

# EL LIBRO DE POLIFONÍA [10] DE LA CATEDRAL DE JAÉN: ESTUDIO CODICOLÓGICO Y EDICIÓN CRÍTICA DE LA ANTÍFONA *ASPERGES ME A 4* QUE «ESCRIBIÓ FR. MANUEL LÓPEZ DE SANTA RITA» (1778)

José Antonio Gutiérrez Álvarez  
Instituto de Estudios Ceutíes

A Pedro Jiménez Cavallé

RESUMEN: En el archivo de música de la Catedral de Jaén se conserva un libro de polifonía no catalogado que muestra ciertas singularidades con respecto al resto de la colección. La mayoría de sus folios fueron copiados por un agustino llamado Fr. Manuel López de Santa Rita en 1778; sin embargo, el cantoral incluye varias hojas más antiguas con un himno atribuido a «Joannis Riscos» y fragmentos en canto llano. En el presente trabajo estudiaremos la confección y contenido de este manuscrito, proponiendo algunas hipótesis a propósito de su origen y contexto. Además, completaremos la investigación con el análisis y edición crítica de la primera de sus obras: la antífona *Asperges me a 4* voces.

PALABRAS CLAVE: Catedral de Jaén, libros de polifonía, codicología, Fr. Manuel López de Santa Rita, Juan [Martín] de Riscos, *Asperges me*, Agustinos, Carmelitas.

ABSTRACT: In the music archive of Jaén cathedral there is a non-catalogued polyphonic book that shows certain singularities with respect to the rest of the collection. Most of its pages were copied by an Augustinian named Fr. Manuel López de Santa Rita in 1778; however, the choirbook includes several older sheets with a hymn attributed to "Joannis Riscos" and fragments in plainchant. In the present work we will study the making and content of this manuscript, proposing some hypotheses regarding its origin and context. In addition, we will complete the research with the analysis and critical edition of the first of its pieces: the antiphon *Asperges me* for 4 voices.

KEY WORDS: Jaén Cathedral, polyphony books, codicology, Fr. Manuel López de Santa Rita, Juan [Martín] de Riscos, *Asperges me*, Augustinians, Carmelites.

La Catedral de Jaén atesora entre sus fondos documentales una destacable colección de libros de polifonía recopilada a lo largo de los casi cinco siglos de actividad de su capilla de música<sup>1</sup>. En uno de los muebles

---

<sup>1</sup> Este legado ha sido catalogado, junto con la mayoría de manuscritos e impresos musicales del templo jiennense, por Alfonso Medina Crespo, primero en un inventario provisional (MEDINA CRESPO, 1999, págs. 543-552) y posteriormente en un trabajo definitivo, como tercer capítulo de su *Catálogo del Archivo de Música de la Santa Iglesia Catedral de Jaén* (2009, págs. 1-54). Para conocer más acerca de la naturaleza y número de los fondos que ha albergado este acervo y los distintos

bajos ubicados en la primera gran sala del archivo (E-JA, según la sigla RISM) actualmente se custodia –entreverado con los de canto llano<sup>2</sup>– un cantoral integrado por unas cuantas piezas a 4 y 5 voces, que presenta varias particularidades, derivadas tanto de su manufactura material como del repertorio que transmite<sup>3</sup>.

## EL LIBRO DE POLIFONÍA [10]: CONSIDERACIONES SOBRE LA PRODUCCIÓN MATERIAL DEL MANUSCRITO

La primera peculiaridad del volumen al que nos referimos reside en que no se encuentra entre los nueve libros y libretes de partes con polifonía mencionados en el catálogo oficial, entendemos que por haber sido hallado en un momento posterior a su edición<sup>4</sup>. Ciertamente es que en la cubierta anterior se ha pegado un pequeño cartel con un «11» escrito con rotulador, ordenación proveniente de un registro que por ahora desconocemos; y que entre sus hojas hay un folio de papel en blanco con la inscripción «N.º 12» al lado de una cuartilla anotada por ambas caras con datos de sus características físicas y su contenido, lo que indica que ha sido examinado recientemente. Sin embargo, atendiendo a esta clasificación ambigua –que incluso dificulta su localización–, Javier Marín-López, en la entrada que le dedicó al cantoral en la base de datos de *Books of Hispanic Polyphony, IMF-CSIC*, le asignó con acierto el número 10 «continuando los nueve libros de polifonía precedentes en el *Catálogo*»<sup>5</sup>; signatura que nosotros asumimos entre corchetes –y que aconsejamos

---

avatares que ha sufrido, véase JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1990 y 2010, págs. 20-24, 114-119 y 242-244; y MARÍN-LÓPEZ, Javier, 2007-a, 2008 y 2015.

