuela como libros de libros permite evidenciar el papel fundamental que los dos primeros, tan distintos pero confluyentes, tuvieron para el desarrollo de los que les siguieron, marcando esa tensión a medio camino entre ser corpus de repertorios o tratados didácticos de vihuela. Fueron ellos también los que instauraron esta peculiar e identitaria característica de los impresos de vihuela, sin parangón en toda Europa.

De alguna manera, las pretensiones dominantes presentes en los libros de Milán y Narváez produjeron también cierta tensión en la concepción de los volúmenes que les siguieron: ninguno de ellos se desprendió de su afán didáctico, la clave que les ligaba a los tratados, pero cada vez se comportaron más como libros de repertorios, con la excepción de *Silva de sirenas*. Esta tensión es representada formalmente a través de la diversa construcción de los volúmenes como libros de libros y fue diluyéndose mediante la cristalización de ciertos usos que convirtieron el hecho de ser libros de libros en una costumbre. Ello hace posible que puedan ser comprendidos como repertorios de ascenso y usos sociales⁷⁸.

El estudio de la conformación de los libros de vihuela como conjunto de libros permite extraer otra conclusión que la historiografía no ha valorado en su justa medida: la referente a la cantidad de «libros» y de música que salieron de las prensas españolas. Si aplicamos un análisis cuantitativo (Ta-

⁷⁸ LAWRENCE, D. «The Music as Social Climbing...». El análisis sincrónico y de conjunto de los seis últimos volúmenes le lleva a trazar tal conclusión.

bla 14.2) y observamos el total de libros europeos impresos con tablatura hasta 1550, así como el número de los folios que estos contienen, podemos hacer una valoración más precisa de la situación europea: el país pionero y reconocido como principal en la impresión musical, Italia, editó cuarenta libros con tablatura, alcanzando más de 1.600 folios impresos. Le siguen los territorios que actualmente conforman Alemania con dieciocho volúmenes, generalmente muy voluminosos (ca. 1.100 folios), y España, también con dieciocho libros (con más de 425 folios), aunque editados en tan solo cuatro momentos. A continuación, aparecerían los actuales Países Bajos con doce ejemplares y más de 400 folios, Francia con seis, Austria con dos y Portugal con uno. En total se editaron unas ochocientas obras en tablatura de vihuela en España, un número realmente cuantioso.

OBRAS CITADAS

FUENTES PRIMARIAS

a) MANUSCRITOS

AUS-Msl / Melbourne, State Library of Victoria, RARESF 096.1 R66A. Antifonario-himnario, s. xiv.

CH-SGs / San Galo, Stiftsbibliothek, ms. 359. *Cantatorium*, s. x.

D-MZb / Mainz, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, C. Antifonario carmelita, s. xv.

E-Aahp / Ávila, Archivo Histórico Provincial, Protocolo 74, s.f. [s. xvi].

E-Ac / Ávila, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1566-1567.

E-AS / Astorga, Archivo Diocesano, Protocolo 36/2, Escritura 206, s.f. [s. xvi].

E-Bbc / Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 251. *Cantoriale Sancti Jeronimi*, s. xv.

E-BUa / Burgos, Archivo de la Catedral, ms. 29. Breviario de Burgos, s. xvi ex.

E-BUa / Burgos, Archivo de la Catedral, Libro 19, s. xvi.

E-BUa / Burgos, Archivo de la Catedral, Registros 45, 46, 48, 49, 53, 55, 56, 62, 68, 72, 73, 74, 76, 81, sin fecha [s. xvi].

E-CA / Calahorra, Archivo de la Catedral. *Libro de Inventario y Visita*, sign. 202, sin fecha [s. xvi].

E-E / San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. b-I-2. Códice de los músicos, ca. 1280.

E-E / San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. T-I-1. Códice rico, ca. 1280-1284.

E-L / León, Archivo de la Catedral, Caja 84, Documento 3720, s.f.

E-LUc / Lugo, Archivo de la Catedral, s. s. Breviario de Lugo, s. xiii-xvi.

- E-Mah / Madrid, Archivo Histórico Nacional, Catedral de Valladolid, Libro del Secreto del Cabildo, 1580-1597.
- E-Mah / Madrid, Archivo Histórico Nacional, Universidades, Libro 397 (micro 2483). *Universidad de Alcalá, Libro de actos y grados*, 1523-1544.
- E-Mah / Madrid, Archivo Histórico Nacional, Clero Regular-Secular, L. 6085. *Profesiones desde el año 1601 y las gradas de los monges desde el año 1500. También están aquí las profesiones de los frayles legos.*
- E-Mah / Madrid, Archivo Histórico Nacional, Clero, L. 6087. *Libro de visitas que empieza año del 1754.*
- E-Mah / Madrid, Archivo Histórico Nacional, Clero, L. 6089. *Libro de visitas de esta casa de Sant Millán el Real de la Cogolla, desde el año de 1655.*
- E-MbhmV / Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, ms. 559. AL-CÁZAR, Bartolomé. *Chrono-historia de la Compañía de Jesús en la Provincia de Toledo. Década V*, 1710.
- E-Mh / Madrid, Real Academia de la Historia, Cód. 17. *Liber collectaneus*, s. x med.
- E-Mh / Madrid, Real Academia de la Historia, Cód. 18. Misal de San Millán de la Cogolla, s. xi ex.
- E-Mh / Madrid, Real Academia de la Historia, Cód. 21. *Liber collectaneus*, s. x med.
- E-Mh / Madrid, Real Academia de la Historia, Cód. 45. Gradual de San Millán de la Cogolla, s. xii ex.
- E-Mh / Madrid, Real Academia de la Historia, Cód. 51. Gradual-Tropario de San Millán de la Cogolla, s. xii in.
- E-Mh / Madrid, Real Academia de la Historia, Cód. 56. *Liber ordinum*, s. x ex.
- E-Mh / Madrid, Real Academia de la Historia, Cód. 58. Evangelario, s. xi.
- E-Mn / Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 239. Breviario franciscano, s. xiii ex.
- E-Mn / Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 1575. *Liber caerimoniarum de observantia congregationis Sancti Benedicti Vallisoletani*, s. xv.
- E-Mn / Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 1756. PECHA, Hernando. *Historia de Guadalupe, y como la Religion de San Geronymo en España fue fundada, y restaurada por sus Ciudadanos*, 1669.

- E-Mn / Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 6260. *Constitutiones ecclesiae Toletanae*, 1531-1590.
- E-Mn / Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 6584. SÁNCHEZ DE ARÉVALO, Rodrigo. *Vergel de príncipes*, s. xv.
- E-Mn / Madrid, Biblioteca Nacional de España, mss. 11141 y 11142. *Nóminas y cuentas de la Casa del Infantado*, s. xv-xvi.
- E-Mn / Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 13041, s.f.
- E-Mn / Madrid, Biblioteca Nacional de España, M 1370-M 1372. *Romances y letras de a tres voces*, s. xvii.
- E-Mn / Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vit. 14-1. Beato Emilianense, s. x, 1ª mitad.
- E-OS / El Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1605-1610.
- E-OS / El Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1611-1616.
- E-OS / El Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cuentas de Fábrica, 1511-1577.
- E-OS / El Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cuentas de Fábrica, 1578-1677.
- E-PAL / Palencia, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1544-1560.
- E-PAL / Palencia, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1564-1569.
- E-PAL / Palencia, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1569-1572.
- E-PAL / Palencia, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1573-1575.
- E-PAL / Palencia, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1586-1590.
- E-PAL / Palencia, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1591-1595.
- E-PAL / Palencia, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1596-1604.
- E-PAL / Palencia, Archivo de la Catedral, *Juan de Herrera. Instrucción de apuntdores. Copiosa recolección y clara disposición de los Estatutos y costumbres que en la residencia y Libro de punto se observan*, 1643.
- E-SA / Salamanca, Archivo de la Catedral, ms. 6. Antifonario, s. xiv-xv.
- E-SA / Salamanca, Archivo de la Catedral, caja 30, leg. 1, n.º 6 y 9. Cuadernos de la fábrica, s.f. [s. xvi].
- E-SA / Salamanca, Archivo de la Catedral, caja 30, leg. 1, n.º 7. *Recopilación de los antiguos y nuevos Estatutos del año 1567*.

- E-SA / Salamanca, Archivo de la Catedral, caja 44, leg. 3, n.º 14. Cuadernos de la fábrica, 1580-1591.
- E-SA / Salamanca, Archivo de la Catedral, Actas Capitulares 26, s.f. [s. xvi].
- E-SAh / Salamanca, Archivo Histórico Provincial, Protocolos notariales 3190, 3193, 3731, 4114, 4392, 4680 y 5891, s.f. [ss. xvi y xvii].
- E-SAu / Salamanca, Biblioteca General Histórica de la Universidad, ms. 227. Breviario de Calahorra, s. xv, 1ª mitad.
- E-SAu / Salamanca, Biblioteca General Histórica de la Universidad, Fondo Ricardo Espinosa 7, 1 y 20, 6, s.f.
- E-SAu / Salamanca, Biblioteca General Histórica de la Universidad, Libro de claustros 75, s.f. [s. xvi].
- E-Sahp / Sevilla, Archivo Histórico Provincial, Oficio 19, de Gaspar de León Garabito, Libro 3º de 1580, Sign. 12459, s. xvi.
- E-SCu / Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, Fondo Reserva ms. 555. [*Costumbres y ceremonias de la Congregación de San Benito de Valladolid*], s. xv.
- E-SE / Segovia, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1568-1573.
- E-SE / Segovia, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1582-1591.
- E-SE / Segovia, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1600-1607.
- E-SE / Segovia, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1616-1624.
- E-SI / Silos, Biblioteca de la Abadía, ms. 4. *Liber ordinum maior o episcopalis*, 1052.
- E-SI / Silos, Biblioteca de la Abadía, ms. 14. Ceremonial monástico, s. xv.
- E-SI / Silos, Biblioteca de la Abadía, ms. 15. Ceremonial monástico, 1440-1450.
- E-SIG / Sigüenza, Archivo de la Catedral. *Directorio de Coro de Juan Pérez*, ca. 1590.
- E-SIG / Sigüenza, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1580-1587.
- E-SIG / Sigüenza, Archivo de la Catedral, Actas capitulares 17, s.f. [s. xvi].
- E-SIM / Simancas, Archivo General, Cámara de Castilla, Libros registro de cédulas, n.º 9, Sign. CCA, CED, 9, 16, 7. *Legitimación de Alonso Mudarra*, s. xvi.
- E-SIM / Simancas, Archivo General, Patronato Eclesiástico, Leg. 282, s. xvi.
- E-Vahp / Valladolid, Archivo Histórico Provincial, Protocolos notariales 46, 226, 477, 576, 860, 897 y 7538, s.f. [s. xvi].

- E-Tahn / Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, Osuna, C. 1976, D. 39; y C. 2288, D. 2, s.f.
- E-Tc / Toledo, Archivo y Biblioteca Capitular de la Catedral, ms. 1.6.B.1.1, s.f.
- E-Tc / Toledo, Archivo y Biblioteca Capitular de la Catedral, ms. 1.6.B.1.2, s.f.
- E-Tc / Toledo, Archivo y Biblioteca Capitular de la Catedral, ms. 1.6.B.1.2A, s.f.
- E-Vagd / Valladolid, Archivo General Diocesano, Actas capitulares, 1547-1579.
- E-Vagd / Valladolid, Archivo General Diocesano, Actas capitulares, 1598-1612.
- E-Vagd / Valladolid, Archivo General Diocesano, Cuentas de fábrica, 1562-1581.
- E-Vagd / Valladolid, Archivo General Diocesano, Caja 291. Cuentas de fábrica, 1595-1605.
- E-Vagd / Valladolid, Archivo General Diocesano, Libro de Cuentas de Hacienda, 1606-1616.
- E-Vrc / Valladolid, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Ejecutoria, Cajas 2225-33, 2100-17, 2081-58, 2561-46, s.f. [s. xvi].
- E-Vrc / Valladolid, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Pleitos civiles, Caja 1158-6, s.f. [siglo xvi].
- E-VI / Vic, Biblioteca Episcopal, ms. 64. Evangeliario, s. xvi *med.*
- E-ZAc / Zamora, Archivo de la Catedral, Cód. 104. Breviario de Zamora, s. xiv.
- E-ZAc / Zamora, Archivo de la Catedral, Legajo 195, Libro de visitas 1558-1649.
- E-ZAc / Zamora, Archivo de la Catedral, Actas capitulares, 1607-1628.
- E-ZAc / Zamora, Archivo de la Catedral, ms. 112. Cuentas de fábrica, 1607-1625.
- E-ZAad / Zamora, Archivo Diocesano, Colegiata de Toro. *Libro de acuerdos del Abad y canónigos y comunes (1585-1701)*.
- E-ZAahp / Zamora, Archivo Histórico Provincial, Perg.Mus. 1. Breviario, s. XIII *in.*
- E-ZAahp / Zamora, Archivo Histórico Provincial, Perg.Mus. 15. Breviario-misal, s. XII, 1ª mitad.
- E-ZAahp / Zamora, Archivo Histórico Provincial, Perg.Mus. 167. Oficio de Semana Santa, ca. 1500.
- E-ZAahp / Zamora, Archivo Histórico Provincial, Perg.Mus. 174. Oficio de Semana Santa, ca. 1500.

- E-ZAahp / Zamora, Archivo Histórico Provincial, Perg.Mus. 175. Oficio de Semana Santa, ca. 1500.
- E-ZAahp / Zamora, Archivo Histórico Provincial, Perg.Mus. 184. Música polifónica, 1320-1325.
- E-ZAahp / Zamora, Archivo Histórico Provincial, Perg.Mus. 202. Misal, s. XII, 1ª mitad.
- E-ZAahp / Zamora, Archivo Histórico Provincial, Perg.Mus. 203. Prosario, s. XIV.
- E-ZAahp / Zamora, Archivo Histórico Provincial, Perg.Mus. 218. Breviario, s. XII.
- E-ZAahp / Zamora, Archivo Histórico Provincial, Perg.Mus. 226. Breviario, s. XIII ex.-XIV.
- E-ZAahp / Zamora, Archivo Histórico Provincial, Perg.Mus. 243. Misal?, s. XIV ex.-XV in.
- F-Pn / París, Bibliothèque Nationale de France, Chinois 996. WEISHU, Zhang. *Daxi Li Xitai Zichuan* 大西利西泰子傳, ca. 1630.
- F-Pn / París, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 221. *Livre des propriétés des choses*. Jean Corbechon (trad.), s. XV.
- F-Pn / París, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 16993. *Livre des propriétés des choses*. Jean Corbechon (trad.), s. XIV ex.-XV in.
- F-Pn / París, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 22532. *Livre des propriétés des choses*. Jean Corbechon (trad.), s. XV.
- F-Pn / París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 776. Gradual de Gaillac, 1079?
- F-Pn / París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 903. Gradual de Saint Yrieix, s. XI.
- F-Pn / París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 5185CC. *Martyrologium ecclesiae Parisiensis*, s. XIII-XV.
- F-Pn / París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 10508. Tratados musicales de Guido d'Arezzo, s. XII.
- F-Pn / París, Bibliothèque Nationale de France, NAL 1235. Gradual de Nevers, s. XIII-XIV.
- GB-Lbl / Londres, British Library, ms. Add. 11695. Beato de Silos, 1091-1109.
- GB-Lbl / Londres, British Library, ms. Add. 27944. *De proprietatibus rerum* (*On the Properties of Things*). John Trevisa (trad.), ca. 1410.

GB-Lbl / Londres, British Library, ms. Add. 30037. *De proprietatibus rerum* (traducción castellana), s. xv.

I-Rss / Roma, Biblioteca e Archivio della Curia generalizia dei Padri Domenicani di S. Sabina, XIV L1. *Exemplar* dominico o códice Humbert, s. XIII *med.*

P-BRp / Braga, Biblioteca Pública, ms. 657. Breviario de Soeiro, s. XIV-XV.

P-BRs / Braga, Arquivo da Sé, ms. 028. Antifonario (santoral), s. XVI *in*.

P-Ln / Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, L.C. 246. Antifonario (santoral), s. XIV, 2º cuarto.

P-Ln / Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, L.C. 255. Antifonario (temporal), 1475-1500.

P-Ln / Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, L.C. 257. Antifonario (temporal), 1475-1500.

P-Ln / Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, L.C. 258. Himnario, s. xv, 2ª mitad.

P-Ln / Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, L.C. 259. Antifonario (santoral), 1475-1500.

P-Ln / Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, L.C. 273. Salterio-himnario, 1544.

P-Ln / Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, L.C. 280. Antifonario (santoral), 1475-1500.

P-Ln / Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, L.C. 332. Oficio y misa de difuntos, s. xv?

US-Cai / Chicago, Art Institute, 1911.142b. Antifonario, s. XIII *ex*.

US-NYpm / Nueva York, The Morgan Library & Museum, M. 240. Biblia de san Luis (cuaderno), ca. 1225-1235.

US-NYpm / Nueva York, The Morgan Library & Museum, M. 644. Beato Magius, ca. 945.

US-PHff / Filadelfia, Free Library, Lewis E 230. Himnario, s. xv *ex*.

b) IMPRESOS HISTÓRICOS

AGRICOLA, Martin. *Musica instrumentalis deudsch*. Wittenberg, Georg Rhaw, 1529.