<sup>2</sup> Sobre este magnífico patrimonio, conviene consultar a HIDALGO OGÁYAR, 1972, 1982 y su propia contribución en este volumen; MEDINA CRESPO, s. f.; MELGARES RAYA, 2006 y 2008; MELGARES RAYA y RECIO MORA, 2001; y VÁZQUEZ-JIMÉNEZ, 2018, págs. 75, 81, 89-90 y 98.

<sup>3</sup> Agradecemos al deán, Francisco Juan Martínez Rojas, y al Cabildo Catedral el permiso y facilidades para el estudio de este manuscrito; así como a Jesús Antonio Zapata Reyes y Rafael Cañada López por sus atenciones a lo largo de la investigación en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

<sup>4</sup> Esta circunstancia no es aislada, y a día de hoy sabemos, por ejemplo, de tres impresos musicales preservados en la catedral que no aparecen en MEDINA CRESPO, 2009: *Hymni totius anni, secundum S. R. E. consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus, una cum quattuor psalmis, pro praecipuis festivitibus, qui octo vocibus modulantur* (Tomás Luis de Victoria, 1581), *Liber Primus Missarum* (Alonso Lobo, 1602) y *Cantica beatae Mariae virginis* (Manuel Cardoso, 1613). Sí están reseñados en *Books of Hispanic Polyphony, IMF-CSIC* (en lo sucesivo BHP; URL: <http://hispanicpolyphony.eu>) con las signaturas provisionales E-JA, Libro de polifonía impreso s.s. (11), (12) y (13), respectivamente; véase el listado de referencias electrónicas al final de este trabajo.

<sup>5</sup> MARÍN-LÓPEZ, «E-JA s.s. (10)», BHP, <https://hispanicpolyphony.eu/es/source/25502> (fecha de acceso: 14 de abril de 2020).

utilizar– a la espera de que los responsables del archivo establezcan la definitiva<sup>6</sup>.

Otra de las singularidades de este documento es su propia conformación física. Se trata de un cantoral facticio, confeccionado no antes de 1778 con materiales de naturaleza, procedencia y cronología dispares. Las cubiertas, fabricadas con madera forrada –profusamente ralladas por el uso– y protegidas por cantoneras metálicas sujetas con clavos, miden 54 cm. de alto y 38 cm. de ancho. Su interior, bastante exiguo comparado con el grosor habitual del resto de libros de la colección, está formado por sólo quince folios (veintisiete páginas con polifonía), numerados por una única mano en la esquina superior de cada recto; más otros seis –dos de guarda y cuatro de las dos hojas de cortesía– en canto llano, con una foliación distinta –primigenia de otro cantoral– a la que llamaremos «B» para diferenciarla de la general («A»).

Los trece primeros folios, sin considerar el de cortesía, constituyen el grueso del libro y parecen ser responsabilidad de un mismo copista. Están encabezados por una portada de cierta elaboración (f. 1r), con un marco dibujado en tintas roja y marrón que encuadra el siguiente texto: «Asperges. / Kiries, Sanctus / Y Agnus. / de la missa de feria / a 4. / Le [sic] escribio Fr. Manuel Lopez de S.<sup>1a</sup> Rita. / Religioso. Augustino Calzado. Año de 1778». Aunque aquí no se recogieran más títulos, al cálamo del fraile hay que añadir –aparte de la antifona y los tres movimientos de la misa– la frase del *Credo* «Et incarnatus est» a 4 voces (ff. 9v-10r), y tres estrofas del himno *Vexilla Regis* a 4 y 5 (ff. 10v-13r). A esta sección unificada se le cosieron dos folios de mayor antigüedad con la copia de una estrofa de un himno a 4 para la Navidad, atribuido a «Joannis Riscos» (ff. 14v-15r)<sup>7</sup>; y un verso del salmo *Beatus vir*, de autor indeterminado,

---

<sup>6</sup> Desde ahora, para referirnos a E-JA, libro de polifonía [10], usaremos el nombre abreviado «LP [10]».

<sup>7</sup> Con toda probabilidad, se refiere a Juan [Martín] de Riscos (Cabeza de Buey [Badajoz], antes de 1570-Jaén, 1637), maestro de capilla de la catedral jiennense entre 1598 y 1637; el cual no debe confundirse con sus dos sobrinos homónimos, Juan de Riscos (ca. 1590-1619) –que llegó a dirigir las agrupaciones catedralicias de Córdoba y Toledo– y Juan [Benítez] de Riscos (†1644) –quien hizo lo propio en la Santa Capilla de San Andrés de Jaén, las colegiales de Santa María de Úbeda y de Antequera, y la Catedral de Plasencia–. Juan [Martín] de Riscos opositó, sin éxito, al magisterio de la Catedral de Málaga en 1586, pero consiguió en 1587 el de la Colegiata de Antequera, que ocupó hasta 1593. En 1592 intentó acceder al de la Catedral de Granada, que finalmente obtuvo Luis de Aranda. En febrero de 1598 logró el puesto vacante en la Capilla Real de esta última ciudad, si bien sólo lo mantuvo unos meses, ya que el 11 de septiembre del mismo año fue nombrado maestro del templo jiennense, donde permaneció hasta su muerte. Riscos fue un compositor de bastante fama en su momento; sin embargo, apenas se ha localizado media docena de obras suyas –dos de ellas en fuentes hispanoamericanas–, lo que convierte esta pieza en un documento de gran valor para

del que sólo nos han llegado las voces de tiple y tenor (f. 15v). Cabe decir que el f. 14r presenta unas estrofas en canto llano de la lamentación segunda de los maitines del Sábado Santo, de factura más antigua y diferente a la del himno de Riscos al que precede<sup>8</sup>. La tinta de este se transparenta a través de los pentagramas en gregoriano, por lo que se infiere que dicho pergamino debió de ser reutilizado para el himno, o más bien usado para reforzar una hoja deteriorada. Por otra parte, como ya hemos comentado, al grupo de quince folios con polifonía se le añadieron dos más de cortesía, quizá para robustecer la costura y protegerlos de las cubiertas, más otros dos adheridos a estas como guardas; todos parecen originarios de un mismo manuscrito de canto llano que, por los rasgos de su grafía e ilustraciones, podríamos fechar entre finales del XVII y mediados del XVIII.

Analizando globalmente este conjunto de evidencias, deducimos que el LP [10], en el estado que ha llegado hasta nosotros, es el producto de una encuadernación realizada a partir de materiales de cuatro procedencias distintas (sin contar las cubiertas, que acaso pudieron ser recicladas): «I» (ff. 1r-13v, 1778), «II» (f. 14r, ¿2.<sup>a</sup> mitad del siglo XVI?), «III» (ff. 14v-15v, ¿1.<sup>a</sup> mitad del siglo XVII?) y «IV» (guarda anterior «[f. 1v]», cortesía anterior «[ff.] 2[r-2v]», cortesía posterior «[ff.] 37[r-37v]» y guarda posterior «[f.] 38[r]», ¿1.<sup>a</sup> mitad del siglo XVIII?). De modo que, si cruzamos esta información de carácter codicológico con su repertorio polifónico y monódico, el esquema analítico del contenido del LP [10] sería el que ofrecemos en la Tabla 1.

---

el estudio de su labor compositiva. Véase JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1989 y 1998, págs. 54, 57, 60-64, 68-69, 74, 76, 78, 84, 93, 99, 101, 104, 113-114, 119, 124, 128 y 130-131; LÓPEZ-CALO, 2002; MARÍN-LÓPEZ, 2007-b, vol. 1, págs. 472-474, 677, 700, 708 y 737; y vol. 2, págs. 221, 228-231, 240, 762, 768, 828, 831 y 833; MARÍN-LÓPEZ, 2012, vol. 1, págs. 37, 54, 60, 88, 369, 374-376 y 384; y vol. 2, pág. 1039; MARÍN-LÓPEZ, 2014, págs. 11-12; MARÍN-LÓPEZ, 2015, pág. 111; y las entradas sobre «Riscos» (1, 2 y 3) de MARÍN-LÓPEZ en *BHP*. Existieron, al menos, otros cuatro músicos apellidados «Riscos», la mayoría de ellos vinculados con Jaén; sobre esta saga, véase MARÍN-LÓPEZ (en prensa).

<sup>8</sup> La notación mensural de la melodía, y los perfiles redondeados de la escritura gótica de la letra, sitúan el traslado de esta lamentación en torno a la segunda mitad del siglo XVI; a propósito de la introducción, desarrollo e interpretación del canto mixto o figurado en las fuentes peninsulares, proponemos RUIZ TORRES, 2013, págs. 392-410.