- ALENI, Giulio 艾儒略. *Daxi Li xiansheng xingji* 大西利先生行蹟. Fuzhou 福州, Minzhong Jing jiaotang 閩中景教堂 (Iglesia Jing de Minzhong), 1630.
- ALENI, Giulio 艾儒略; y JIANG, Dejing 蔣德璟. *Xifang dawen* 西方答問. Jinjiang 晉江, Jing jiaotang 景教堂 (Iglesia de Jingjiao), 1637.
- ALONSO DE HERRERA, Gabriel. *Obra de agricultura*. Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1513.
- ANGLICUS, Bartholomaeus. [*De proprietatibus rerum*] *De las propiedades de las cosas*. Vicente de Burgos (trad.). Toulouse, Henricus Mayer, 1494.
- ANTICO, Andrea (ed.). *Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt*. Roma, 1516.
- BAENA, Gonzalo de. *Arte novamente inventada pera aprender a tâger*. Lisboa, German Galhard, 1540.
- BERMUDO, Juan. *Libro primero de la Declaración de instrumentos*. Osuna, Juan de León, 1549.
- BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Juan de León, 1555.
- BOSSINENSIS, Franciscus. *Tenori e contrabassi intabuati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro secundo*. Venecia, Ottaviano Petrucci, 1511.
- Breviarium Bracarense*. Braga, João Gherlinc para Pedro de Barzena, 1494.
- Breviarium Compostellanum*. Lisboa, Nicolaus de Saxonia, 1497.
- Breviarium Romanum moribus et consuetis fratrum ordinis sancti Hieronymi coniunctum*. Zaragoza, Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger, 1499.
- Breviarium Benedictinum*. Montserrat, Luschner, 1500.
- [*Breviarium secundum morem et consuetudinem Zamoranae ecclesiae*]. [Zamora, Pedro Tovans, 1539-1541?].
- Breviarium Romanum secundum consuetudinem ordinis fratrum sancti Hieronymi*. Lyon, Guilielmun de Millis, 1547.
- Breviarium Romanum secundum consuetudinem ordinis fratrum sancti Hieronymi*. Zaragoza, Petri Bernuz, 1562.
- Breviarium Romanum Ex Decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, PII V. PONT. MAX. iussu editum*. Venecia, Ioannem Variscum & Socios, 1568.
- BRIZ MARTÍNEZ, Juan. *Historia de la fundación y antigüedades de San Juan de la Peña, y de los reyes de Sobrarbe, Aragón y Navarra*. Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1620.

- BUGLIO, Ludovico; MAGALHÃES, Gabriel de; y VERBIEST, Ferdinand. *Xifang yaoji* 西方要紀, 1669.
- Bullarium Ordinis Fratrum Praedicatorum... Tomus Primus*. Roma, Mainardi, 1729.
- CABEZÓN, Hernando de. *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid, Francisco Sánchez, 1578.
- CANGE, Charles du Fresne du. *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*. 6 vols. Basilea, Fratrum de Tournes, 1762.
- CÁRDENAS, Juan de. *Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias*. México, Pedro Ocharte, 1591.
- Ceremonial monástico conforme al brebiario, y missal, que la santidad de Pavlo V concedió a todos los que militan debaxo de la Santa Regla de nuestro gloriosísimo Padre y Patriarca de las religiones S. Benito, con los usos y costumbres loables de la congregación de España*. Salamanca, Jacinto Tabernier, 1635.
- Ceremonial da Congregação dos monges negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reyno de Portugal*. Coímbra, Diogo Gómez de Lureyro & Lourenço Craesbeeck, 1647.
- Ceremonias, usos, costumbres y señales de la Congregación de San Benito el Real de Valladolid. Con las entonaciones y cantorias ordinarias*. Valladolid, Andrés de Merchán, 1599.
- CERONE, Pietro. *El Melopeo y Maestro*. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.
- Constituciones para los monasterios de religiosas de la congregación benedictina claustral tarraconense y cesaraugustana, hechas y mandadas observar por el sagrado capítulo general, celebrado en la ciudad de Barcelona en el Real monasterio de San Pablo del Campo, año del nacimiento de Jesuchristo 1615*. Barcelona, Imprenta de Lorenzo Deu, 1615.
- Constituciones de la Santa Iglesia Colegial de Nuestra Señora de la Asunción de la villa de Medinaceli*. Valencia, Juan Bautista Marçal, 1642.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- DAZA, Esteban. *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso, en el qual se hallará toda diversidad de música, assi motetes, sonetos, villanescas, en lengua castellana, y otras cosas, como fantasías del autor*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1576.

- ESPINOSA, Juan de. *Tratado de principios de música práctica y teórica*. Toledo, Arnao Guillén de Brocar, 1520.
- FENG, Shike 馮時可. «Pengchuang xu lu 篷窗續錄». *Shuofu xu 說郭續*. Ting Tao 陶珽 (ed.). Hangzhou, ca. 1620.
- FOGLIANO, Ludovico. *Musica theórica... in qua quamplures de harmonicis interuallis, non prius tentatae, continentur speculationes*, Io. Venecia, Antonium & fratres de Sabio, 1529.
- FUENLLANA, Miguel de. *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra. En el qual se contienen muchas y diversas obras*. Sevilla, Martín de Montedoca, 1554.
- FURIÓ CERIOL, Fadrique. *El concejo y consejeros del príncipe*. Amberes, Martín Nuncio, 1559.
- GAFFURIO, Franchino. *Practica musicae... Quattuor libris modulatissima: summaque diligentia nouissime impressa*. Venecia, Augustinum de Zannis de Portesio, 1496.
- GERLE, Hans. *Tabulatur auff die Laudten etlicher Preambel, Teutscher, Welscher und Francösischer stück, von Liedlein, Muteten, und schönen Psalmen, mit drey und vier stymmen*. Núremberg, Hieronymus Formschneider, 1533.
- GÓMEZ MIEDES, Bernardino. *Enchiridion o Manual instrumento de salud contra el morbo articular que llaman gota...* Zaragoza, Lorenzo y Diego de Robles, 1589.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, fray Juan. *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran Reino de la China*. Amberes, Pedro Bellerio, 1596.
- GRANADA, fray Luis de. *Ecclesiasticae Rhetoricae, sive De ratione concionandi libri sex...* Lisboa, Antonio Ribero, 1576.
- GUEVARA, fray Antonio de. *Reloj de príncipes*. Valladolid, Nicolás Tierri, 1529.
- Hymni breuarii Romani sanctiss. domini nostri Urbani VIII. Iussu et sacrae rituum congregationis approbatione emendati, et editi*. Roma, Typis Vaticanis, 1629.
- Intonarium Toletanum*. Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1515.
- JUDENKÜNIG, Hans. *Ain schone kunstliche Vnderweisung in disem Büechlein, leyhtlich zu begreyffen den rechten gru[n]d zu lernen auff der Lautten vnd Geygen, mit Vleiss gemacht dürch Hans Judenkünig, pirtig von Schwebischen Gmünd, Lutenist, yetz zu Wien[n] in Osterreich*. Viena, Singriener, 1523.

- JUDENKÜNIG, Hans. *Utilis et compendiaria introductio, qua ut fundamento iacto quam facillime musicum exercitium, instrumentorum et lutine, et quod vulgo Geygen nominant*. Viena, Singriener, 1523.
- LABORDE, Alexandre de. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. 4 vols. París, Pierre Didot l'ainé, 1806.
- LIU, Tong 劉侗. *Dijing jingwu lue* 帝京景物略 [Breve guía de lugares turísticos en la capital imperial]. Nanjing, 1635.
- LOBO, Alonso. *Liber primus missarum*. Madrid, Ex Typographia Regia, 1602.
- MARCOS DURÁN, Domingo. *Lux bella*. Sevilla, Cuatro alemanes compañeros, 1492.
- MARCOS DURÁN, Domingo. *Comento de Lux bella*. Salamanca, [Juan de Porras], 1498.
- MARCOS DURÁN, Domingo. *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental, práctica y speculativa*. Salamanca, [Juan Gysser], 1503.
- MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, Gonzalo. *Arte de canto llano, contrapunto y canto de órgano*. Zaragoza, Jorge Coci, 1508.
- MILÁN, Luis. *Libro de motes de damas y cavalleros intitulado El juego de mandar*. Valencia, Francisco Díaz Romano, 1535.
- MILÁN, Luis. *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El Maestro. El qual trae el mesmo estilo y orden que un maestro traería con un discípulo principiante: mostrándole ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar, para entender la presente obra*. Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536.
- MILÁN, Luis. *Libro intitulado El cortesano*. [Valencia], [Juan de Arcos], 1561. Reed. Madrid, Aribau, 1874.
- MODERNE, Jacques (ed.). *Motetti del fiore*. Lyon, 1539.
- MODERNE, Jacques (ed.). *Quintus liber mottetorum ad quinque, et sex, et septem vocum*. Lyon, 1542.
- MONTANOS, Francisco de. *Arte de canto llano*. Valladolid, Andrés de Merchán, 1594.
- MONTANOS, Francisco de. *Arte de música theórica y práctica*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba y Oviedo, 1592.
- MUDARRA, Alonso. *Tres libros de música en cifras para vihuela*. Sevilla, Juan de León, 1546.

- NARVÁEZ, Luis de. *Los seys libros del Delphín de música de cifras para tañer vihuela*. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1538.
- NASSARRE, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. 2 vols. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724.
- NEBRIJA, Elio Antonio. *Diccionario latino-español*. Salamanca, [Juan de Porras], 1492.
- NEBRIJA, Elio Antonio. *Vocabulario español-latino*. Salamanca, 1495?
- Officia propria Sanctorum religionis: Sanctiss. Patriarchae Benedicti. A. S. Rituum Congreg. approbata et ex Decreto S. Generalis Capituli Monachorum Congreg. Tarraconen. ab omnibus eiusdem Congregat. utriusque sexus Religiosis celebranda*. Barcelona, Antonio Lacauallería, 1664.
- PACHECO, Francisco. *Libro de descripción de verdaderos retratos de illustres y memorables varones*. Sevilla, [s. n.], 1599.
- PALENCIA, Alfonso de. *Universal Vocabulario en Latín y en romance*. Sevilla, Compañeros alemanes, 1490.
- PANTOJA, Diego de. *Relacion de la entrada de algvnos padres de la Cõpañia de IESVS en la China, y particulares sucessos q̃ tuuieron, y de cosas muy notables que vieron en el mismo Reyno*. Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra, 1605.
- PETRUCCI, Ottaviano (ed.). *Harmonice Musices Odhecaton A*. Venecia, 1510.
- PISADOR, Diego. *Libro de música de vihuela, agora nuevamente compuesto*. Salamanca, Impresso en casa de Diego Pisador, 1552.
- PODIO, Guillermo de. *Ars musicorum*. Valencia, Pere Hagenbach y Leonard Hutz, 1495.
- Qinding xu wenxian tongkao* 欽定續文獻通考. *Siku Quanshu Kanben* 四庫全書刊本 (Edición Siku Quanshu), 1784.
- RAMONEDA, Ignacio. *Arte de canto-llano en compendio breve, y methodo muy fácil para que los particulares, que deben saberlo, adquieran con brevedad, y poco trabajo la inteligencia, y destreza conveniente*. Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1778.
- RUIZ ALCOHOLADO, Pedro. *Ceremonial romano para missas cantadas y rezadas: en el qual se ponen todas las rúbricas generales y particulares del Missal Romano, que diuulgó el Papa Pío V..* Alcalá, Herederos de Juan Gracián, 1589.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. 4 vols. México, Ciudadano Alejandro Valdés, 1829-1830.

- SALADINO, FERRO; y RODRÍGUEZ DE TUDELA, ALONSO. *Compendio de los boticarios*. Valladolid, Arnao Guillén de Brocar, 1515.
- SALINAS, FRANCISCO DE. *De musica libri septem*. Salamanca, Matías Gast, 1577.
- SANTA MARÍA, TOMAS DE. *Libro llamado arte de tañer fantasía*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565.
- TOVAR, FRANCISCO. *Libro de música práctica*. Barcelona, Joan Rosenbach, 1510.
- TRIGAULT, NICOLAS. *De christiana expeditione apud Sinas suscepta ab Societate Iesu, ex P. Matthaei Ricii eiusdem Societatis co[m]mentariis*. Augsburgo, Christophorus Mangius, 1615.
- TRIGAULT, NICOLAS. *Histoire de l'expédition chrestienne au royaume de la Chine*. David Florice de Riquebourg-Trigault (trad.). Lille, De l'Imprimerie de Pierre de Rache, Imprimeur Juré à la Bible d'or, 1617.
- TRIGAULT, NICOLAS. *Istoria de la China i cristiana empresa hecha en ella, por la Compañia de Iesus*. Duarte Fernández (trad.). Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1621.
- VALDERRÁBANO, ENRIQUE. *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas. En el qual se hallará toda diversidad de música*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547.
- VENEGAS DE HENESTROSA, LUIS. *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela...* Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1557.
- VILA, PERE ALBERCH. *Odorum spiritualium... Liber secundus*. Barcelona, Jacobo Cortey, 1560.
- VILA, PERE ALBERCH. *Odorum (quas vulgo madrigales appellamus)... Liber primus*. Barcelona, Jacobo Cortey, 1561.
- WU, CHANGYUAN 吳長元. *Chenyuan shilüe* 宸垣識略, 1788.
- YŪ, Tō [YOU, Tong] 尤侗; OKUDA, Shōsai 奥田尚斎. *Gaikoku chikushishi (Waiguo zhuzhici)* 外國竹枝詞. Shinsaibashi-dōri Andōji-machi (Osaka) 心齋橋通安堂寺町 (大阪), Yoshino Rokubee 良埜六兵衛, 1786.
- Xi chao chong zheng ji* 熙朝崇正集. Fuzhou 福州, Minzhong Jing jiaotang 閩中景教堂 [Iglesia Jing de Minzhong], 1639.
- YEPES, ANTONIO DE. *Corónica general de la Orden de san Benito, patriarca de religiosos*. 7 vols. Irache, Matías Mares, 1609.
- ZHANG, WEISHU 張維樞. *Daxi Li Xitai Zichuan* 大西利西泰字傳, ca. 1630.

c) EDICIONES POSTERIORES A 1850

- ALBAROSA, Nino; RUMPHORST, Heinrich; y TURCO, Alberto. *Il cod. Paris Bibliothèque Nationale de France lat. 776, sec. XI, Graduale di Gaillac*. Padua, La Linea Editrice, 2001.
- ARELLI, Francesco de (ed.). *Matteo Ricci. Lettere (1580-1609)*. Macerata, Quodlibet, 2001.
- BOYCE, James John (O. Carm.) (ed.). *Salamanca, Archivo de la Catedral, Ms. 6*. Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 2002.
- CADENAS Y VICENT, Vicente de. *Diario del Emperador Carlos V: Itinerarios, permanencias, despachos, sucesos y efemérides relevantes de su vida*. Madrid, Instituto «Salazar y Castro», Hidalguía, 1992.
- CASAS, fray Bartolomé de las. *Historia de las Indias*. José Miguel Martínez Torrejón (ed.). Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- CECCHINI, Enzo y otros. *Uguccione da Pisa: Derivationes. Edizione critica princeps*. 2 vols. Florencia, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004.
- CORBELLA, Dolores. *Libro de Apolonio*. Madrid, Cátedra, 1999.
- D'ELIA, Pasquale M. *Fonti Ricciane*. 3 vols. Roma, La libreria dello Stato, 1949.
- Daxi Xitai Lixiansheng xingji* [合校本]大西西泰利先生行蹟. DA XIANG 向達 (ed.). Beiping, Beiping 北平 (Pekín), Shang zhi bian yi guan 上智编译馆, 1947.
- DEYERMOND, A. D. *Apollonius of Tyre: Two Fifteenth-Century Spanish Prose Romances. Hystoria de Apolonio and Confisyón del Amante: Apolonyo de Tyro*. Exeter, University of Exeter, 1973.
- DREVES, Guido Maria; BLUME, Clemens; and BANISTER, Henry Marriott. *Analecta Hymnica Medii Aevi*. 55 vols. Leipzig, Fues's Verlag (O. R. Reisland), 1886-1922.
- GALÁN GÓMEZ, Santiago. *La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español. La Súmula de canto de órgano de Domingo Marcos Durán como modelo*. Madrid, Alpuerto, 2016.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín. *Las etimologías de San Isidoro romanceadas*. 2 vols. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983.

- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (ed.). *Tomás de Santamaría. Libro llamado Arte de tañer fantasía (Valladolid, 1565)* (Monumentos de la Música Española, 75). Barcelona, CSIC, 2007.
- Graduale Triplex... ornatum neumis Laudunensibus (cod. 239) et Sangallensibus (codicum san Gallensis 359 et Einsidlensis 121)*. Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes y Desclée, 1979.
- HERSHON, Cyril P.; y RICKETTS, Peter T. (eds.). *Elucidari de las proprietatz de totas res naturals*. Egletons, Carrefour Ventadour, 2018.
- HOWELL, Almonte C.; y HULTBERG, Warren E. (eds.). *The Art of Playing the Fantasia by Fray Thomas de Sancta Maria*. Pittsburgh, Latin American Literary Review Press, 1991.
- Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional. XI (5700 a 7000)*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1987.
- MOBERG, Carl-Allan; and NILSSON, Ann-Marie. *Die liturgischen Hymnen in Schweden II* (Acta Universitatis Upsaliensis, Studia musicologica Upsaliensia, Nova series 13). Uppsala, Almqvist and Wiksell, 1991.
- PALACIOS SANZ, José Ignacio. *Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787): Escala diatónica cromática enarmonía, música sinfónica, dividida en canciones a tres, a cuatro, a cinco y a solo (1751). Estudio y transcripción*. Valladolid, Diputación de Palencia, 2022.
- PANTOJA, Diego de. *Relación de la entrada de algunos padres de la Compañía de Jesús en la China y particulares sucesos que tuvieron y de cosas muy notables que vieron en el mismo reino*. Beatriz Moncó Rebollo (ed.). Alcorcón, Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid «Jiménez de Gregorio», 2011.
- PITTS, Brent A. (ed.). *Barthélemy l'Anglais: Le Livre des Regions*. Londres, Anglo-Norman Text Society, 2006.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. *Memorial histórico español: Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia. Documentos de la época de Alfonso el Sabio*. 2 vols. Madrid, Real Academia de la Historia, 1851.
- REY MARCOS, Juan José (transcripción y estudio). *Ramillete de flores: colección inédita de piezas para vihuela (1593)*. Madrid, Alpuerto, 1975.
- REYNAUD, François. *La polyphonie tolédane et son milieu, des premiers témoignages aux environs de 1600*. París, CNRS Éditions, Brepols, 1996.