TABLA 1  
*Inventario de E-JA, LP [10]*

Folio/s	Contenido
Guarda anterior <sup>9</sup>	[1v] «H[a]ec est regina virginum [...]» [antifona de las primeras vísperas de las festividades de la Virgen María; canto llano].
Cortésia anterior	[2r-2v] «[...] rosa decora virgo» [continuación y final de la antifona]. [2v] «Alleluya» [canto llano]. [2v] «Laudate pueri» [salmo de vísperas 112 (incompleto); canto llano].
1r	[Portada] «Asperges. / Kiries, Sanct[us] / y Agnus. / De la missa de feria / a 4. / Le [sic] escribió Fr. Manuel Lopez de S. <sup>ta</sup> Rita. / Religioso. Augustino Calzado. Año de 1778».
1v-5r	[ <i>Asperges me a 4</i> . Antifona para el ritual de la bendición y rociamiento del agua]. – «Domine[,] [h]isopo» [Ti-Te, f. 1v; A-B, f. 2r; pieza en claves altas]. – «Miserere mei[,] Deus» [Te, f. 1v; salmo 50, entonación mensurada]. – «Secundum magnam misericordiam tuam» [Ti-Te, f. 2v; A-B, f. 3r]. – «Gloria patri[,] et filio» [Te, f. 3v; doxología, entonación mensurada]. – «Sicut erat in principio» [Ti-Te, f. 3v; A-B, f. 4r]. – «Domine[,] [h]isopo» [Ti-Te, f. 4v; A-B, f. 5r].
5v-9r	[ <i>Misa de feria a 4</i> ]. – «Kyrie eleison. Christe eleison» [Ti-Te, f. 5v; A-B, f. 6r]. – «Kyrie eleison» [Ti-Te, f. 6v; A-B, f. 7r]. – «Sanctus» [Ti-Te, f. 7v; A-B, f. 8r]. – «Agnus Dei» [Ti-Te, f. 8v; A-B, f. 9r; pasajes a 3, 4 y 5 voces].
9v-10r	«Et incarnatus est» [frase del <i>Credo</i> a 4; Ti 1-Te, f. 9v; Ti 2-A, f. 10r].

<sup>9</sup> La foliación de las hojas de guarda y cortésia, anteriores y posteriores, pertenecen a la numeración primigenia «B».

TABLA 1 (continuación)

*Inventario de E-JA, LP [10]*

Folio/s	Contenido
10v- 13r	[ <i>Vexilla Regis</i> a 4 y 5. Himno de vísperas para el tiempo de Pasión; estrofas 2. <sup>a</sup> , 4. <sup>a</sup> y 6. <sup>a</sup> ]. – «Arbor decora et fulgida» [Ti 1-A, f. 10v; Ti 2-Te, f. 11r]. – «Quo vulneratus in super» [Ti-Te, f. 11v; A-B, f. 12r]. – «O crux ave[, ] spes unica» [Ti-Te-A 1, f. 12v; A 2-B, f. 13r].
13v	[10 pentagramas en blanco]
14r	«clvi.» [Numeración primigenia de otro cantoral («II»)]. «Sed et lami[a]e nudaverunt mammam» [lamentación, lección 2. <sup>a</sup> de los maitines del Sábado Santo, canto llano; estrofas 4. <sup>a</sup> , 5. <sup>a</sup> , 6. <sup>a</sup> y 7. <sup>a</sup> , esta última está incompleta].
14v-15r	[ <i>Jesu Redemptor omnium</i> a 4, de Juan [Martín] de Riscos. Himno para las primeras vísperas de la Natividad de Jesús; estrofa 2. <sup>a</sup> ]. [Título] «[14v] Himno a 4 in Nativitate Domini // [15r] Joannis Riscos [signo] D[...] [ilegible, folio guillotinado]». – «Tu lumen[, ] tu splendor patris» [Ti-Te, f. 14v; A-B, f. 15r; claves altas].
15v	[ <i>Beatus vir</i> ¿a 4? Verso 7. <sup>o</sup> del salmo de vísperas 111; pieza incompleta]. [Título] «[...] [octavo tono?] [signo] A [...] [ilegible, folio guillotinado]». – «Paratum cor eius sperare in Domino» [Ti-Te, f. 15v; claves altas].
Cortesía posterior	[37r] «[Cantate Domino canti]cum novum quia mirabilia fecit» [salmo 97 (incompleto), canto llano]. [37r] «Gloria Patri[, ] et Filio et Spiritui Sancto» [doxología, canto llano]. [37r-37v] «Alleluia», canto llano. [37v] «Multifariam olim deus loquens patribus in prophetis [...]» [ <i>Hebreos</i> , 1:1-2, canto llano].
Guarda posterior	[38r] «[...] novissime locutus est nobis in filio» [continuación y final de <i>Hebreos</i> , 1:1-2]. [38r] «Iacob autem genuit Joseph, vi[rum] [...]» [antífona 1 de las primeras vísperas de la festividad de San José (incompleta), canto llano].

Varios son, entonces, los interrogantes que surgen sobre la confección y origen del LP [10]. No cabe duda de que el hallazgo de alguna pista biográfica de Fr. Manuel López de Santa Rita, el agustino responsable de la traza de casi todos los folios del cantoral, sería de gran importancia para centrar la cuestión<sup>10</sup>. La hipótesis más plausible e inmediata es que perteneciera o estuviera relacionado con el convento de frailes calzados que la Orden de San Agustín tenía en Jaén<sup>11</sup>; no obstante, hasta el momento no hemos localizado noticia alguna acerca de la actividad de este religioso ni de su vínculo con la congregación jiennense u otras asentadas en España<sup>12</sup>. Descartada por ahora esta vía de concreción, entendemos que nos encontramos ante tres posibles escenarios: primero, que un fraile,

---

<sup>10</sup> En la entrada ofrecida por la plataforma *BHP* no se aporta ninguna información adicional a la suministrada por el propio manuscrito; véase MARÍN-LÓPEZ, Javier: «López de Santa Rita, Fray Manuel», *BHP*, <https://hispanicpolyphony.eu/person/25501>.

<sup>11</sup> Fundado definitivamente en 1587 tras varios intentos, disputas y pleitos iniciados unos años antes entre la incipiente comunidad, el Concejo y el Obispado, tenía su emplazamiento en el solar que hoy ocupan las oficinas de Correos, junto a los Jardinitillos. Su edificio era amplio y de buena construcción, con un claustro de 20 columnas. Incendiado por las tropas francesas en la Guerra de la Independencia, luego pasó a ser cuartel, colegio e instituto, siendo demolido en 1923. Hay algunos apuntes de su historia, focalizados principalmente en los problemas que rodearon su instauración, en ESTRADA ROBLES, 1988, págs. 79, 82, 85, 92, 138, 466-467 y 485; GALIANO PUY, 2006; MARTÍNEZ DE MAZAS, 1794, págs. 250 y 258; MARTÍNEZ ROJAS, 2004, págs. 291-300; y SERRANO ESTRELLA, 2008, págs. 239-246, 711-712, 804-806 y 814. Conviene apuntar que no parece haber constancia de que los Agustinos de Jaén tuvieran especial protagonismo en la vida musical de la urbe; así que si se diera el hipotético caso de que Fr. Manuel López de Santa Rita –copista y, seguramente, músico práctico– hubiera pertenecido a esta casa, sería una singularidad respecto a lo que sabemos de ella, que es muy poco todavía. Sin embargo, estos hermanos no debieron de descuidar el arte sonoro en su ceremonial, porque hay testimonios de que, ya al poco de establecerse, se preocuparon por contar con un órgano; así lo demuestra un contrato de 1610 con el organero Martín Alonso de Aranda, quien construyó para el convento un instrumento de siete palmos «de tono natural y ajustado con los instrumentos de ministriles», con cinco registros, todos partidos, «flautado y otabas abiertas y de medio juego para arriba dos caños de las dichas otabas por punto y otra mistura de docenas y otra de quincenas duplicadas y otras flautas» (RUIZ JIMÉNEZ, 1995, págs. 31 y 131). Afán que fue sostenido en el tiempo, ya que ca. 1803 el también organero Ramón Requena –según un informe de Santiago de Aguirre, organista de la catedral jiennense, firmado el 12 de noviembre de 1803– «hizo un organo en Sn. Agustin de esta ciud., bueno a mi satisfacion y qe. le adverti su genio maquinista y proponso a dar gusto» (JIMÉNEZ CAVALLÉ, 2010, pág. 375).

<sup>12</sup> Para ello, hemos vaciado buena parte de la documentación que se ha preservado del convento, sobre todo la del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, agrupada en cinco legajos dentro de la sección «Pueblos». Igualmente, se han consultado los pocos fondos relacionados con dicha institución existentes en el Archivo Histórico Provincial de Jaén (agradecemos a Luis Quesada Roldán, técnico de conservación e investigación, su guía y recomendaciones). Hemos realizado búsquedas –sin fortuna– en trabajos generalistas de la Orden Agustiniiana, como el de SANTIAGO VELA (1913-1931), en ocho volúmenes; si bien, el volumen 4, «letras j-k-l», donde hubiera sido más factible toparse con referencias a López de Santa Rita, no llegó a publicarse. Asimismo, gracias a la gentileza de Rafael Lazcano González, se han hecho pesquisas por nombres, cargos y conventos de Agustinos (OSA) y Recoletos (OAR) de las provincias de España, América y Filipinas en las bases de datos que dan soporte al monumental diccionario biográfico y bibliográfico *Tesouro Agustiniiano*, no habiendo logrado resultados que encajen cronológicamente con el personaje.

perteneciente a una comunidad agustina aún indeterminada –quizá la jiennense o próxima a ella– elaborase un cantoral con polifonía –incluyendo algunos materiales previos– para la Catedral de Jaén por encargo o por iniciativa propia en 1778, quedando depositado desde entonces en su librería de música<sup>13</sup>; segundo, que el libro se concibiera para una tercera institución y por diversos avatares desconocidos llegó a la seo jiennense; y tercero, que el LP [10] sea el producto de una encuadernación posterior a 1778 utilizando folios desligados o sueltos de cuatro cantorales distintos, unos pertenecientes a la propia catedral –como la obra de Riscos– y otros de procedencia externa, acaso de conventos exclaustrados.