- ROA ALONSO, Francisco Javier; y GÉRTRUDIX BARRIO, Felipe. *El libro de música de vihuela de Diego Pisador (1552). Estudio, revisión y transcripción*. [Madrid], Pygmalión, 2002.
- ROBERT-TISSOT, Michel (ed.). *Johannes Aegidius de Zamora: Ars musica*. Roma, American Institute of Musicology, 1974.
- RODILLA LEÓN, Francisco. *El libro de motetes de 1608 de Juan Esquivel de Barahona (c. 1560-c. 1624). Estudio y transcripción*. Salamanca, Centro de Estudios Mirobrigenses y Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo, 2005.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Bruno Mario Damiani (ed.). Madrid, Cátedra, 1978.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan (estudio y transcripción). *Cinco canciones para ministriles. Francisco Guerrero (1528-1599)*. Madrid, Alpuerto, 1999.
- San Isidoro de Sevilla. *Etimologías. Edición bilingüe*. José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero (trads. y eds.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ DE HERRERO, María Nieves. *De las partes de la tierra y de diversas provincias o Las versiones castellanas del libro XV de «De proprietatibus rerum»*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.
- SCHLAGER, Karl-Heinz. *Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, ausgenommen das ambrosianische, alt-römische und alt-spanische Repertoire*. München, W. Ricke, 1965.
- SCHLAGER, Karl-Heinz. *Alleluia-Melodien* (Monumenta Monodica Medii Aevi, 8). Kassel, Bärenreiter, 1987.
- SEYMOUR, M. C. y otros. (eds.). *On the Properties of Things. John Trevisa's Translation of Bartholomaeus Anglicus «De Proprietatibus Rerum»*. 3 vols. Oxford, Clarendon Press, 1975.
- Siku Quanshu Cunmu Congshu · Shibū* 四庫全書存目叢書·史部, 第 256 冊 (vol. 256). Jinan 濟南, Qilu Chushe 齊魯書社, 1997.
- STÄBLEIN, Bruno. *Hymnen (I): Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes* (Monumenta Monodica Medii Aevi, 1). Kassel, Bärenreiter, 1956.
- TAN, Qian 談遷. *Bei you lu* 北游錄. Beijing 北京, Zhonghua shuju 中華書局, 1960.

- TURNER, Bruno (ed.). *Toledo Hymns: The Melodies of the Office Hymns of the Intonarium Toletanum of 1515: A Commentary and Edition* (Hispaniae Cantica Sacra, 4). Lochs, Isle of Lewis, Escocia, en cooperación con Mapa Mundi, 2011.
- VALASTRO CANALE, Angelo. *Isidoro di Siviglia: Etimologie, o Origini*. 2 vols. Turín, UTET, 2004.
- ZAHAREAS, Anthony N.; y PEREIRA ZAZO, Óscar (eds.). *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: Libro del Arcipreste (Libro de buen amor)*. Madrid, Akal, 2009.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- D'ACCONTE, Frank A. *Music in Renaissance Florence: Studies and Documents*. Aldershot (VT), Ashgate, 2006.
- AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. «The Formation of an Exceptional Library: Early Printed Music Books at Valladolid Cathedral». *Early Music*, XXXVII, 3 (2009), pp. 379-399.
- AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. «Impreso teórico nº 1. Catedral de Valladolid. Fogliano y Gaffurio». *Lux: Las Edades del Hombre 25 edición*. Valladolid, Fundación Las Edades del Hombre, 2021, pp. 340-341.
- AGUIRRE RINCÓN, Soterraña. «En busca de auctoritas: transferencias entre autor, mecenas y lector (a) en “Silva de sirenas”». *Musicología en transición*. Javier Marín López, Ascensión Mazuela Anguita y Juan José Pastor Comín (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2022, pp. 1265-1288.
- ALTÉS I AGUILÓ, Francesc Xavier. *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- ÁLVAREZ GARCÍA, Carlos. «La revolución de las Comunidades en Medina del Campo». *Historia de Medina del Campo y su tierra*. Eufemio Lorenzo Sanz (coord.). 3 vols. Medina del Campo, Ayuntamiento, Junta de Castilla y León, Diputación Provincial de Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1986, vol. 1, pp. 471-576.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.^a del Rosario. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 1981, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/40151>>.

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.^a del Rosario. «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos». *Revista de Musicología*, X, 1 (1987), pp. 67-104.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.^a del Rosario. «La iconografía musical de los Beatos de los siglos x y xi y su procedencia». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, V (1993), pp. 201-218.
- ÁLVAREZ PÉREZ, José María. «La polifonía sagrada y sus maestros en la catedral de León durante el siglo xvii». *Anuario Musical*, XV (1960), pp. 141-164.
- ÁLVAREZ PÉREZ, José María. *La música sacra al servicio de la catedral de León*. León, Asociación de Amigos del Órgano «Catedral de León», 1995.
- ÁLVARO ZAMORA, M.^a Isabel; e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. «Coros altos de madera renacentistas en iglesias oscenses: Sinués, Borau, Coscojuela de Sobrarbe, Lleret y Saravillo». *Estudios de historia del arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. María Isabel Álvaro, Concepción Lomba y José Luis Pano (coords.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 113-136.
- ALVES, José da Felicidade. *O Mosteiro dos Jerónimos*. 3 vols. Lisboa, Livros Horizonte, 1989, 1991 y 1992.
- ANDERSON, Michael Alan. *St Anne in Renaissance Music: Devotion and Politics*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- ANDLAUER, Nicolas. «Más vigilante que Argos: Francisco de Salinas en su siglo (1513-1590)». *Revista de Musicología*, XLIV, 1 (2021), pp. 65-106.
- ANDRÉS FERNÁNDEZ, David. «*Cantatur Communiter*: el canto llano en los cantorales del antiguo monasterio de Santa Engracia de Zaragoza». *Cantorales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca. Estudio interdisciplinar*. Carmen Morte García (coord.). Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2017, pp. 121-154.
- ANDRÉS, Gregorio de. «Los códices del conde de Miranda en la Biblioteca Nacional». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXII, 4 (1979), pp. 611-627.
- ANGUIANO DE MIGUEL, Aida. «Preexistencias del palacio Mendoza-Mélito de Guadalajara». *Anales de Historia del Arte*, IX (1999), pp. 91-103.
- ASENSIO, Juan Carlos. «Las antífonas *ad lotionem pedum* en la antigua liturgia hispana». *Glosas Silenses*, VI, 4 (1991), pp. 35-42.
- ASENSIO, Juan Carlos. «El canto en la antigua iglesia de España». *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe: (historia, arte, literatura, liturgia y música)*,

- Córdoba, 27 al 30 de abril de 1995*. Córdoba, Obra Social y Cultural CajaSur, 1996, pp. 127-150.
- ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*. Madrid, Alianza, 2003.
- ASHLEY, Kathleen y SHEINGORN, Pamela. «Introduction». *Interpreting Cultural Symbols: Saint Anne in Late Medieval Society*. Kathleen Ashley y Pamela Sheingorn (eds.). Atenas y Londres, University of Georgia Press, 1990.
- AUBERT, Eduardo Henrik. «Sémiologie de la notation aquitaine “classique”: problèmes et approches». *Études Grégoriennes*, XLII (2015), pp. 33-89.
- AYALA RUIZ, Juan Carlos. «La vihuela en Málaga». *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, I (2001), pp. 21-28.
- BAILEY, Terence. *The Intonation Formulas of Western Chant*. Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1974.
- BAINES, Anthony; y WACHSMANN, Klaus P. «Classification of Musical Instruments». *The Galpin Society Journal*, XIV (1961), pp. 3-29.
- BALDINI, Ugo. «The Jesuit College in Macao as a Meeting Point of the European, Chinese and Japanese Mathematical Traditions: Some Remarks on the Present State of Research, Mainly Concerning Sources (16th-17th Centuries)». *The Jesuits, the Padroado and East Asian Science (1552-1773)*. Luís Saraiva y Catherine Jami (eds.). Singapur, World Scientific, 2008, pp. 33-79.
- BALLESTER I GIBERT, Jordi. «Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo». *Revista de Musicología*, XIII, 1 (1990), pp. 123-201.
- BALLESTER I GIBERT, Jordi. «La fídula tardomedieval a la Corona d'Aragó: anàlisi iconogràfica d'un problema organològic». *Recerca Musicològica*, XIII (1998), pp. 21-39.
- BANGO TORVISO, Isidro. «Del eremitorio de San Millán al monasterio benedictino». *El monacato espontáneo. Eremitas y eremitorios en el mundo medieval*. José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja Casuso (coords.). Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2011, pp. 199-226.
- BARLÉS BÁGUENA, Elena; MARTÍNEZ GALÁN, Antonio; y SÁNCHEZ, Elisa. «El monasterio alto de San Juan de la Peña». *San Juan de la Peña. Suma de estudios*. Ana Isabel Lapeña (coord.). Huesca, Mira Editores, 2000, pp. 117-173.
- BAROFFIO, Giacomo. *Iter Liturgicum Italicum*. Padua, Cleup Editrice, 1999.

- BARRAQUER I ROVIRALTA, Gaietà. *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona, Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, 1906.
- BARRAQUER I ROVIRALTA, Gaietà. *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*. 4 vols. Barcelona, Imprenta de Francisco J. Altés y Alabart, 1915-1917.
- BARRIO GOZALO, Maximiliano. *Los obispos de Castilla y León durante el antiguo régimen*. [Valladolid], Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000.
- BARRIOS MANZANO, M.^a del Pilar. *Historia de la Música en Cáceres, 1590-1750*. Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1984.
- BARRIOS MANZANO, M.^a del Pilar. «Las funciones de chantre, sochantre y maestro de canto llano en la catedral de Coria (Cáceres). 1590-1750». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, XXVI (1995), pp. 73-82.
- BASSO, Alberto (ed.). *Dizionario enciclopédico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*. 4 vols. Turín, UTET, 1983-1984.
- BATIFFOL, Pierre. *History of the Roman Breviary*. Londres, Longmans, Green, and Co., 1898.
- BEC, Pierre. *Les instruments de musique d'origine arabe. Sens et histoire de leurs désignations*. Toulouse, Conservatoire Occitan, 2004.
- BEJARANO PELLICER, Clara. «Juventud y formación de los ministriles de Sevilla entre los siglos XVI y XVII». *Revista de Musicología*, XXXVI, 1-2 (2013), pp. 57-92.
- BEJARANO PELLICER, Clara. *Los sonidos de la ciudad. El paisaje sonoro de Sevilla. Siglos XV al XVIII*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2015.
- BENNASSAR, Bartolomé. *Valladolid au siècle d'or, une ville de Castille et sa campagne au XVII^e siècle*. París, Mouton, 1967.
- BERNADÓ, Màrius. «Sobre el origen y la procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media». *Revista de Musicología*, XVI, 4 (1993), pp. 2335-2353.
- BERNADÓ, Màrius. «The Hymns of the *Intonarium Toletanum* (1515): Some Peculiarities». *Cantus Planus: Papers Read at the 6th Meeting*. László Dobszay (ed.). 2 vols. Budapest, Hungarian Academy of Sciences, 1995, vol. 1, pp. 367-391.
- BERNADÓ, Màrius. «Adaptación y cambio en repertorios de himnos durante los siglos XV y XVI: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en

- fuentes ibéricas». *Il canto fratto-L'altro gregoriano. Atti del convegno internazionale di studi, Parma – Arezzo, 3-6 dicembre 2003*. Marco Gozzi y Alba Scotti (coords.). Roma, Torre d'Orfeo, 2005, pp. 239-280.
- BLANCO MARTÍN, Javier. «La (re)construcción de la Iglesia de San Benito el Real de Valladolid. Apuntes para un cambio de monumentalidad». *Biblioteca: estudio e investigación*, XXXVI (2021), pp. 207-221.
- BLOCH, Marc. *Introducción a la historia*. Barcelona, Olmak Trade, 2015.
- BOFARULL Y SANS, Francisco de Asís de. *Los animales en las marcas del papel*. Villanueva y Geltrú, Oliva, 1910.
- BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; y MARÍN, Miguel Ángel (eds.). *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universitat de València, 2005.
- BONITO GADELLA, Francisco Javier. *El oficio en honor a Santo Tomás de Canterbury y su difusión en España*. Trabajo Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid, 2017, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/108311>>.
- BOUDEAU, Océane. «Un missel ibérique de la seconde moitié du XII^e ou du début du XIII^e siècle (Salamanque, Biblioteca General Histórica, ms. 2637)». *Revista Portuguesa de Musicologia*, III, 2 (2016), pp. 65-110.
- BOYLE, Leonard E. «A Material Consideration of Santa Sabina MS. XIV L 1». *Aux origines de la liturgie dominicaine: le manuscrit Santa Sabina XIV L 1*. Leonard E. Boyle y Pierre-Marie Gy (eds.). Roma, École française de Rome, 2004, pp. 19-42.
- BRIQUET, Charles-Moïse. *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. Ginebra [etc.], Alphonse Picard, 1907.
- BROWN, Howard Mayer. *Instrumental Music Printed before 1600: A Bibliography*. Cambridge (MA), Harvard University Press, 1979 (1^a ed. 1965).
- BRUYN, Frans de. «The Classical Silva and the Generic Development of Scientific Writing in Seventeenth-Century England». *New Literary History*, XXXII, 2 (2001), pp. 347-373.
- BRUZELIUS, Caroline A. «Hearing is Believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340». *Gesta*, XXXI, 2 (1992), pp. 83-91.
- BUESCU, Ana Isabel. «Os santos na Corte de D. João III e de D. Catarina». *Lusitania Sacra*, XXVIII (2013), pp. 49-72.

- BUSSE BERGER, Anna Maria. *La musica medievale e l'arte della memoria*. Roma, Fogli Volanti, 2008.
- CADENAS Y VICENT, Vicente de. *Doble coronación de Carlos V en Bolonia, 22-24/II/1530*. Madrid, Instituto «Salazar y Castro», Hidalguía, 1985.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores. «La reforma del monasterio de San Benito en la Edad Moderna». *El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval*. María Victoria Herráez Ortega (coord.). León, Ediciones de la Universidad de León, 2000, pp. 173-224.
- CANTÓ RUBIO, Juan. *Símbolos del arte cristiano*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1985.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. «La capilla musical de la colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina». *Hispania Sacra*, LXV, 131 (2013), pp. 181-237.
- CAPITANI, Enrico de. «Tropi, Sequenze, Prosule. Ornamento ed espansione del canto gregoriano». *Alla scuola del canto gregoriano. Studi in forma di manuale*. Fulvio Rampi (coord.). Cremona, Musidora, 2015, pp. 713-807.
- CARDINE, Eugène. *Semiologia gregoriana*. Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1979.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Arte y liturgia en los monasterios de la Orden de Císter. La ordenación de un ambiente estructurado». *Actas del III Congreso Internacional sobre el Císter en Galicia y en Portugal. Ourense y Oseira*. 2 vols. Ourense, Diputación Provincial-Monte Casino, 2006, vol. 1, pp. 503-565.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Centro y periferia en la ordenación de espacios litúrgicos: las estructuras corales». *Hortus Artium Medievalium*, XIV (2008), pp. 159-179.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Una simplicidad arquitectónica por encima de los estilos. La iglesia del monasterio cisterciense entre espacios y funciones». *Mosteiros cistercienses. História, arte, espiritualidade e património*. José Albuquerque Carreiras (ed.). 3 vols. Alcobça, Jorlis, 2013, vol. 2, pp. 117-138.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «El espacio destinado a los fieles y la aparición del coro a los pies en la arquitectura de los frailes en la Península Ibérica». *Vox Antiqua. Commentaria de Cantu Gregoriano, Musica antiqua, Musica sacra et Historia liturgica*, 12-13 (*Le culture del francescanesimo (XIII-XVI secolo). Sguardi e voci dentro e fuori dal chiostro*). Maria Incoronata Colantuono, Joan Curbet y

- Chiara Mancinelli (eds.). Lugano, Cantus Gregoriani Helvetici Cultores, 2018, pp. 77-100.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «The Transept in Iberian Cathedrals during the Middle Ages. A Functional and Liturgical Approach». *Le transept et ses espaces élevés dans l'église du Moyen Âge (XIe-XVIIe siècles): pour une nouvelle approche fonctionnelle (architecture, décor, liturgie et son)*. Barbara Franzé y Nathalie Le Luel (eds.). Zagreb-Motovun, International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages-University of Zagreb, 2018, pp. 243-254.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «El espacio litúrgico en la arquitectura de los monjes jerónimos. Recuperaciones y adaptaciones». *Sonido y espacio. Antiguas experiencias musicales ibéricas / Sound & Space. Early Iberian Musical Experience*. Francisco Rodilla y otros (eds.). Madrid, Alpuerto, 2019, pp. 117-153.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Experimentar una iglesia de nave única. Aproximación al espacio litúrgico de Santa María del Pi (siglos XIV-XVI)». *Splendor Pinensis. Santa Maria del Pi al segle XV*. Jordi Sacasas (ed.). Barcelona, Ateneu Universitari Sant Pacià, 2019, pp. 211-234.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Celebrar la arquitectura del Císter en la Corona de Aragón». *Aragonia Cisterciensis: espacio, arquitectura, música y función en los monasterios de la Orden del Císter en la Corona de Aragón*. Eduardo Carrero Santamaría (coord.). Gijón, Trea, 2020, pp. 39-106.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Los frailes en la ciudad. Una aproximación a la predicación como argumento urbanístico». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, LII, 2 (2022), pp. 21-46.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «Norma litúrgica, cura de almas y espacio arquitectónico en las canónicas regulares. De la observancia “agustiniana” a Premontré». *Las dos vías del monacato occidental: los seguidores de san Benito y los de san Agustín*. José Ángel García de Cortázar y Ramón Teja Casuso (coords.). Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2022, pp. 209-243.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas. «Nas origens dos Jerónimos na Península Ibérica: do Franciscanismo à Ordem de S. Jerónimo – o itinerário de Fr. Vasco de Portugal». *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, I (1984), pp. 11-131.
- CASTRO CORREA, Ainoa. «Leaving the Past behind, Adapting to the Future: Transitional and Polygraphic Visigothic-Caroline Minuscule Scribes». *Anuario de Estudios Medievales*, L, 2 (2020), pp. 631-664.

- CASTRO FERNÁNDEZ, Belén María. «Los coros capitulares: Balance de su historia moderna en términos de restauración monumental». *Minus*, XXI (2013), pp. 119-154.
- CASTRO FERNÁNDEZ, Belén María; y LÓPEZ FACAL, Ramón. «¿Para qué sirve el patrimonio cultural?». *Enseñanza de la historia y competencias educativas*. Cosme J. Gómez Carrasco (coord.). Barcelona, Graó, 2017, pp. 67-86.
- CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria (coord.). *Tomás Becket y la Península Ibérica (1170-1230)*. León, Universidad de León, Instituto de Estudios Medievales, 2013.
- CAZAUX, Christelle. *La musique à la cour de François Ier*. París, École des chartes, Programme «Ricercar», 2002.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 1992 (1ª ed. 1989).
- CHÉDOZEAU, Bernard. *Choeur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France, XVIIIe-XVIIIe siècle)*. París, Cerf, 1998.
- CHICO PICAZA, M.^a Victoria. «La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas». *Anales de Historia del Arte*, XIII (2003), pp. 83-95.
- CHICO PICAZA, M.^a Victoria. «Edición/es y función/es de un manuscrito del siglo XIII: el caso de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio». *Titivillus: Revista Internacional sobre Libro Antiguo*, I (2015), pp. 27-44.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de los símbolos*. Madrid, Siruela, 2004.
- CLAUSSEN, Martin A. *The Reform of the Frankish Church: Chrodegang of Metz and the Regula canonicorum in the Eighth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- COLOMBÁS, García M. *La tradición benedictina. Ensayo histórico*. VI, *Los siglos XV y XVI*. Zamora, Monte Casino, 1996.
- COMPTE, Efrém E. *El costumari del monestir de Sant Cugat del Vallès*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2009.
- COOK, Nicholas. «Between Process and Product: Music and/as Performance». *Music Theory Online*, VII, 2 (2001), pp. 1-31, <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.pdf>>.
- COROMINAS, Joan (ed.). *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. 6 vols. Madrid, Gredos, 1980-1991.

- CORONA-ALCALDE, Antonio. «A Vihuela Manuscript in the Archivo de Simancas». *The Lute Society Journal*, XXVI (1986), pp. 3-20.
- CORONA-ALCALDE, Antonio. «The Earliest Vihuela Tablature: A Recent Discovery». *Early Music*, XX, 4 (1992), pp. 594-600.
- CORONA-ALCALDE, Antonio. «The Fernández de Córdoba Printers and the Vihuela Books from Valladolid». *Lute Society of America Quarterly*, XL, 2 (2005), pp. 20-30.
- CORONA-ALCALDE, Antonio. *El laúd en la España cristiana*. Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2015.
- CORTÉS HARO, Marta. «Semblanza iconográfica de la realeza sapiencial de Alfonso X: Las miniaturas liminares de los códices regios». *Revista de poética medieval*, XXX (2016), pp. 131-153.
- COURCELLES, Dominique de. «Avant propose». *La varietas à la Renaissance*. Dominique de Courcelles (ed.). París, Publications de l'École Nationale des chartes, 2001.
- CRAVEIRO, Maria de Lurdes. «O coro alto: O convento de Cristo no arranque da Reforma Católica». *Equipamentos monásticos e prática espiritual*. Maria de Lurdes Craveiro, Carla Alexandra Gonçalves y Joana Antunes (coords.). Lisboa, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2017, pp. 149-174.
- CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. «Nuevos datos sobre el maestro Francisco de Salinas en Salamanca». *Salamanca. Revista de Estudios*, LXI (2017), pp. 13-39.
- CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. «El maestro Bernardo Clavijo del Castillo (†1626): nuevas aportaciones sobre su etapa salmantina». *Revista de Musicología*, XLI, 2 (2018), pp. 429-457.
- CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. «New Information on the Vihuelist Diego Pisador: His Life, Teaching, and Work». *Journal of the Lute Society of America*, LIV (2021), pp. 1-20.
- CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. «Noticias sobre los coros de la Catedral Vieja de Salamanca». *Universitas. Las artes ante el tiempo. XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, Comité Español de Historia del Arte e Universidad de Salamanca, 2021, pp. 1387-1397.
- CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. «Los inicios del Siglo de Oro de la música en Salamanca: el maestro Antonio Gallego y el organista Pedro Catalán». *Anuario Musical*, LXXVII (2022), pp. 227-238.

- CRUZ RODRÍGUEZ, Javier. «Sebastián de Vivanco: el último gran maestro de música del Siglo de Oro en Salamanca». *Studia Historica: Historia Moderna*, XLV, 2 (2023), pp. 295-312.
- DEBERT, Aline. «Les Bibles moralisées». *Hypotheses. Groupe Image*. 2016, <https://imageded.hypotheses.org/554#_ftnref1>.
- DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, Eloy. «Datos para la Historia del arte español (Continuación)». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XLVI (1925), pp. 23-47.
- Diccionario de la lengua española*. 2 vols. Madrid, Real Academia Española, 1992 (21ª ed.).
- Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. MADRID, SGAE, 1999-2002.
- DIEGO PACHECO, Cristina. *Un nouvel apport à l'étude de la musique espagnole de la Renaissance: Le manuscrit 5 de la cathédrale de Valladolid et son contexte*. Tesis doctoral no publicada, Université de Paris IV-Sorbonne, 2005.
- DIEGO PACHECO, Cristina. «Beyond Church and Court: City Musicians and Music in Renaissance Valladolid». *Early Music*, XXXVII, 3 (2009), pp. 367-378.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús; y AINAUD, Juan. *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico. 18 Miniatura, grabado, encuadernación*. Madrid, Plus Ultra, 1962.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. «Un informe sobre el estado de la sede hispalense en 1581». *Hispania Sacra*, VI, 11 (1953), pp. 181-195.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Orto y ocase de Sevilla*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981 (3ª ed.).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Las clases privilegiadas en el Antiguo Régimen*. Madrid, Akal, 2012.
- DURÃES, Margarida. «Para uma análise sociológica dos monges negros da ordem de S. Bento (XVI-XIX séculos)». *Cadernos do Noroeste*, XX, 1-2 (2003), pp. 275-292.
- EQUIPO UCM; y ROCHA, Luzia. «Tesoro de instrumentos musicales: Hornbostel & Sachs (español/portugués)». *IMAGENesMUSICA. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal*. Cristina Bordas Ibáñez e Isabel Rodríguez López (eds.). Madrid, AEDOM, 2012, pp. 197-251, <<https://www.imagenesmusica.es/recursos/>>.

- ESCALAS, Romà; GIBIAT, Vicent; y BARJAU, Anna. «La colección de instrumentos renacentistas de la catedral de Salamanca. Estudio organológico multidisciplinar». *Revista de Musicología*, XXII, 1 (1999), pp. 49-90.
- ESPAÑOL, Francesca. *Sant Benet de Bages*. Manresa, Angle Editorial y Fundació Caixa de Manresa, 1995.
- ESTEVE ROLDÁN, Eva. «Blurring the Boundaries: Performance Contexts for the Magnificat in the Iberian Peninsula in the Sixteenth Century». *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World: A Homage to Bruno Turner*. Tess Knighton y Bernadette Nelson (eds.). Kassel, Reichenberger, 2011, pp. 206-227.
- ESTEVE ROLDÁN, Eva. *Mecenazgo, reforma y música en la Catedral de Toledo (1523-1545)*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- ESTEVE ROLDÁN, Eva. «Las constituciones de Juan Pardo Tavera (1539) como reflejo del pensamiento musical reformista: estudio crítico». *Cultura y música en la Península Ibérica hasta 1650*. Eva Esteve, John Griffiths y Francisco Rodilla (eds.). Kassel, Reichenberger, 2023, pp. 143-179.
- ESTEVE ROLDÁN, Eva. «Sonido y poder en la Península Ibérica: Influencia de los pontífices en el paisaje sonoro bajomedieval». *Las cortes eclesiásticas bajomedievales*. Francisco de Paula Cañas Álvarez (ed.). Madrid, Dykinson, en prensa.
- FABIÉ, Antonio María. *Viajes por España de Jorge de Einghen, del Barón León de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*. Madrid, Librería de los bibliófilos, Fernando Fé, 1879.
- FANG, Hao 方豪. *Zhongxi jiaotong shi* 中西交通史. Taibei, Zhonghua wenhua chuban 中华文化出版, 1953.
- FENLON, Iain; y WISTREICH, Richard (eds.). *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2019.
- FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel. *La catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte y personas*. Toledo, Diputación Provincial, 2015.
- FERNÁNDEZ CONDE, Francisco Javier. «Decadencia de la Iglesia española bajomedieval y proyectos de reforma». *Historia de la Iglesia en España, II-2º, La Iglesia en la España de los siglos VIII-XIV*. Ricardo García-Villoslada (dir.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media*. Madrid, Alpuerto, 1980.

- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «La irrupción del canto gregoriano en España. Bases para un replanteamiento». *Revista de Musicología*, VIII, 2 (1985), pp. 239-248.
- FERRETTI, Paolo. *Estetica gregoriana, ossia Trattato delle forme musicali del canto gregoriano*. Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1934.
- FERY-HUE, Françoise. «Libraires et imprimeurs: les éditeurs de Jean Corbechon de 1480 à la fin du xvie siècle». *Encyclopédie médiévale et langues européennes. Réception et diffusion du «De proprietatibus rerum» de Barthélemy l'Anglais dans les langues vernaculaires*. Joëlle Ducos (ed.). París, Champion, 2014, pp. 47-87.
- FINK, Michael. «Luis de Narváez: Some Fresh Perspectives on His Life and Music». *Journal of the Lute Society of America*, XLIV (2011), pp. 107-121.
- FIorentino, Giuseppe. «“Cantar por uso” and “cantar fabordón”: the “unlearned” tradition of oral polyphony in Renaissance Spain (and beyond)». *Early Music*, XLIII, 1 (2015), pp. 23-35.
- FLÓREZ MIGUEL, Cirilo. «La ciudad de Salamanca en el siglo xvi: La conjunción del arte y la ciencia». *Arbor*, CLXXIII, 683-684 (2002), pp. 429-458.
- FOLGAR DE LA CALLE, M.^a Carmen. «La construcción del gran monasterio de San Xulián de Samos. Cien años de transformaciones arquitectónicas». *Opus Monasticorum II. Arte benedictino en los caminos de Santiago*. Enrique Fernández Castiñeiras y Juan M. Monterroso Montero (coords.). Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007, pp. 239-259.
- FREEDMAN, Richard. *Music in the Renaissance. Western Music in Context*. Nueva York, W.W. Norton, 2012.
- FROGER, Jacques. «L'èpître de Notker sur les “lettres significatives”». *Études Grégoriennes*, V (1962), pp. 23-71.
- FUENSANTA MURCIA, Nikolás. «Les Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci. El manuscrito 551 de la Biblioteca Municipal de Besançon». *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXVI (2012), pp. 115-129.
- FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la. *La música en la catedral de Cuenca hasta el reinado de Carlos II. Contribución para una historia crítica*. Madrid, Alpuerto, 2019.
- FUERTEs HERREROS, José Luis. «“Como la vihuela templada, que hace dulce armonía”: Imagen del hombre y de la ciencia en el Renacimiento desde un relato de

- Pérez de Oliva (1494-1531)». *Revista Española de Filosofía Medieval*, IX (2002), pp. 327-337.
- GALLEGO, Antonio. «Un siglo de música en Valdemoro (1582-1692)». *Revista de Musicología*, I, 1-2 (1978), pp. 243-253.
- GALPIN, Francis W. *The Music of the Sumerians and their Immediate Successors the Babylonians and Assyrians*. Londres, Cambridge University Press, 1937.
- GARBAYO MONTABES, Francisco Javier. «Inventarios de obras e instrumentos musicales en el Archivo Capitular de la Catedral de Ourense. Siglos XVIII-XIX». *Porta da Aira: Revista de Historia del Arte Orensano*, XII (2008), pp. 229-256.
- GARBAYO MONTABES, Francisco Javier. «De códices, voces y órganos. Un estudio musical sobre los monasterios, conventos y colegiatas gallegos». *El protagonismo monástico a través de la historia*. José Miguel Andrade Cernadas (dir.). 2 vols. A Coruña, Hércules de Ediciones, 2016, vol. 2, pp. 213-255.
- GARCÍA ALCÁZAR, María Francisca. «Los “continuos” reales de Castilla durante la Baja Edad Media. Estado de la cuestión». *Espacio, tiempo y forma*, XXX (2017), pp. 335-358.
- GARCÍA ÁLVAREZ-BUSTO, Alejandro. «Santa María La Real de Obona (Tineo)». *Anejos de Nailos*, VII (2022), pp. 145-167.
- GARCÍA ÁLVAREZ-BUSTO, Alejandro; y ADÁN ÁLVAREZ, Gema Elvira. «San Salvador de Cornellana (Salas)». *Anejos de Nailos*, VII (2022), pp. 131-143.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Extremadura, 1996.
- GARCÍA CABEZAS, José Juan. *El monasterio de San Benito el Real de Valladolid. Restitución virtual de los coros de su iglesia*. Trabajo Fin de Grado, Universidad de Valladolid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2021, <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/50063>>.
- GARCÍA FLORES, Antonio. «Ampliación y renovación de los monasterios cistercienses de la congregación de Castilla (siglos XV-XIX): Santa María de Rioseco». *IV Jornadas del monasterio de Rioseco. El monasterio a través del tiempo*. Esther López Sobrado (dir.). Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 2023, pp. 11-90.
- GARCÍA FRAILE, Dámaso. «La música en la vida estudiantil universitaria durante el siglo XVI». *Líneas de investigación sobre universidades hispánicas*. Luis E. Rodrí-

- guez-San Pedro Bezares y Juan L. Polo Rodríguez (eds.). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 87-106.
- GARCÍA ORO, José. «La reforma de las órdenes religiosas en los siglos xv y xvi». *Historia de la Iglesia en España, III-1º, La Iglesia en la España de los siglos xv y xvi*. Ricardo García-Villoslada (dir.). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980, pp. 211-349.
- GARCÍA PÉREZ, Amaya. «Francisco de Salinas y la teoría musical renacentista». *De Musica libri septem de Francisco de Salinas*. Amaya García Pérez y Bernardo García-Bernalt Alonso (eds.). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, pp. 42-92.
- GARCÍA PÉREZ, Amaya; y OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma (coords.). *Francisco de Salinas: música, teoría y matemática en el Renacimiento*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.
- GARCÍA ROS, Vicente. *Los franciscanos y la arquitectura. De san Francisco a la ex-claustración*. Valencia, Editorial Asís, 2000.
- GARCÍA ROS, Vicente. «El trasfondo arquitectónico de las querellas contra la conventualidad franciscana». *El franciscanismo en Andalucía. Conferencias del VII curso de verano El arte franciscano en las catedrales andaluzas (Priego de Córdoba, 31 de julio al 5 de agosto de 2001). Conferencias del VIII curso de verano (Priego de Córdoba, 22 al 26 de julio de 2002)*. Manuel Peláez del Rosal (ed.). 2 vols. Córdoba, CajaSur, 2003, vol. 1, pp. 403-414.
- GARCIMARTÍN MUÑOZ, María Noemí. *Pleitos de la catedral de Astorga en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Valladolid, 2015, <<https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=1144845>>.
- GERNET, Jacques. *Chine et christianisme. Action et réaction*. París, Gallimard, 1982.
- GIRAUD, Eleanor J. «Differentiating Hands in Square Chant Notation». *Plainsong and Medieval Music*, XXXI, 2 (2022), pp. 99-121.
- GOFF, Jacques le; y NORA, Pierre. *Faire de l'Histoire. Nouveaux problèmes*. 3 vols. París, Gallimard, 1974.
- GOLVERS, Noël. «The Library Catalogue of Diogo Valente's Book Collection in Macao (1633): A Philological and Bibliographical Analysis». *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies*, XIII (2006), pp. 7-43.

- GOLVERS, Noël. «“Jesuit Macau” and its “Paper Collections” in the Exchange of Knowledge between Europe and China (17th and 18th centuries)». *Travels and Knowledge (China, Macau and Global Connections)*. Luís Filipe Barreto y Wu Zhiliang (eds.). Lisboa, Centro Científico e Cultural de Macau, Fundação Macau, 2018, pp. 179-202.
- GOMBRICH, Ernst H. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1986 (1ª ed. 1972).
- GOMBRICH, Ernst H. *La historia del arte*. México, Conaculta, Editorial Diana, 1999 (1ª ed. 1950).
- GÓMEZ FERNÁNDEZ, Lucía. *Música, nobleza y mecenazgo. Los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 2017.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen. *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. I. De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen. «El renacer del repertorio lírico español». *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 2. De los Reyes Católicos a Felipe II*. María del Carmen Gómez Muntané (coord.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 21-161.
- GONZÁLEZ DE BUITRAGO, Alicia. «Los ancianos del Apocalipsis: Representaciones musicales en la fachada meridional de la catedral de León». *Revista de Musicología*, XX, 2 (1997), pp. 783-796.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. «La sillería coral de 1794 del monasterio de Oseira y otras noticias relacionadas con la vida coral». *Cistercium*, CCVIII (1997), pp. 415-428.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. «El coro». *Santiago. San Martín Pinario. Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, 27 de mayo, 31 de diciembre 1999*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 243-250.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. «Pedro de Humanes, ministril prestigioso de la catedral de Astorga». *El Faro astorgano*, 8739 (2016, 3 de marzo), p. 8.
- GONZÁLEZ RUÍZ, Ramón. *Hombres y libros de Toledo*. Madrid, Fundación Ramón Areces, 1997.
- GONZÁLEZ RUIZ, Ramón y otros. «Sobre la Biblia de San Luis». *XX Siglos*, XII, 48 (2001), pp. 113-119.