Respecto a esto último, es de interés destacar que la guardia anterior y el primer folio de cortesía (ff. [1v]-2r, de la numeración «B») están decorados con sendos marcos, formados en su base y costados por una cuidada lacería adornada con motivos vegetales, coronados en su margen superior por el emblema de los Carmelitas: una estrella blanca ubicada en el centro de una representación del monte Carmelo rematada en punta (en ambos folios se intuye el trazo horizontal de una cruz que ha sido borrada), y dos estrellas en negro sobre campo claro (Figura 1). Además, la insignia ilustra el canto *Haec est Regina Virginum*, antifona propia de las primeras vísperas de las festividades de la Virgen María, no incluida en el *Breviarium* de Trento, y que resulta estar especialmente vinculada al ritual carmelitano<sup>14</sup>; por tanto, sería una rareza encontrarla en fuentes tardías de uso catedralicio.

Ambas particularidades nos animan a decantarnos por asumir el origen externo del cantoral del que se extrajeron los folios para las dos guardas y las dos hojas de cortesía («IV», según la clasificación que establecimos), probablemente proveniente de una de las comunidades de

---

<sup>13</sup> La presencia de libros de polifonía copiados –o, al menos, firmados– por agustinos en los archivos catedralicios españoles es anecdótica. Conocemos otro ejemplo coetáneo –en esta ocasión de un descalzo– en la Colegiata de Santa María de Calatayud, el *Libro de Atril* (Ms. 3) (sig. LA Ms. 3, [olim: Ms. 2]; E-CAL 3, con 143 folios numerados), en cuyo f. 1r se apuntó: «Este Libro lo es- / crivio el P. F. Ignacio / de San Nicolas, alias San / Pedro, de la Orden Descal- / za del G. P. S. Agustín: / Para la Iglesia Mayor, Insig- / ne Colegial de S.<sup>ta</sup> Maria / de Calatayud [...] / [sobrepuesto, de otra mano posterior '1797'] / Año del Señor, / de 1778» (EZQUERRO y PAVÍA, 2002, págs. 37-40).

<sup>14</sup> Esta melodía, registrada en el *Corpus Antiphonalium Officii* con el número 3002 (vol. 3, pág. 244), es la primera de un grupo de cinco antifonas que las congregaciones carmelitas cantaban comúnmente en la mayoría de oficios solemnes relacionados con la Virgen, como los dedicados a la Anunciación, la Asunción, la Concepción o Nuestra Señora de las Nieves; sobre la importancia, transmisión y distinción de esta antifona en la tradición carmelitana, véase BOYCE, 1990, págs. 127-128, 138 y 145-147; y BOYCE, 2000, págs. 486-487. Agradecemos a Santiago Ruiz Torres su asesoramiento en relación al estudio de los fragmentos de canto llano presentes en el LP [10].



Figura 1.–Emblema carmelita y comienzo de la antífona «Haec est Regina Virginum» del folio de la guarda anterior del LP [10], f. [1v], foliación «B».

Carmelitas establecidas en Jaén, o a través de ellas<sup>15</sup>; si bien no podemos acotar la coyuntura que las hizo formar parte del LP [10]<sup>16</sup>. La falta de

<sup>15</sup> A mediados del siglo XVIII, la ciudad tenía tres conventos del Carmen, dos masculinos y uno femenino –sin contar el de las hermanas de Santa Úrsula, del cual hay indicios de que pudo profesar esta regla–. El de la Coronada, fundado extramuros en 1511 y trasladado en 1622 a un solar situado entre las actuales calles Martínez Molina y la del Carmen, era de Carmelitas Calzados; el de San José fue instaurado en 1588 por los Carmelitas Descalzos en la Carrera de Jesús –su templo es hoy el Santuario de Nuestro Padre Jesús Nazareno–; y el de Santa Teresa de Jesús, emplazado junto al anterior en 1615 –y único que todavía sigue activo y conservado en su integridad–, pertenece a las hermanas Carmelitas Descalzas. Sobre la historia y devenir de estas comunidades, véase EISMAN LASAGA, 1999 y 2005 (en este último se reseña la adquisición de dos facistoles grandes para el coro en 1618, y otro para la iglesia ca. 1624 –donde se colocarían los libros de canto–, págs. 152 y 155); EISMAN LASAGA, 2008; GALIANO PUY, 2016; MARTÍNEZ DE MAZAS, 1794, págs. 78, 236, 252-254, 258-260 y 261; y SERRANO ESTRELLA, 2008, págs. 189-239.