- GONZÁLEZ RUIZ, Ramón (coord.). *Biblia de San Luis. Catedral Primada de Toledo. II. Estudios*. Barcelona, M. Moleiro, 2004, pp. 158-266.
- GONZÁLEZ RUIZ, Ramón. «Vasco (o Blas) Fernández de Toledo». *Diccionario Biográfico Electrónico de la Real Academia de la Historia*. Real Academia de la Historia, 2018, <<https://dbe.rah.es/biografias/25790/vasco-o-blas-fernandez-de-toledo>>.
- GOODY, Jack. *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- GÓY DÍZ, Ana Eulalia. «Los claustros benedictinos tras la Reforma de los Reyes Católicos: noticias sobre su construcción y sus programas decorativos». *Humanitas: Estudios en homenaje a Prof. Dr. Carlos Alonso del Real*. Antón A. Rodríguez Casal (coord.). 2 vols. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, vol. 2, pp. 877-898.
- GÓY DÍZ, Ana Eulalia. «La arquitectura». *Santiago. San Martín Pinario. Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, 27 de mayo, 31 de diciembre 1999*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 213-234.
- GÓY DÍZ, Ana Eulalia. «La arquitectura: de la reforma de los Reyes Católicos a la Desamortización: El resurgir de los monasterios en el Renacimiento». *Opus Monasticorum I. Patrimonio, arte, historia y orden*. José Manuel B. López Vázquez (coord.). Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 99-166.
- GRIER, James. *The Musical World of a Medieval Monk. Adémar de Chabannes in Eleventh-century Aquitaine*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- GRIFFITHS, John. «At Court and at Home with the “Vihuela de mano”: Current Perspectives on the Instrument, its Music, and its World». *Journal of the Lute Society of America*, XXII (1989), pp. 1-27.
- GRIFFITHS, John; y HULTBERG, Warren E. «Santa Maria and the Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain». *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*. Maria Fernanda Cidrais Rodrigues, Manuel Morais y Rui Vieira Nery (eds.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 345-360.
- GRIFFITHS, John. «The Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain». *Revista de Musicología*, XVI, 6 (1993), pp. 3309-3321.
- GRIFFITHS, John. «Esteban Daza: A Gentleman Musician in Renaissance Spain». *Early Music*, XXIII, 3 (1995), pp. 437-449.

- GRIFFITHS, John. «The Lute and the Polyphonist». *Studi Musicali*, XXXI (2002), pp. 71-90.
- GRIFFITHS, John. «Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain». *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.). Kassel, Reichenberger, 2006, pp. 181-214.
- GRIFFITHS, John. «Hidalgo, Merchant, Poet, Priest: The Vihuela in the Urban Soundscape». *Early Music*, XXXVII, 3 (2009), pp. 355-366.
- GRIFFITHS, John. «La producción de libros de cifra musical en España durante el siglo XVI». *Hispanica Lyra*, XII (2010), pp. 10-27.
- GRIFFITHS, John. «The Music of Castrato Lutenists at the Time of Caravaggio». *La Musica al tempo di Caravaggio*. Stefania Macioce y Enrico De Pascale (eds.). Roma, Gangemi, 2012, pp. 81-97.
- GRIFFITHS, John. «Catorce hijos y una sola vihuela: La familia Daza de Valladolid». *Cuadernos de música iberoamericana*, XXV-XXVI (2013), pp. 161-175.
- GRIFFITHS, John. «Introduction». *Tablature 1300-1750. An Encyclopedia*. John Griffiths, David Dolata y Philippe Vendrix (eds.). Turnhout, Brepols, en prensa.
- GROS I PUJOL, Miquel dels Sants. «Las tradiciones litúrgicas medievales en el noroeste de la península». *IX Centenário da dedicação da Sé de Braga, Congresso Internacional. Actas. III. Teologia do Templo e Liturgia Bracarense*. António de Sousa Araújo (ed.). Braga, Universidade Católica Portuguesa y Cabildo Metropolitano e Primacial de Braga, 1990, pp. 103-115.
- Grove Music Online*. Oxford, Oxford University Press, 2025, <<https://www.oxford-musiconline.com/grovemusic>>.
- GUEST, Gerald B. *Queens, Kings, and Clergy: Figures of Authority in the Thirteenth-Century Moralized Bibles*. Tesis doctoral no publicada, New York University, 1998.
- GUILLÉN-NÚÑEZ, César. *The Introduction of Western Secular and Sacred Music to China and Macao: A Historical Coda*. Conferencia. Macau Ricci Institute, 2015, <https://www.academia.edu/14203851/Introduction_of_Western_Secular_and_Sacred_Music_to_China_and_Macao_A_Historical_Coda>.
- GUILMARD, Jacques-Marie. «À l'origine du chant grégorien de la messe et du sacramentaire gélasien». *Revue Bénédictine*, CXXV, 1 (2015), pp. 45-91.
- GUILMARD, Jacques-Marie. *L'origine du chant grégorien. Études d'histoire du répertoire*. Solesmes, La Froidfontaine, 2020.

- GUTIÉRREZ, Carmen Julia. «Procedimientos de creación y adaptación en los himnos litúrgicos medievales en España: la composición de un repertorio». *Revista de Musicología*, XXVII, 2 (2004), pp. 815-839.
- GUTIÉRREZ, Carmen Julia. «The Hymnodic Tradition in Spain». *Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia Band IV: Der lateinische Hymnus im Mittelalter. Überlieferung, Ästhetik, Ausstrahlung*. Andreas Haug, Christoph März and Lorenz Welker (eds.). Kassel, Bärenreiter, 2004, pp. 215-243.
- GUTIÉRREZ, Carmen Julia. «Melodías del canto hispánico en el repertorio litúrgico poético de la Edad Media y el Renacimiento». *El canto mozárabe y su entorno: Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*. Ismael Fernández de la Cuesta, Rosario Álvarez Martínez y Ana Llorens Martín (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 547-575.
- GUTIÉRREZ, Carmen Julia. *Hymnen 2: Hymnen aus spanischen Quellen* (Monumenta Monodica Medii Aevi, 10), en prensa.
- HAMBURGER, Jeffrey F. «Art, Enclosure and the *Cura Monialium*: Prolegomena in the Guise of a Postscript». *Gesta*, XXXI, 2 (1992), pp. 108-134.
- HARDIE, Jane M. *The Lamentations of Jeremiah: Ten Sixteenth-Century Spanish Prints: An Edition with Introduction*. Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 2003.
- HAYBURN, Robert F. *Papal Legislation on Sacred Music, 95 A.D. to 1977 A.D.* Minnesota, Collegeville, 1979.
- HELLER, Karl Leo. «Indicazioni sulla sonorità vocale in manoscritti gregoriani. Indagini per un'interpretazione sonora delle grafie con oriscus». *Studi Gregoriani*, XXIV (2008), pp. 71-83.
- HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo. *Ciudad Rodrigo. La catedral y la ciudad*. 2 vols. Salamanca, Imprenta Comercial Salmantina, 1935.
- HERNÁNDEZ, Francisco J. «Relaciones de Alfonso X con Inglaterra y Francia». *Alcanate: Revista de estudios alfonsíes*, IV (2004-2005), pp. 167-242.
- HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria; y TEIJEIRA PABLOS, María Dolores. «Los siglos del Gótico». *El patrimonio artístico de San Benito de Sahagún. Esplendor y decadencia de un monasterio medieval*. María Victoria Herráez Ortega (coord.). León, Ediciones de la Universidad de León, 2000, pp. 135-171.

- HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria; y TEIJEIRA PABLOS, María Dolores. «El cuerpo occidental de la iglesia de San Pedro de Arlanza. Propuesta de reconstrucción histórica». *De Arte*, II (2003), pp. 7-27.
- HERRERA CASADO, Antonio. *El palacio del Infantado en Guadalajara*. Guadalajara, Aache, 2001.
- HIDALGO OGÁYAR, Juana. «Mencía de Mendoza, marquesa del Zenete, condesa de Nassau y duquesa de Calabria». *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Esther Alegre Carvajal (ed.). Madrid, Ediciones Polifemo, 2014, pp. 453-482.
- HIGBIE, Carolyn. «Divide and Edit: a Brief History of Book Divisions». *Harvard Studies in Classical Philology*, CV (2010), pp. 1-31.
- HILEY, David. *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford, Clarendon Press, 1993.
- HILEY, David. *Gregorian Chant*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- HONG, Sung-Hwa. «Official and Private Weights and Measures (Duliangheng 度量衡) during the Qing Dynasty and Contemporary Perceptions». *Sungkyun Journal of East Asian Studies*, XX, 2 (2020), pp. 185-215.
- HORBOSTEL, Erich M. von; y SACHS, Curt. «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch». *Zeitschrift für Ethnologie*, XLVI, 4-5 (1914), pp. 553-590.
- HOWELL, Martha; y PREVENIER, Walter. *From Reliable Sources: An Introduction to Historical Methods*. Ithaca y Londres, Cornell University Press, 2001.
- HSIA, R. Po-chia. *A Jesuit in the Forbidden City: Matteo Ricci, 1552-1610*. Oxford, Oxford University Press, 2010.
- HUGHES, Andrew. *Medieval Manuscripts for Mass and Office: A Guide to their Organization and Terminology*. Toronto, University of Toronto Press, 1982.
- HUGHES, Andrew. «Modal Order and Disorder in the Rhymed Office». *Musica Disciplina*, XXXVII (1983), pp. 29-51.
- HUGLO, Michel. «Les noms des neumes et leur origine». *Études Grégoriennes*, I (1954), pp. 53-67.
- HUGLO, Michel. «Règlement du XIII^e siècle pour la transcription des livres notés». *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*. Martin Ruhnke (ed.). Kassel, Bärenreiter, 1967, pp. 121-133.
- HUGLO, Michel. *Les tonaires. Inventaire, analyse, comparaison*. Paris, Heugel, 1971.

- HUGLO, Michel. «La pénétration des manuscrits aquitains en Espagne». *Revista de Musicología*, VIII, 2 (1985), pp. 249-256.
- IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. «El monasterio de San Juan de 1450 a 1600». *El monasterio de San Juan de Burgos. Historia y arte*. Francisco Javier Peña Pérez (coord.). Burgos, Instituto Municipal de Cultura-Caja de Burgos, 2000, pp. 285-333.
- IGLESIAS, Alejandro Luis. «La música en Zamora». *Historia de Zamora. II. La Edad Moderna*. Juan Carlos Alba López (coord.). Zamora, Diputación Provincial e Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Caja España, 1995, pp. 575-594.
- IGLESIAS PASTÉN, María José. «La capilla de música de la catedral de Valencia y las transferencias con el Consell de la Ciutat en el siglo XVII». *El mundo de las catedrales. Pasado, presente y futuro*. José Luis Barriocanal Gómez et al. (eds.). Burgos, Fundación VIII Centenario de la Catedral, 2021, pp. 1155-1161.
- JAMBOU, Louis. «La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco». *Revista de Musicología*, VI, 1-2 (1983), pp. 271-298.
- JAMBOU, Louis; y REYNAUD, François. «Doble enigma en torno a la figura de Luis Venegas de Henestrosa (†1570). Su testamento». *Revista de Musicología*, VII, 2 (1984), pp. 419-430.
- JAMBOU, Louis. «Prácticas instrumentales para una relectura de la obra vocal de Tomás Luis de Victoria». *Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI. Ávila, mayo de 1993*. Cristina Bordas y Alfonso de Vicente (eds.). Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 11-28.
- JANINI, José. «Dos calendarios emilianenses del siglo XI». *Hispania Sacra*, XV, 29 (1962), pp. 177-195.
- JANINI, José; y SERRANO, José. *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969.
- JANINI, José. *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España. I Castilla y Navarra*. Burgos, Aldecoa, 1977.
- JEFFERY, Peter. *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*. Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- JIMÉNEZ CABALLÉ, Pedro. «La capilla musical de la catedral de Jaén y su evolución histórica». *Elucidario*, VII (2009), pp. 97-118.

- JONG, Irene J. F. de. «Narrative Unity and Units». *Brill's Companion to Herodotus*. Egbert J. Bakker, Irene J. F. de Jong y Hans van Wees (eds.). Leiden, Brill, 2002, pp. 245-266.
- JORQUERA OPAZO, Juan Lorenzo. *Presencia de la música en la compañía de Jesús de Madrid durante la primera mitad del siglo XVII*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Autónoma de Madrid, 2016, pp. 179-181, <<http://hdl.handle.net/10486/672356>>.
- JUAN GARCÍA, Natalia. «El patrimonio artístico disperso y desaparecido del monasterio de San Juan de la Peña durante la primera mitad del siglo XIX: aproximación a su estudio a partir de los inventarios realizados durante su desamortización». *Artígrama*, XX (2005), pp. 347-365.
- JUAN GARCÍA, Natalia. «El monasterio alto de San Juan de la Peña». *Monasterio de San Juan de la Peña*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007, pp. 137-258.
- JUAN GARCÍA, Natalia. «Modo de vida y arquitectura: Los monasterios benedictinos (el espíritu sigue a la forma, la forma sigue a la función)». *Argensola*, CXXI (2011), pp. 273-311.
- KASTNER, Macario Santiago. «Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVII^e siècle». *Anuario Musical*, X (1955), pp. 84-108.
- KENT, Francis William. *Household and Lineage in Renaissance Florence: The Family Life of the Capponi, Ginori, and Rucellai*. Princeton, Princeton University Press, 1977.
- KIRK, Douglas. «Instrumental Music in Lerma, c. 1608». *Early Music*, XXIII, 3 (1995), pp. 393-409.
- KNIGHTON, Tess. «Morales in Print: Distribution and Ownership in Renaissance Spain». *Cristóbal de Morales. Sources, Influences, Reception*. Owen Rees y Bernadette Nelson (eds.). Rochester, The Boydell Press, 2007, pp. 161-176.
- KREITNER, Kenneth. «The Cathedral Band of León in 1548, and When It Played». *Early Music*, XXXI, 1 (2003), pp. 41-62.
- LAWRENCE, Deborah. «The Music of Social Climbing: Spanish Vihuela Prints as Commonplace Books». *The Musical Quarterly*, XCVI, 1 (2013), pp. 137-167.
- LAYNA SERRANO, Francisco. *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*. 4 vols. Madrid, Aldus Instituto Jerónimo Zurita, 1942 (reed. Guadalajara, Aache, 1993).

- LE BARBIER RAMOS, Elena. «Iconografía musical en el románico de Cantabria: Cervatos». *Revista de Musicología*, XX, 2 (1997), pp. 797-809.
- LE BARBIER RAMOS, Elena. «De lo Literario a lo Visual: Función de la Música en la Edad Media». *Iconografía Musical. Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas*. Luzia Rocha (ed.). Lisboa, NIM-Núcleo de Iconografia Musical da Universidade Nova de Lisboa, 2005, pp. 7-26.
- LEMARIÉ, Joseph. «Deux fragments d'homéliaires conservés aux Archives Capitulaires de Vich, témoins de sermons pseudo-augustinien et du Commentaire de Luculentius sur les Évangiles». *Revue d'Études Augustinennes et Patristiques*, XXV, 1-2 (1979), pp. 85-105.
- LEVY, Kenneth. «Charlemagne's Archetype of Gregorian Chant». *Journal of the American Musicological Society*, XL, 1 (1987), pp. 1-30.
- LEVY, Kenneth. *Gregorian Chant and the Carolingians*. Princeton, Princeton University Press, 1998.
- LINDORFF, Joyce. «Missionaries, Keyboards and Musical Exchange in the Ming and Qing Courts». *Early Music*, XXXII, 3 (2004), pp. 403-414.
- LLUCH BAIXAULI, Miguel. «El Decálogo en los escritos de San Agustín». *Anuario de Historia de la Iglesia*, VIII (1999), pp. 125-145.
- LOGAN, Anne-Marie; y BROCKEY, Liam M. «Nicolas Trigault, SJ: A Portrait by Peter Paul Rubens». *Metropolitan Museum Journal*, XXXVIII (2003), pp. 157-168.
- LOP OTÍN, M.^a José. *El cabildo catedralicio de Toledo en el siglo xv. Aspectos institucionales y sociológicos*. Madrid, Fundación Ramón Areces, 2003.
- LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M.^a Teresa. «El monasterio premonstratense de San Salvador de Urdax: Génesis y evolución histórico-artística». *Príncipe de Viana*, LVII, 207 (1996), pp. 19-60.
- LÓPEZ MARTÍN, Julián. «Incipit Ordo Breviarii Secundum Consuetudinem Ecclesiae Zamorensis». *Las Edades del Hombre. Remembranza*. Antonio-Ignacio Meléndez Alonso (dir.). [Valladolid], Fundación Edades del Hombre, 2001, pp. 195-197.
- LÓPEZ MOLINA, Manuel. «Ministriles de Jaén en 1619». *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, CLXVII (1997), pp. 345-351.
- LÓPEZ PORTERO, María Jesús. «La música: elemento de proyección social en el desarrollo de las cofradías». *La Semana Santa: Antropología y religión en Lati-*

- noamérica II. Actas del II Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular*. José Luis Alonso Ponga y otros (coords.). Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2010, pp. 261-266.
- LÓPEZ SALAS, Estefanía. «El traslado del coro de la iglesia de San Julián y Santa Basilia de Samos». *De Arte*, XVI (2017), pp. 211-226.
- LÓPEZ SUERO, Ana. *The Network of Musicians in Valladolid, 1550–1650: Training, Companies, Livelihoods, and Related Crafts and Trades*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Valladolid, 2021, <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/48606>>.
- LÓPEZ-CALO, José. «Anónimo (¿Ambrosio de Cotes?): cuatro piezas instrumentales del siglo XVI». *Tesoro Sacro Musical*, DCXI (1970), pp. 3-5.
- LÓPEZ-CALO, José. «La música en el rito y en la orden jeronimianos». *Studia Hieronymiana: VI Centenario de la Orden de San Jerónimo*. 2 vols. Madrid, Orden de San Jerónimo, 1973, vol. 1, pp. 124-138.
- LÓPEZ-CALO, José. «La música religiosa en el Barroco español. Orígenes y características generales». *La música en el Barroco*. Emilio Casares (coord.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977.
- LÓPEZ-CALO, José. *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Vol. I, Actas capitulares*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1990.
- LÓPEZ-CALO, José (ed.). *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. 2 vols. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.
- LÓPEZ-CALO, José. *Catálogo del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada. Vol. I. Catálogo*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1993.
- LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Plasencia*. Trujillo, Ediciones de La Coria, Fundación Xavier de Salas, 1995.
- LÓPEZ-CALO, José. *La música en la catedral de Burgos*. 14 vols. Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1996.
- LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*. Madrid, Alianza Música, 2004.
- LORENZO PINAR, Francisco Javier. «La educación en Toro en el siglo XVI: las primeras letras y el estudio de gramática». *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, VII (1988), pp. 107-121.

- LORÉS I OTZET, Immaculada. *El monestir de Sant Pere de Rodes*. Bellaterra [etc.], Memoria Artium, 2002.
- LOWDEN, John. *The Making of the Bibles Moralisées*. 2 vols. University Park (PA), The Pennsylvania State University Press, 2002.
- LUCA, Elsa de. «Aquitanian Notation in Iberia: Plainchant Fragments in Braga and Guimarães (11th-15th Century)». *Revue de Musicologie*, CVI, 2 (2020), pp. 329-372.
- LUCA, Elsa de. «From Old Hispanic to Aquitanian Notation: Music Writing in Medieval Iberia». *Anuario de Estudios Medievales*, L, 2 (2020), pp. 827-864.
- LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN, Diana. «El monasterio de Santa María de Nájera en el siglo xv: promoción artística y proceso constructivo». *Anuario de Estudios Medievales*, LII, 2 (2022), pp. 715-744.
- LUENGO, Francisco. «Comentario sobre la reconstrucción de las violas ovales del Pórtico de la Gloria». *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. José López-Calo (ed.). 2 vols. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, vol. 1, pp. 211-239.
- LUIS IGLESIAS, Alejandro. «La música policoral de Alonso de Tejada». *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»*, IV (1987), pp. 331-438.
- MARÍAS, Fernando. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid, Taurus, 1989.
- MARÍN MARTÍNEZ, Tomás. *Paleografía y diplomática*. 2 vols. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.
- MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the Margin: Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*. Kassel, Reichenberger, 2002.
- MARÍN LÓPEZ, Javier; SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia; GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, José A. y JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. «Aportaciones al estudio de la música en la santa capilla de San Andrés de Jaén durante el siglo xvi: dos juegos de versos para ministriles de Gil de Ávila (fl. 1574-1597)». *Anuario Musical*, 72 (2017), pp. 51-96.
- MARÍN-LÓPEZ, Javier. «Music Regulations and Sacred Repertories in a Ducal Town without a Duke: Francisco de los Cobos and the Sacra Capilla of El Salvador in Sixteenth-Century Úbeda». *Hearing the City in Early Modern Europe*. Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguaita (eds.). Turnhout, Brepols, 2018, pp. 241-276.

- MARINO, Giuseppe. «Breve recorrido en la postrimería del jesuita Gil de la Mata en la misión de Japón (siglo XVI). Las últimas cuatro cartas inéditas desde Lisboa y Nagasaki». *Estudios Eclesiásticos*, LXXXIX, 350 (2014), pp. 499-531.
- MARINO, Giuseppe. «La transmisión del Renacimiento cultural europeo en China. Un itinerario por las cartas de Alessandro Valignano (1575-1606)». *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, XI (2017), pp. 395-428.
- MARQUES, José. «Práticas paleográficas em Portugal no século XV». *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, I (2002), pp. 73-96.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «El espacio amueblado: la iglesia de San Benito». *Monasterio de San Benito el Real. VI Centenario (1390-1990)*. Javier Rivera (coord.). Valladolid, Ámbito Ediciones, 1990, pp. 173-193.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José (dir.). *La Corte de Carlos V*. 3 vols. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José; y EZQUERRA REVILLA, Ignacio Javier. «La integración de las élites sociales en las monarquías dinásticas: los continos». *Espacios de poder: cortes, ciudades y villas (s. XVI-XVIII)*. Jesús Bravo (ed.). 2 vols. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002.
- MARTÍNEZ MILLÁN, Miguel. *Historia musical de la catedral de Cuenca*. Cuenca, Diputación Provincial, 1988.
- MARTÍNEZ RUIPÉREZ, Antonia. *Censura y libertad intelectual en la cultura visual del siglo XIII*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Murcia, 2019, <<http://hdl.handle.net/10201/71419>>.
- MARTINS, Inês Leão. *Os hinos jerónimos entre o tempo medieval e a época moderna: O exemplo do manuscrito português P-Ln L.C. 258*. Trabajo Fin de Máster, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2024.
- MASSA, Pablo. «*Cantus fractus, cantus figuratus*: aproximación a un problema semántico en algunas fuentes teóricas antiguas y modernas». *Música e Investigación: Revista del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»*, XII-XIII (2003), pp. 165-179.
- MATÍAS VICENTE, Juan C. «Canto y música en la Iglesia de Castilla y León (Sínodos: Siglos XIII y XIV)». *La música en la Iglesia de ayer a hoy*. Ángel Galindo (ed.). Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca y Caja de Salamanca y Soria, 1992, pp. 85-130.

- MAYORGAS, Ana. *Arqueología de la palabra. Oralidad y escritura en el mundo antiguo*. Barcelona, Bellaterra, 2010.
- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. *Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Tesis doctoral no publicada, Universitat de Barcelona, 2012.
- MERINO RUBIO, Waldo. *Arquitectura hispano flamenca en León*. León, Institución fray Bernardino de Sahagún-Patronato José María Quadrado, 1974.
- MEYER, Heinz. *Die Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus. Untersuchungen zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte von «De proprietatibus rerum»*. München, Wilhelm Fink, 2000.
- MOLL, Jaime. «Notas para la historia musical del Duque de Calabria». *Anuario Musical*, XVIII (1963), pp. 123-135.
- MONER, Michel. «Introducción: Paratexto: ¿para qué?». *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.). Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 1-3.
- MONTERO GARCÍA, Josefa; y CASAS HERNÁNDEZ, Mariano. «Potencial investigador de los libros de fábrica. Arte y Música». *Los libros de cuentas generales de fábrica desde los inicios de la catedral nueva de Salamanca*. Pedro José Gómez, Raúl Vicente y Josefa Montero (coords.). Salamanca, Publicaciones del Archivo Catedral de Salamanca, 2018, pp. 187-219.
- MONTERO TEJADA, Rosa M.^a «Monarquía y gobierno concejil: continos reales en las ciudades castellanas a comienzos de la Edad Moderna». *La Administración Municipal en la Edad Moderna. Actas de la V Reunión científica de la Asociación Española de Historia Moderna. II*. José Manuel de Bernardo Ares y Jesús Manuel González Beltrán (eds.). Cádiz, Universidad de Cádiz, Asociación Española de Historia Moderna, 1999, pp. 577-589.
- MOSS, Ann. «The Counter-Reformation Latin Hymn». *Acta Conventus Neo-Latini Sanctandreami: Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies. St Andrews 24 August to 1 September 1982*. Ian Dalrymple McFarlane (ed.). Binghamton, Nueva York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1986, pp. 371-378.
- MOSS, Ann. «Latin Liturgical Hymns and their Early Printing History, 1470-1520». *Humanistica Lovaniensia*, XXXVI (1987), pp. 112-137.
- MÜLLER, Hermann. «Der Musiktraktat in dem Werke des Bartholomaeus Anglicus “De proprietatibus rerum”». *Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien*. Hugo Rie-

- mann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern*. Leipzig, Max Hesses, 1909, pp. 241-255.
- MUNDÓ, Anscari Manuel. «Entorn de dos còdexs del segle xè de Sant Cugat del Vallès». *Faventia*, IV, 2 (1982), pp. 7-23.
- MUNDÓ, Anscari Manuel. «Importación, exportación y expoliaciones de códices en Cataluña (siglos VIII al XIII)». *Coloquio sobre circulación de códices y escritos entre Europa y la Península en los siglos VIII-XIII. Actas (16-19 septiembre 1982)*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 87-134.
- NAGY, Ella Bernadette. «Il trattato di musica nell'enciclopedia *De proprietatibus rerum* di Bartholomaeus Anglicus». *TranScript*, II, 1 (2023), pp. 5-30.
- NARDINI, Luisa. *Interlacing Traditions. Neo-Gregorian Chant Propers in Beneventan Manuscripts*. Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2016.
- NAVARRO, Ana M.^a *El Ducado de Peñaranda, su origen y desarrollo hasta la desaparición del linaje de los Zúñiga*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 2009, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/48886>>.
- NELSON, Bernadette. «The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c. 1526-c. 1550: Music, letters and the meeting of cultures». *Early Music*, XXXII, 2 (2004), pp. 194-224.
- NELSON, Kathleen E. «A Fragment of Medieval Polyphony in the Archivo Histórico Provincial of Zamora». *Plainsong and Medieval Music*, II, 2 (1993), pp. 141-151.
- NELSON, Kathleen E. *Medieval Liturgical Music of Zamora*. Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1996.
- NELSON, Kathleen E. «Two Twelfth-Century Fragments in Zamora: Representatives of a Period of Transition». *Encomium Musicae: Essays in Honor of Robert J. Snow*. David Crawford y George Grayson Wagstaff (eds.). Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2002, pp. 161-174.
- NELSON, Kathleen E. «Semitone Indication in a Twelfth-Century Source of Aquitanian Notation in Zamora». *Revista Portuguesa de Musicologia*, XIV-XV (2004-2005), pp. 7-24.
- Nicholas Erneston Music Library. «Chronological List of Tablatures from the 1500's», <<https://music.library.appstate.edu/lute/1500s>>.

- NOONE, Michael. «Los ministriles de la Catedral de Toledo en la segunda mitad del siglo XVI». *Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI. Ávila, mayo de 1993*. Cristina Bordas y Alfonso de Vicente (eds.). Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 125-134.
- NOVA, Alessandro. «I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana». *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*. Milán, Silvana Editoriale, 1983, pp. 197-215.
- NÚÑEZ GONZÁLEZ, Juan M.^a «Cicerón, Marco Tulio (Arpino, 106 a.C.-Formia 43 a.C.)». *Diccionario Histórico de la Traducción en España*, <<https://phte.upf.edu/dhte/latin/ciceron-marco-tulio/>>.
- OLIVAR, Alexandre. *Els manuscrits litúrgics de la Biblioteca de Montserrat*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1969.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana. «Du convent au collège: relations, circulations et conflits entre San Pablo et San Gregorio à Valladolid». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, LII, 2 (2022), pp. 47-72.
- ONG, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- ORTEGA TRILLO, Jafet Ramón. «El canto llano en los libros corales del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial: aspectos interpretativos». *Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009), pp. 737-750.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: Del Libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*. Kassel, Reichenberger, 2000.
- PACCIANI, Riccardo. «Il coro conteso. Rituali civici, movimenti d'osservanza, privatizzazioni nell'area presbiteriale di chiese fiorentine del Quattrocento». *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*. Jörg Stabenow (ed.). Venecia, Marsilio Editore, 2006, pp. 127-151.
- PAGE, Christopher. «Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella». *The Galpin Society Journal*, XXXII (1979), pp. 77-98.
- PAGE, Christopher. *Voices and Instruments of the Middle Ages: Instrumental practice and songs in France 1100-1300*. Londres, Dent, 1987.

- PALACIOS PALOMAR, César-Javier. *Patrimonio artístico y actividad arquitectónica del monasterio de Santo Domingo de Silos (1512-1835)*. Burgos, Abadía de Silos, 2001.
- PALACIOS SANZ, José Ignacio. «Movilidad y circulación de maestros de capilla y organistas en la catedral de El Burgo de Osma (Soria)». *Campos interdisciplinares de la musicología. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*. Begoña Lolo Herranz (coord.). 2 vols. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2000, vol. 2, pp. 901-929.
- PALACIOS SANZ, José Ignacio. *La música en la catedral de El Burgo de Osma. La producción musical y el archivo de música. Estudio y catalogación*. Soria, Diputación Provincial de Soria y Universidad de Valladolid, 2020.
- PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial, 1994 (1ª ed. 1939).
- PARDIÑAS DE JUANA, Esther. *San Esteban de Burgos, una iglesia y un archivo*. Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, 2006.
- PASTOR ZAPATA, José Luis. «La biblioteca de don Juan de Borja, tercer Duque de Gandía (†1543)». *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LXI (1992), pp. 275-308.
- PEIG GINABREDA, Concepció. «La transformació arquitectónica de Santa Maria de Ripoll al segle XIX: Projectes i actuacions, imatges i realitat». *Santa Maria de Ripoll al segle XIX. El procés d'una transformació. El llegat de Joan Martí i Font*. Antoni Llagostera, Concepció Peig y Antoni Pladevall. Gerona, Fundació Eduard Soler-Centre d'Estudis comarcals del Ripollès, 2015, pp. 141-389.
- PELLEJERO SOTERAS, Cristóbal. «El claustro de Irache». *Príncipe de Viana*, II, 5 (1941), pp. 16-35.
- PELT, Jean-Baptiste. *Études sur la cathédrale de Metz. La liturgie, I, (ve-XIIIe siècle)*. Metz, Impr. du journal Le Lorrain, 1937.
- PEÑAS GARCÍA, M.ª Concepción. *La música en los evangelarios españoles*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1983.
- PÉREZ ARROYO, Rafael. «Los instrumentos renacentistas de la catedral de Salamanca: cromornos y bombardas». *Revista de Musicología*, VI, 1-2 (1983), pp. 373-422.

- PÉREZ DE URBEL, Justo. «El último defensor de la liturgia mozárabe». *Miscellanea liturgica in honorem L. Cuniberti Mohlberg*. 2 vols. Roma, Edizioni liturgiche, 1949, vol. 2, pp. 189-197.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal. *La imprenta en Medina del campo*. Madrid, Establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1895.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal. «Escrituras de concierto para imprimir libros». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, I (1897, 3ª época), pp. 363-371.
- PÉREZ VALERA, Juan Alberto; PÉREZ VALERA, Fernando; PÉREZ VALERA, Luis Alfonso; y PÉREZ VALERA, Eduardo. «Sobre los instrumentos de viento renacentistas y los estuches conservados en el Archivo de la Catedral de Salamanca (siglo XVI), y los músicos que los tañían: los ministriles». En *I Conferencias de Otoño en la catedral. La música en las catedrales de Salamanca*. Salamanca, Catedral de Salamanca, 2024, pp. 53-87.
- PICARD, François. «Du bois dont on ne fait pas les flûtes. La classification en huit matériaux des instruments en Chine». *Études chinoises* 漢學研究, XV, 1-2 (1996), pp. 159-181.
- PINO REBOLLEDO, Fernando. *El primer libro de actas del ayuntamiento de Valladolid, año 1497*. Valladolid, Archivo Municipal de Valladolid, 1990.
- PIQUER, Ruth; y RODRÍGUEZ, Isabel. «Criterios de catalogación y propuestas de estudio». *IMAGENesMUSICA. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal*. Cristina Bordas Ibáñez e Isabel Rodríguez López (eds.). Madrid, AEDOM, 2012, pp. 109-195, <<https://www.imagenesmusica.es/recursos/>>.
- PIQUER, Ruth. «Aquello que se escucha con el ojo: La iconografía musical en la encrucijada». *Síneris: Revista de Musicología*, IX (2013), pp. 1-17.
- PITTAWAY, Ian. «The Medieval Harp: Harp Symbolism». *Early Music Muse. Early Music Performance and Research*, <<https://earlymusicmuse.com/the-medieval-harp-symbolism/>>.
- PITTAWAY, Ian. «The Mysteries of the Medieval Fiddle: Lifting the Veil on the Vielle». *Early Music Muse. Early Music Performance and Research*, <<https://earlymusicmuse.com/lifting-the-veil-on-the-vielle/>>.
- Poema de Fernán González*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

- POVES OLIVÁN, Antonio. *Iconología del «organistrum» en el arte medieval español. Su reconstrucción*. Tesis doctoral no publicada, Universitat Politècnica de València, 2008.
- POVES OLIVÁN, Antonio. *En tabla, piedra y pergamino. Los instrumentos de rueda en la España medieval (siglos XII-XV)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013.
- PRASSL, Franz Karl. «Scriptor interpres. Sui notatori e la loro individualità». *Studi Gregoriani*, XXII (2006), pp. 41-64.
- PRUDLO, Donald. *The Martyred Inquisitor: The Life and Cult of Peter of Verona (†1252)*. Aldershot, Ashgate, 2008.
- QUILES, Ismael. «Método de inculturación evangélica de San Francisco Javier». *Oriente y Occidente*, VII, 1-2 (1986), pp. 95-104.
- RAMOS RIERA, Ignacio J. «Diego de Pantoja: Raíz valdemoreña, tronco jesuita, ramas confucianas, fruto universal». *Diego de Pantoja, SJ (1571-1618). Un puente con la China de los Ming*. Wenceslao Soto Artuñedo (coord.). Aranjuez, Xerión, 2018, pp. 37-64.
- RANDEL, Michael. «El antiguo rito hispano y la salmodia primitiva en Occidente». *Revista de Musicología*, VIII, 2 (1985), pp. 229-238.
- RANDEL, Michael. «Las formas musicales del canto viejo-hispánico». *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*. Ismael Fernández de la Cuesta, Rosario Álvarez Martínez y Ana Llorens Martín (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 83-94.
- REAMES, Sherry. «Origins and Affiliations of the Pre-Sarum Office for Anne in the Stowe Breviary». *Music and Medieval Manuscripts: Paleography and Performance. Essays Dedicated to Andrew Hughes*. John Haines y Randall Rosenfeld (eds.). Aldershot, Ashgate, 2004, pp. 349-368.
- REDÓ I MARTÍ, Salvador. «L'abat Pere Frigola (1556?-1576). Una aproximació a l'últim abat claustral de Sant Benet de Bages». *Dovella*, LVII (1997), pp. 33-39.
- REGLERO DE LA FUENTE, Carlos Manuel. *Monasterios y monacato en la España medieval*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2021.
- RESTREPO, Margarita. «A New Genre Arrives in Spain: The Madrigal in Vihuela Collections». *Early Music*, XLV, 4 (2017), pp. 573-589.
- REY MARCOS, Juan José. «Sobre la música renacentista para ministriles». *Revista de Musicología*, II, 2 (1979), pp. 348-350.