<sup>16</sup> Buscando posibles conexiones de carácter musical entre la catedral y las congregaciones carmelitas jiennenses, no está de más recordar aquí que el 31 de enero de 1837, Manuel de las Heras, exorganista del convento de Carmelitas Calzados –y sobrino de Manuel Laguía, maestro de capilla y organista 1.º de la seo, fallecido días antes– solicitó al cabildo la plaza de organista 2.º, exponiendo que llevaba «diez años de lección continuada [...] bajo la inmediata dirección del difunto, y la práctica, que tanto en el órgano del suprimido convento de Carmelitas Calzados le dan una instrucción

elementos gráficos o rituales que nos permitan también proponer con cierta consistencia la procedencia extracatedralicia de las obras copiadas por Fr. Manuel López de Santa Rita en 1778, nos obliga a buscar indicios en la naturaleza del propio repertorio, de modo que retomaremos brevemente la cuestión cuando comentemos la posible autoría del *Asperges me* a 4, principal composición del libro.

La ausencia de pistas del LP [10] en las publicaciones de noticias musicales extraídas de actas capitulares, inventarios y documentación administrativa de la catedral jiennense (JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1998 y 2010) nos impide sugerir una fecha siquiera aproximada de su llegada a E-JA; pero sí hay pruebas de que este cantoral, o por lo menos la sección manuscrita por Fr. Manuel López de Santa Rita, ya se atesoraba en la colección en 1861. José María Sequera Sánchez, por entonces sochantre del coro, músico y rector del Colegio de Seises de San Eufrasio<sup>17</sup>, espigó y transcribió 46 piezas de los distintos libros de polifonía con los que contaba la capilla; unificando así en cuatro libretos de pequeño formato –para tiple, contralto, tenor y bajo– lo que presumimos sería buena parte del repertorio cotidiano –y quizá tradicional– de los cantores del templo, facilitando con ello el transporte de las copias y su lectura<sup>18</sup>. A cada uno de los cuatro manuscritos –encuadrados en piel, con marcadores de tela y broches de cierre– se le añadió una portada de papel impreso con el nombre de la voz correspondiente (sólo se conservan los de tiple y tenor) seguido del siguiente texto: «CANTOS DE FACISTOL, / extractados [sic] y puestos en Música moderna / POR / DON JOSE SEQUERA, / Beneficiado

---

que, a juicio de peritos V. S. Y. podrá apreciar de bastante para el desempeño de la citada plaza de organista y para el de la instrucción de los seises que pongan a mi cuidado»; siendo admitido en el cargo, que ocupó hasta su muerte en 1883 (JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1998, págs. 450 y 520; y JIMÉNEZ CAVALLÉ, 2010, págs. 592-593).

<sup>17</sup> Nació en Baeza el 27 de diciembre de 1823, aunque se trasladó con su familia a la capital siendo niño aún. Con 10 años fue aceptado como seise, comienzo de una carrera musical que lo ligó a la catedral durante toda su vida y donde ocupó los cargos de «hojero» de coro, salmista, músico de voz (tenor-bajo), sochantre, maestro de capilla interino, maestrescuela y rector de San Eufrasio, entre otros. Si bien nunca llegó a obtener la posesión del magisterio (opositió sin lograrlo en 1854), compuso profusamente para la institución, dejando algo más de un centenar de piezas. Su vocación pedagógica le llevó a ejercer una encomiable labor didáctica en la ciudad, abriendo, además, un «depósito» donde posibilitaba la compra de pianos y partituras. Murió en Jaén el 26 de abril de 1888. Sobre su trayectoria, véase JIMÉNEZ CAVALLÉ, 1991, págs. 148-150, 154, 161, 166-167 y 174; MARTÍNEZ ANGUITA, 1984, 1988 y 2000, págs. 156, 159, 187-191, 194, 210-213, 280-281, 287, 422 y 460-474; MARTÍNEZ ANGUITA, 2002; y SÁNCHEZ-LÓPEZ, 2014, vol. 1, págs. 41, 122, 162, 166, 198-199, 175-176, 202, 219-220, 252-253, 255, 257-264, 280, 288, 488, 515, 518 y 520.

<sup>18</sup> Sus páginas están repletas de anotaciones de seises y cantantes, con nombres, dibujos y fechas que alcanzan los años veinte del siglo pasado, lo que muestra un uso continuado en el coro durante décadas.

de la Santa Catedral de Jaén. / Año de 1861»<sup>19</sup>. La mayoría de las obras no contienen indicación de autor; pero siete de ellas sí (por distintas manos): tres de Pedro de Soto (1641-1708), dos de Francisco Ruiz Tejada (1821-1894) –ambos maestros de la capilla–, una de Francisco Calvo –tenor de la misma entre 1816 y 1848– y una más –de especial interés para este estudio– extraída de los primeros folios del LP [10], el *Asperges me a 4*, que Sequera atribuyó a Fr. Manuel López de Santa Rita, y a la que dedicaremos el siguiente apartado<sup>20</sup>.