- REY MARCOS, Pepe. «Laúdes, vihuelas y cencerros para don Quijote». *Hispanica Lyra*, I (2005), pp. 10-13.
- REY MARCOS, Pepe. «Vihuela: virtud y vicio». *Hispanica Lyra*, II (2005), pp. 28-30.
- REY MARCOS, Pepe. «Otros libros de vihuela». *Estudios sobre la vihuela*. Carlos González (ed.). Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 11-30.
- REY MARCOS, Pepe. «Guillermo Morphy: el redescubrimiento de la vihuela en el siglo XIX. I. París, 1868-1870». *Roseta*, III (2009), pp. 26-45.
- REY MARCOS, Pepe. «El Delfín de Narváez, entre dos aguas». *Hispanica Lyra*, XXVI (2020), pp. 21-25.
- REY MARCOS, Pepe. «El toledano Alonso Ortiz de la Fuente, autor del “Ramillete de Flores”». *Hispanica Lyra*, XXVIII (2022), pp. 24-33.
- REY OLLEROS, Manuel. *Reminiscencias del culto al apóstol Santiago, a partir del códice Calixtino, en los libros litúrgicos de los siglos XII al XV en la antigua provincia eclesiástica de Santiago*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2009, <<http://hdl.handle.net/10347/2606>>.
- REYNAUD, François. «Contribution à l'étude des danseurs et des musiciens des fêtes du Corpus Christi et de l'Assomption à Tolède aux XVII^e et XVIII^e siècles». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, X (1974), pp. 133-168.
- RIBAY, Bernard. «Les Lamentations de Jeremie du “Breviarium notatum” de Silos». *Revista de Musicología*, XV, 2-3 (1992), pp. 511-564.
- RIBERA Y TARRAGÓ, Julián. *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1922.
- RIGHETTI, Mario. *Historia de la liturgia*. 2 vols. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955 y 1956.
- RIPA, Cesare. *Iconología*. 2 vols. Madrid, Akal, 2007.
- RIVERA, Javier. «San Benito: “Ave Fénix” vallisoletano. Idea e imagen de una interpretación albertiana». *Monasterio de San Benito el Real. VI Centenario (1390-1990)*. Javier Rivera (coord.). Valladolid, Ámbito Ediciones, 1990, pp. 111-131.
- RIVERA RECIO, Juan Francisco. *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media (s. XII-XV)*. Toledo, Diputación Provincial, 1969.

- ROA ALONSO, Francisco Javier. «Tecla, arpa y vihuela: Aspectos de la cultura material en la época de Cabezón». *Revista de Musicología*, XXXIV, 2 (2011), pp. 109-132.
- ROA ALONSO, Francisco Javier. *Alonso de Mudarra, vihuelista en la Casa del Infantado y canónigo de la Catedral de Sevilla*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 2016, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/21208>>.
- ROA ALONSO, Francisco Javier. «Grandeza y piedad: música en la corte del III Duque del Infantado». *Musicología en el siglo XXI: Nuevos retos, nuevos enfoques*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 85-102.
- ROA ALONSO, Francisco Javier. «Un vihuelista en la corte del Infantado: Alonso Mudarra». *Hispanica Lyra*, XXVI (2020), pp. 26-34.
- ROA ALONSO, Francisco Javier. «Alonso Mudarra, canónigo sevillano». *Hispanica Lyra*, XXVII (2021), pp. 10-21.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis. «El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española». *Edad de oro*, XXII (2003), pp. 373-423.
- ROCHA, Pedro Romano. *L'office divin au Moyen Age dans l'Église de Braga. Originalité et dépendances d'une liturgie particulière au Moyen Age*. París, Fundação Calouste Gulbenkian y Centro Cultural Portugués, 1980.
- RODILLA LEÓN, Francisco. «Nuevos datos sobre la capilla musical de la catedral de Calahorra a finales del siglo XVI. El magisterio de Juan Esquivel de Barahona (1585-1891)». *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, XX, 1 (2004), pp. 403-430.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. «La notación aquitana en el País Vasco (siglos XII-XVI)». *Revista de Musicología*, XVI, 4 (1993), pp. 2298-2303.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. «L'Évolution modale dans les antiennes de l'ordo wisigothique pour la consécration de l'autel». *Études Grégoriennes*, XXVI (1998), pp. 173-204.
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. *Prontuario de musicología: Música, sonido, sociedad*. Barcelona, Clivis, 2002.
- ROJO, Casiano; y PRADO, Germán. *El canto mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*. Barcelona, Diputación Provincial, 1929.
- ROJO VEGA, Anastasio. *El Siglo de Oro. Inventario de una época*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.

- RUBIALES ZABARTE, Gorka. «Proyectos de catalogación de iconografía musical: la base de datos de AEDOM». *Investigación y experiencias educativas centradas en la creatividad artística. Música, cultura audiovisual y artes escénicas en la sociedad de las pantallas*. Xana Morales, Manuel Tizón y Rafael Marfil (eds.). Madrid, Dykinson, 2023, pp. 242-258.
- RUBIO, Samuel. *Las melodías gregorianas de los «libros corales» del Monasterio del Escorial. Estudio crítico*. Madrid, Ediciones Escorialenses, 1982.
- RUBIO FUENTES, Manuel. «Evolución demográfica de Guadalajara durante los siglos XVI y XVII». *Wad-Al-Hayara*, XXV (1998), pp. 91-115.
- RUBIO SADIA, Juan Pablo. *Las Órdenes religiosas y la introducción del Rito Romano en la Iglesia de Toledo. Una aportación desde las fuentes litúrgicas*. Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso e Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes, 2004.
- RUBIO SADIA, Juan Pablo. «El oficio divino en la vida del clero entre los siglos XIII y XVI: una visión a través de las constituciones sinodales hispanas». *Ecclesia Orans*, XXXII, 2 (2015), pp. 287-337.
- RUCQUOI, Adeline. «La réforme monastique en Castille au xve siècle: une affaire sociale». *Horizons marins, itinéraires spirituels (ve-xviii siècles). I. Mentalités et sociétés*. Henri Dubois, Jean-Claude Hocquet y André Vauchez (dirs.). París, Publications de la Sorbonne, 1987, pp. 239-253.
- RUIZ GARCÍA, Elisa. *Catálogo de la sección de códices de la Real Academia de la Historia*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1997.
- RUIZ GARCÍA, Elisa. *Introducción a la codicología*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Luis de Narváez and Music Publishing in Sixteenth-Century Spain». *Journal of the Lute Society of America*, XXVI-XXVII (1993-1994), pp. 1-16.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa». *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*. John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.). Madrid, ICCMU, 2004, pp. 199-240.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Repertorio para ministriles españoles en el siglo XVI». *Goldberg. Early Music Magazine*, LIII (2008), pp. 40-51.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Power and Musical Exchange: The Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville». *Early Music*, XXXVII, 3 (2009), pp. 401-415.

- RUIZ JIMÉNEZ, Juan. *La imagen sonora de Orfeo en la Castilla del siglo XVI: «Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra» de Miguel de Fuenllana*. Sevilla, Consejería de Cultura y Deporte, 2013.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan; PÉREZ VALERA, Luis Alfonso; y PÉREZ VALERA, Fernando. «Un libro para ministriles en la antigua colegiata de Pastrana (Guadalajara)». *Revista de Musicología*, XLIV, 2 (2021), pp. 531-566.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan. *Paisajes sonoros históricos (c.1200-c.1800)*, <<http://historical-soundscapes.com/>>.
- RUIZ MÁRQUEZ, Laura. *Las filigranas en los incunables del fondo antiguo de la Biblioteca Universitaria de Murcia: un estudio de incunabulística*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Murcia, 2005, <<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/3413>>.
- RUIZ TORRES, Santiago. *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX: Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 2013, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/37625>>.
- RUIZ TORRES, Santiago. «En torno a la mensuración del canto llano: una nueva aproximación a partir del examen crítico de sus fuentes». *El entorno musical del Greco. Actas del Simposio celebrado en Toledo (30 de enero–2 de febrero de 2014)*. Madrid, Musicalis, 2014, pp. 49-56.
- RUIZ TORRES, Santiago. «Pre-Tridentine Iberian offices for the feast of Saint Jerome: A systematic study of partially known compositions». *The Hieronymites: Music, Liturgy, and Politics* (Disciplina Monastica Series). Océane Boudeau, David Andrés Fernández y João Pedro d'Alvarenga (eds.). Turnhout, Brepols, en prensa.
- SABE ANDREU, Ana María. *La capilla de música de la catedral de Ávila (siglos XV al XVIII)*. Ávila, Diputación Provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 2012.
- SACHS, Curt. *The History of Musical Instruments*. Nueva York, W. W. Norton & Company, 1940.
- SAN MARTÍN PAYO, Jesús. «Sínodos diocesanos del obispo D. Vasco (1344-52)». *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, II (1949), pp. 129-173.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ DE HERRERO, María Nieves. «De Proprietatibus Rerum: Versiones castellanas». *Cahiers de Recherches Médiévales*, XVI (2008), pp. 349-367.

- SÁNCHEZ, Gustavo. «Nuevas fuentes para el estudio de la música monástica: las Actas Generales de la Orden de San Jerónimo». *Revista de Musicología*, XXXV, 2 (2012), pp. 155-195.
- SANTOS, Cândido Augusto Dias dos. *Os jerónimos em Portugal: Das origens aos fins do século XVII*. Oporto, Universidade do Porto, 1977.
- SANTOS, Cândido Augusto Dias dos. *Os Monges de S. Jerónimo em Portugal na época do Renascimento*. Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.
- SAULNIER, Daniel. *Los modos gregorianos*. Solesmes, La Froidfontaine, 2001.
- SAULNIER, Daniel. «Présence d'une tradition orale française parallèle à celle de Metz et Saint-Gall». *Études Grégoriennes*, XXXI (2003), pp. 5-14.
- SCHMITZ, Timothy J. «The Spanish Hieronymites and the Reformed Texts of the Council of Trent». *The Sixteenth Century Journal*, XXXVII, 2 (2006), pp. 375-399.
- SCHWARTZ, Roberta Freund. *En busca de liberalidad: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility, 1470-1640*. Tesis doctoral no publicada, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001.
- SERRANO GIL, Marta. «Ministriles e instrumentos musicales en la catedral de Plasencia durante el siglo XVI». *Memoria Histórica de Plasencia y las comarcas*. Plasencia, Ayuntamiento de Plasencia, 2014, pp. 237-247.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. «Aportación para el conocimiento de la música barroca para chirimías». *Revista de Musicología*, II, 1 (1979), pp. 136-137.
- SILVA, Maria Joana Corte-Real Lencart e. *O costumeiro de Pombeiro. Uma comunidade beneditina no séc. XIII*. Lisboa, Estampa, 1997.
- SILVA MAROTO, Pilar. «El monasterio de Oña en tiempo de los Reyes Católicos». *Archivo Español de Arte*, XLVII, 186 (1974), pp. 109-128.
- SINGUL LORENZO, Francisco. «Los púlpitos y las rejas». *Santiago. San Martín Pinario. Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, 27 de mayo, 31 de diciembre 1999*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 283-290.
- SOL, Manuel del. *Lágrimas del Renacimiento en España. El canto llano de las Lamentaciones de Jeremías en polifonía*. Kassel, Reichenberger, 2021.
- SOLANO, Javier. *Juan Guas, arquitecto*. Toledo, Consejería de Educación, Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2018.

- SOTO ARTUÑEDO, Wenceslao. «El P. Diego de Pantoja en la Chrono-Historia de Bartolomé Alcázar». *Diego de Pantoja, SJ (1571-1618). Un puente con la China de los Ming*. Wenceslao Soto Artuñedo (coord.). Aranjuez, Xerión, 2018, pp. 65-148.
- STINGL, Anton. *Der Oriscus. Eine Neume mit Signalfunktion*. Sankt Ottilien, EOS Editions, 2022.
- STROHM, Reinhard. *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford, Clarendon Press, 1985.
- STRONG, Roy. *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*. Madrid, Alianza, 1988.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana. «El Beato del Archivo Histórico Provincial de Zamora». *Hispania Sacra* LV, 112 (2003), pp. 433-477.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana. *Fragmentos de libros. Bibliotecas de fragmentos*. Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», 2003.
- SUÁREZ GONZÁLEZ, Ana. «Dos supervivientes visigóticos (Zamora, AHP, fragmentos 15 y 202)». *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XIV (2006), pp. 119-137.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. *La música en la catedral de Sigüenza (1600-1750)*. 2 vols. Madrid, ICCMU, 1998.
- SUNYOL, Grégoire M. *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*. Paris [etc.], Desclée, 1935.
- SYKORA, Toon. *An Analysis of Ancient Egyptian Chordophones and their Use*. Tesis de máster no publicada, University of Leuven, 2015.
- TAKAHASHI, Minoru. «A Portuguese Clavichord in Sixteenth-Century Japan?». *The Galpin Society Journal*, LIV (2001), pp. 116-123.
- TANG, Kaijian. «Catholic Music in Macau and Mainland China during the Late Ming and Early Qing Dynasties». *Setting Off from Macau: Essays on Jesuit History during the Ming and Qing Dynasties*. Leiden, Boston, Brill, 2015, pp. 224-256.
- TAO, Yabing 陶亚兵. *Zhongxi yinyue jiaoliu shigao* 中西音乐交流史稿 [*The History of Musical Exchange between China and the Western World*]. Beijing, Zhongguo dabaike quanshu chubanshe 中国大百科全书出版社, 1994.
- TELLO RUIZ-PÉREZ, Arturo. *Transferencias del canto medieval: Los tropos del «ordinarium missae» en los manuscritos españoles*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 2006, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/56373>>.

- TELLO RUIZ-PÉREZ, Arturo. «Bagajes interpretativos en torno a *Ma vièle* de Gautier de Coinci». *Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, V (2010), pp. 6-23.
- THIBAUT, Jean Baptiste. *Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine*. Hildesheim, Georg Olms, 1975.
- TORRENTE, Álvaro. «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos en la España moderna». *Artigrama*, XII (1997), pp. 217-236.
- TORRES LOBO, Nuria. *El repertorio musical del Ars Antiqua en el reino de Castilla*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Complutense de Madrid, 2018, <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/16028>>.
- TORRES MULAS, Jacinto. «Interpretación organológica de la miniatura del folio 201-versus del códice b.I.2 escorialense». *Revista de Musicología*, X, 1 (1987), pp. 117-136.
- TORROJA MENÉNDEZ, Carmen; y SÁNCHEZ-PALENCIA, Almudena. *Catálogo del Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo*. Toledo, Diputación Provincial, 1977.
- TURCO, Alberto. *Il neuma e il modo. Le incidenze verbo-modalì sulla notazione neumatica*. Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2018.
- UBIETO ARTETA, Antonio. *Cartulario de San Millán de la Cogolla (759-1706)*. Valencia, Anubar, 1976.
- URFELS-CAPOT, Anne-Élisabeth (ed.). *Le sanctoral du lectionnaire de l'office dominicain (1254-1256)*, <<http://elec.enc.sorbonne.fr/sanctoral//a042>>.
- URONES SÁNCHEZ, Vicente. «El canto llano en la Colegiata de Toro a través de los estatutos y de los libros de coro». *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»*, XXXI (2016), pp. 415-458.
- URONES SÁNCHEZ, Vicente. «Procesión y misa del Domingo de Ramos en el monasterio de San Millán de la Cogolla (s. XI ex.-s. XV). Música, liturgia y espacios». *Medievalia*, XXIV (2021), pp. 69-90.
- URONES SÁNCHEZ, Vicente. «Recepción y asimilación del canto romano-franco en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Fuentes para el estudio del repertorio de la misa». *Cultura y música en la Península Ibérica hasta 1650*. Eva Esteve, John Griffiths y Francisco Rodilla (eds.). Kassel, Reichenberger, 2023, pp. 19-40.
- URROWS, David Francis. «The Music of Matteo Ricci's Funeral: History, Context, and Meaning». *Chinese Cross Currents*, IX, 2 (2012), pp. 105-114.

- URROWS, David Francis. «The Pipe Organ of the Baroque Era in China». *China and the West: Music, Representation, and Reception*. Hon-Lun Yang y Michael Saffle (eds.). Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017, pp. 21-48.
- ÚZQUIZA RUIZ, Teodoro. *Símbolos en el arte cristiano. Breve diccionario ilustrado*. Burgos, Sembrar, 2012.
- VAL VALDIVIESO, M.^a Isabel del. «Medina del Campo en la época de los Reyes Católicos». *Historia de Medina del Campo y su tierra*. Eufemio Lorenzo Sanz (coord.). 3 vols. Medina del Campo, Ayuntamiento, Junta de Castilla y León, Diputación Provincial de Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1986, vol. 1, pp. 232-314.
- VALENZANO, Giovanna. «La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti: sulle tracce dei tramezzi delle Venezie». *Arredi liturgici e architettura*. Arturo Carlo Quintavalle (ed.). Milán, Electa, 2007, pp. 99-114.
- VALLS I SUBIRÁ, Oriol. *El papel y sus filigranas en Catalunya*. Amsterdam, The Paper Publications Society, 1970.
- VAN GULIK, R. H. *The Lore of the Chinese Lute: An Essay in the Ideology of the Ch'in*. Tokio, Sophia University, in cooperation with C.E. Tuttle Co., 1969.
- VAN SCHAİK, Martin (ed.). *Aspects of the Historical Harp: Proceedings of the International Historical Harp Symposium Utrecht 1992*. Utrecht, STIMU, 1994.
- VAN SCHAİK, Martin. *The Harp in the Middle Ages. The Symbolism of a Musical Instrument*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 2005 (Revised ed.).
- VAQUERO SERRANO, M.^a del Carmen. «La familia de Juan de Vergara, canónigo erasmista toledano». *Lemir*, XXIII (2019), pp. 9-96.
- VELASCO SÁNCHEZ, Ángel Luis. *Población y sociedad en Guadalajara (siglos XVI y XVII)*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010.
- VENTURA, Iolanda. «Bartolomeo Anglico e la cultura filosofica e scientifica dei frati nel XIII secolo: aristotelismo e medicina nel “De proprietatibus rerum”». *I Francescani e le Scienze. Atti del XXXIX Convegno Internazionale di Assisi (6-8 ottobre 2011)*. Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2012, pp. 49-140.
- VERHAEREN, Hubert G. *Catalogue de la Bibliothèque du Pé-t'ang*. Pekín, Imprimerie des Lazaristes, 1949.
- VERMOTE, Frederik. «Travellers Lost and Redirected: Jesuit Networks and the Limits of European Exploration in Asia». *Itinerario*, XLI, 3 (2017), pp. 484-506.

- VEZIN, Jean. «Un calendrier franco-hispanique de la fin du xie siècle». *Bibliothèque de l'École des chartes*, CXXI (1963), pp. 5-25.
- VEZIN, Jean. «Notes sur le Sacramentaire limousin de la Bibliothèque de l'Académie d'Histoire de Madrid». *Miscelánea en memoria de Dom Mario Férotin: 1914-1964*. Madrid-Barcelona, CSIC, 1965-1966, pp. 173-192.
- VICENTE BAZ, Raúl. «La Catedral de Salamanca. Contexto histórico en los inicios de un nuevo proyecto para la ciudad». *Los libros de cuentas generales de fábrica desde los inicios de la Catedral Nueva de Salamanca*. Pedro José Gómez, Raúl Vicente Baz y Josefa Montero García (coords.). Salamanca, Cabildo Catedral de Salamanca, 2018, pp. 21-57.
- VILLANUEVA SERRANO, Francesc. *Guillem de Podio (*1420c; †1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes*. Tesis doctoral no publicada, Universidad Politécnica de Valencia, 2016, <<https://riunet.upv.es/handle/10251/62154>>.
- VIVANCOS, Miguel Carlos. «L'introduction de la liturgie romaine dans les monastères de Silos et de San Millán à travers leurs manuscrits». *Cahiers de civilisation médiévale*, LVIII (2015), pp. 337-369.
- WAGNER, Klaus. *Martín de Montesdoca y su prensa: Contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillana del siglo XVI*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982.
- WAISMAN, Leonardo. *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2019.
- WANG, Ya-Fen 王雅芬. *Mingmo qingchu de fufu guanxi shuxie: yi youtong wei kaocha zhongxin*. 明末清初的夫婦關係書寫：以尤侗為考察中心. Tesis de máster no publicada, Universidad Nacional de Taiwán, 2018, <<https://tdr.lib.ntu.edu.tw/bitstream/123456789/1380/1/ntu-107-1.pdf>>.
- WARD, John Milton. *The «Vihuela de mano» and its Music (1536-1576)*. 2 vols. Tesis doctoral no publicada, New York University, 1953.
- WEBBER, Teresa. «Cantor, Sacrist or Prior? The Provision of Books in Anglo-Norman England». *Medieval Cantors and their Craft. Music, Liturgy and the Shaping of History, 800-1500*. Katie Ann-Marie Bugyis, A. B. Kraebel y Margot E. Fassler (eds.). Woodbridge, York Medieval Press, 2019, pp. 171-189.
- WIDDES, Richard. «Introduction». *Ethnomusicology and the Historical Dimension. Papers Presented at the European Seminar in Ethnomusicology, London, 20-23*

- May 1986. Margot Lieth Philipp (ed.). Ludwigsburg, Philipp Verlag, 1989, pp. 1-2.
- WOODFIELD, Ian. *The Early History of the Viol*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- WRIGHT, Craig M. *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500-1550*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- WRIGHT, John. «Las voces perdidas de las fídulas del Pórtico: Un intento de análisis funcional de los instrumentos de arco del Pórtico de la Gloria». *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*. José López-Calo (ed.). 2 vols. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993, vol. 1, pp. 435-456.
- ZAPKE, Susana. «Procesos asimilativos del nuevo repertorio franco-romano en el norte de la Península». *Revista de Musicología*, XVI, 4 (1993), pp. 2257-2267.
- ZAPKE, Susana (ed.). *Hispania vetus: Manuscritos litúrgico-musicales. De los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*. Bilbao, Fundación BBVA, 2007.
- ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. *Los generales de la congregación de San Benito de Valladolid*. 3 vols. Burgos, Abadía de Silos, 1973, 1976 y 1980.
- ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. «Reforma de los benedictinos portugueses (1564-1565)». *Bracara Augusta*, XXXV, 79-80 (1981), pp. 275-290.
- ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. *Història de la congregació benedictina claustral tarraconense (1215-1835)*. Montcada i Reixac, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004.
- ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. *Recull de documents i articles d'història guixolencs*. Montcada i Reixac, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.
- ZHANG, Kai. *Diego de Pantoja y China*. Madrid, Editorial Popular, 2018.

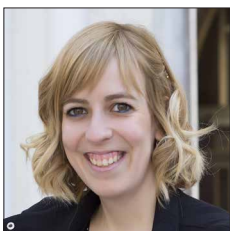
BIONOTAS



SANTIAGO RUIZ TORRES (EDITOR)

Catedrático de Música en la Universidad de Salamanca. Su línea principal de investigación es el canto llano ibérico desde los siglos XII al XIX; temática que ha abordado desde enfoques diversos: catalogación de fuentes, análisis e interpretación del repertorio, teoría y notación musical. En la actualidad es coordinador IP2 del proyecto de investigación I+D del

MICIIN *Spanish Early Music Manuscript Project II* (PID2021-123967NB-I00).



MARÍA ELENA CUENCA RODRÍGUEZ (EDITORA)

Doctora en Musicología por la UCM, especializada en polifonía ibérica del Renacimiento; Profesora Permanente Laboral en la UAM y presidenta de SATMUS. Investigadora en un proyecto de la Comunidad de Madrid sobre inteligencia artificial en la educación superior. Su trabajo integra la música antigua, análisis computacional y herramientas digitales para

la docencia musical, habiendo publicado libros y artículos de impacto, y colaborando en proyectos internacionales.

AUTORES

KATHLEEN E. NELSON

Kathleen E. Nelson is an Honorary Associate Professor at the Sydney Conservatorium of Music, The University of Sydney. Her PhD (1994) focussed on a collection of medieval liturgical chant manuscript fragments held in the Archivo Histórico Provincial de Zamora in Spain. Since then, Kathleen has often returned to the study of fragments with articles and online database contributions. Her recent research also includes studies of Spanish liturgical manuscripts at the University of Sydney, and chant for the *Exultet* prayer of the Easter vigil in medieval Iberian sources.

VICENTE URONES SÁNCHEZ

Titulado en Musicología por el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León y máster en Música Hispana por la Universidad de Salamanca y en Canto Gregoriano, paleografía e semiología por la Scuola Universitaria di Musica del Conservatorio della Svizzera Italiana di Lugano. En la actualidad realiza su tesis doctoral en la Universidad de Salamanca, bajo la dirección de Santiago Ruiz Torres.

INÊS LEÃO MARTINS

Inês Leão Martins holds a degree in Musicology from the Faculty of Social Sciences and Humanities of the Universidade Nova de Lisboa (NOVA-FCSH). She received a research grant from CESEM (Centre for Music Studies) as a participant in the project «The musical manuscripts from the Monastery of Belém: The exploration of an unknown Hieronymite tradition», where she carried out research on the liturgical hymns of the Order of St Jerome. In 2025, she completed her master's degree in Historical Musicology at NOVA-FCSH with the dissertation *The Hieronymite hymns between medieval and modern times: the example of the Portuguese manuscript P-Ln L.C. 258*.

CHRISTOS KANELLOS MALAMAS

Christos Kanellos Malamas es un músico, musicólogo, compositor, profesor de música y constructor de instrumentos. Imparte clases de canto otomano, instrumentos de cuerda pulsada e improvisación musical en la Escuela de Música Modal de Granada y canto bizantino en el Centro Internacional de Música Medieval (CIMM). Su labor de investigación abarca distintas vertientes. Como luthier se dedica a la reconstrucción de instrumentos antiguos y medievales de cuerda pulsada y frotada. Como musicólogo su interés se dirige hacia el estudio iconográfico y de reconstrucción de instrumentos representados en las fuentes medievales. Como intérprete se centra en el canto bizan-

tino, la música clásica otomana y en la cuerda pulsada. Actualmente cursa estudios de doctorado en la Universidad de Salamanca.

ANA RUIZ RODRÍGUEZ

Ana Ruiz Rodríguez es diplomada en Educación Musical por la Universidad de Granada, graduada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid y máster en Música Española e Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Finaliza sus estudios de doctorado en Musicología en 2022, con la tesis *Reconstruyendo la biblioteca musical de Alfonso X*, tras la obtención de un contrato de Formación de Profesorado Universitario. Actualmente es coordinadora del Grado en Musicología y Jefa de Estudios de títulos online en la Facultad de Música y Artes Escénicas de la Universidad Alfonso X el Sabio, y profesora asociada en la Universidad Autónoma de Madrid. Sus principales líneas de investigación se centran en los estudios de *Early Music*, codicología e iconografía musical, e innovación en pedagogía de la música.

PABLO F. CANTALAPIEDRA

Pablo Fernández Cantalapiedra es investigador predoctoral en la Universidad Complutense de Madrid e intérprete especializado en los repertorios medievales. Es miembro de los proyectos de investigación *Resound* (2023-2028, ERC-AdG) y *Repertorium* (2023-2025, Horizon) y Sonidos del Pasado (UAX, 2024). Previamente ha sido profesor en los grados de Musicología de la UAM y la UEM. Dirige el ensemble *Timpanum* (ss. XIV-XVI) y forma parte de *Entrebescant* (música medieval y tradicional ibérica).

ELLA BERNADETTE NAGY

Ella Bernadette Nagy estudió Filología y Musicología en la Universidad de Padua. Se doctoró en 2017 con una tesis sobre los instrumentos de cuerda pulsada en la Edad Media. Sus áreas de investigación incluyen la historia y el repertorio de la guitarra y del laúd, la relación entre texto y música en la Edad Media, así como la música latinoamericana. Actualmente trabaja en el Conservatorio de La Spezia como profesora de biblioteconomía musical.

RUBÉN GARCÍA BENITO

Rubén García Benito es Científico Titular del CSIC y director de *Todos los Tonos y Ayres*, la primera agrupación española especializada en música antigua de Europa y

China. Músico de formación clásica, se licenció en Estudios de Asia Oriental, fue investigador en la Universidad de Pekín y realizó diversas estancias en el Conservatorio de Shanghái. Su trabajo explora las conexiones históricas entre Europa y Asia, reflejadas en proyectos como *El clave del Emperador* e *Hija de la Seda*, con los que ha llevado su investigación a grabaciones y escenarios internacionales.

EDUARDO CARRERO SANTAMARÍA

Eduardo Carrero Santamaría (Madrid, 1967) es profesor titular de Historia del Arte en la Universitat Autònoma de Barcelona. Su línea de investigación se centra en las relaciones entre la arquitectura religiosa europea y la función para la que fue construida, sus cambios de usos a través de la historia y nuestra forma de contemplarla desde el siglo XXI. Sus trabajos están publicados por diversas revistas y libros nacionales e internacionales. Es autor de seis libros editados por distintas entidades reconocidas en el ámbito de la investigación y ha coordinado otros tantos libros científicos.

EVA ESTEVE ROLDÁN

Profesora Titular de la Universidad Internacional de La Rioja, presidenta de la Comisión «música y contextos en el mundo ibérico medieval y renacentista» y miembro del comité editorial de la revista *Nassarre*. Autora y editora de ocho libros y numerosos artículos, sus líneas de investigación se centran en el estudio de la música antigua hispánica y sus relaciones con otras disciplinas, además de la búsqueda de nuevas perspectivas musicológicas.

FRANCISCO JAVIER ESTRADA

Licenciado en Filología, sección Clásicas, y Profesor Superior de Música, especialidad Viola. Catedrático de Bachillerato con la especialidad de Griego y Profesor de Enseñanza Secundaria con la especialidad de Música. Ha editado varios trabajos sobre música en revistas de investigación y ha colaborado con la editorial Edebé en revisiones editoriales. Sus líneas de investigación se centran en la relación entre la filología y la música, y sus estrategias pedagógicas.

JOSÉ IGNACIO PALACIOS SANZ

Licenciado en Geografía e Historia, Títulos Superior de Órgano, Superior de Pedagogía Musical, Superior de Musicología, Superior de Música Sacra y Doctor en Hª del Arte. Fue profesor Agregado de instituto y en la actualidad es Catedrático de Universi-

dad de Música. Tienen numerosas publicaciones, director de 17 tesis y ha desempeñado cargos académicos. Es director del GIR *Patrimonio musical*.

JOHN GRIFFITHS

John Griffiths se dedica a la música española renacentista y la música instrumental. Es investigador en la Universidad de Melbourne y el Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance en Tours. Sus publicaciones recientes tratan de diversos aspectos de la música para vihuela, la interpretación, y la notación e imprenta de tablaturas. Es miembro de la Junta Directiva de la SEdeM, vicepresidente de la IMS, y director de la *Journal of the Lute Society of America*.

FRANCISCO ROA ALONSO

Francisco Roa Alonso es doctor en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid. Estudia en el RCSMM obteniendo los títulos superiores de Guitarra, Musicología e Instrumentos de Cuerda Pulsada del Renacimiento y Barroco, además del Premio Fin de Carrera de Musicología y el Premio Jacinto e Inocencio Guerrero en la misma especialidad. Centra sus estudios en los libros de vihuela, sus autores, su producción, su difusión y su contenido, y en los músicos urbanos y cortesanos en la Edad Moderna.

JAVIER CRUZ RODRÍGUEZ

Licenciado en Historia del Arte, así como en Historia y Ciencias de la Música, es doctor en esta última especialidad. También con el título de Canto, el de Piano y el de profesor de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento, desde el 2011 es profesor de Didáctica Musical en la Universidad de Salamanca en la que da clases tanto de grado como de máster. Sus líneas de investigación abarcan la historia de la expresión y la educación musical, el patrimonio histórico-artístico y educativo, procesos, espacios y prácticas musicales, así como recursos digitales y formación del profesorado.

SOTERRAÑA AGUIRRE RINCÓN

Soterraña Aguirre Rincón es catedrática de Musicología de la Universidad de Valladolid especializada en la cultura musical de la temprana Edad Moderna que aborda desde enfoques sociales, de género o de mediación. Es la Investigadora Principal del grupo *Contrapunto* que ha llevado a cabo 6 proyectos i+d+i (2 internacionales), así

como diversos contratos de investigación. Ha publicado seis libros y varias docenas de artículos en editoriales nacionales e internacionales. Interesada por la transferencia de la investigación, ideó y produjo la creación «*Versa est*» o la música para la exposición «*Isabella the Catholic, Queen of Two Worlds*» (New York). Creó junto con un conjunto de investigadores el Centro de Estudios Tomás Luis de Victoria (tlvictotia.uva.es) y el festival *Abvlensis* (2012-2019).

El presente volumen ofrece una visión rigurosa y sugerente de la investigación musicológica actual sobre música medieval y renacentista en la Península Ibérica, combinando textos de académicos consagrados junto con contribuciones de jóvenes emergentes. Como tal, la obra se estructura en cuatro bloques que, en su diversidad, sumergen al lector en el rico paisaje sonoro del periodo: fuentes y repertorios de canto litúrgico, organología e iconografía musical, espacios y prácticas musicales, y estudios sobre la vihuela. El elenco de trabajos aquí reunido permitirá conocer recientes avances en ámbitos tales como la fragmentología, la lexicografía, la transmisión y adaptación de repertorios, la actividad musical de individuos e instituciones, o el uso y simbolismo de los instrumentos musicales. En conjunto, el volumen ofrece enfoques analíticos y aportaciones que resultarán de interés para estudiantes, profesores e investigadores de múltiples áreas. Su lectura invita a redescubrir el patrimonio sonoro ibérico con oídos nuevos desde la evidencia material y los protagonistas que le dieron forma, ofreciendo paralelamente una brújula crítica para futuras exploraciones.



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

Ediciones Universidad
Salamanca

80
AÑOS 1943-2023



SEMM
Spanish Early Music Manuscript Project



seam
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGÍA



Proyecto de Investigación *Spanish Early Music Manuscript Project II*
Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades PID2021-123967NB-I00

ISBN: 978-84-1091-091-1



9 788410 910911