## ASPERGES ME A 4 VOCES DEL LP [10]: ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA

Tras el análisis preliminar de las piezas conservadas en los folios centrales del LP [10] –abordado en el marco de la Catedral de Jaén–, hemos decidido para la ocasión ofrecer la transcripción crítica de la primera de ellas: la antifona *Asperges me a 4*. Además de por el propio valor musical de la obra –en nuestra opinión, la más ambiciosa de las trasladadas por el agustino en 1778–, su elección se justifica por la existencia de un testimonio fechado –ya comentado– que demuestra su pertenencia al repertorio habitual interpretado por los cantores del templo jiennense durante un periodo prolongado, que seguramente se adentró en las primeras décadas del siglo XX, lo que refuerza su interés histórico-artístico.

Como sabemos, salvo el himno de «Joannis Riscos» –copia de distinta procedencia y datación que el resto–, ninguna de las piezas contenidas en el LP [10] presenta autoría. El único nombre del que disponemos es el reflejado en el texto ubicado al pie de la portada: «Le [sic] escribió Fr. Manuel López de Santa Rita»<sup>21</sup>; expresión que puede resultar ambigua

---

<sup>19</sup> Los cuatro libretes actualmente se encuentran en el Archivo Histórico Diocesano de Jaén, unidos por una cinta y catalogados con la signatura «Libro de polifonía 9» (MEDINA CRESPO, 2009, págs. 45-54); no obstante, cabe advertir que en el momento de nuestra consulta el conjunto estaba numerado por un «6» –acaso un «9» al revés– lo que puede complicar su localización. A partir de aquí, para nombrarlo utilizaremos la abreviatura «LP 9».

<sup>20</sup> Esta versión sí está recogida en el catálogo de Alfonso Medina, con los números 226 (libros) y 1324 (general), págs. 45, 336 y 452; también asignada a López de Santa Rita. Aparte de esta, en E-JA hay otra copia del *Asperges me a 4* del LP [10], en este caso anónima y conservada en cuatro partes sueltas manuscritas –de cronología indeterminada, pero presuponemos que posteriores a 1778–, transportada una cuarta inferior y en claves bajas; otra prueba más de lo asidua que debió de ser esta pieza en las ceremonias del coro jiennense durante un periodo prolongado (N.º 1582; MEDINA CRESPO, 2009, págs. 433 y 442).

<sup>21</sup> En el f. 6v, bajo los pentagramas de la voz de tenor, aparecen las letras «MP», en mayúsculas, justo al lado de un trozo de pergamino que tapa la parte baja de la hoja, y quizá algún otro signo;

en el contexto inmediato del cantoral y que requiere cierta reflexión para plantear cuestiones a propósito de la atribución de la composición que nos ocupa.

El verbo «escribir», en la primera y segunda acepción del *Diccionario de Autoridades* (tomo III, 1732) y del *Diccionario de la Lengua Castellana* (1780), se define como «formar o figurar letras en alguna materia, con diferentes instrumentos, [...] se entiende escribir con la pluma en papel, por ser lo más común», y «componer libros, discursos, historias y otras obras, y dejarlas escritas o impresas»; no incorporándose el sentido de «trazar las notas y demás signos de la música» hasta la versión de 1884. Conocemos varios casos de cantorales catedralicios en los que se usó la misma fórmula –o similar– que en la portada del LP [10], y rara vez generan dudas o confusión al respecto de la calidad de copista de la persona a la que acompaña, separada de la del autor o autores de la música manuscrita en el documento. Por ejemplo, en la Catedral de Palencia se atesora uno que, según se apuntó en su interior, «escribió [...] el P. Fr. Esteban de la Concepción, Balderrueda, religioso en este convento de San Buenaventura, quien lo dedica a la Inmaculada Concepción de María SS. S. N. Año de 1799», con polifonía de Andrés de Barea (ca. 1610-1680), Bricio Gaudí (fl. 1581-1605), Joaquín Martínez de la Roca (ca. 1676-1747) y Antonio Rodríguez de Hita (1724/25-1787), todos vinculados a su capilla<sup>22</sup>. En la seo de Oviedo hay un «Libro de himnos de común de fiestas móviles», el cual «lo escribió Fco. de Villa» en 1784, con piezas de Joaquín Lázaro (1746-1786) y anónimas<sup>23</sup>. En la Catedral de Valencia existe un cantoral con una anotación de amanuense de estructura casi calcada a la del LP [10] de Jaén: «Lo escribió el Padre Grau, canónigo regular de Sn. Antonio Abad en Valencia, el año MDCCLXV», con la diferencia de que allí toda la música está perfectamente atribuida a Francisco Guerrero (1528-1599)<sup>24</sup>; y en Salamanca –por citar un último ejemplo– nos encontramos con otro que contiene composiciones de Juan de Torres Rocha (†1679), Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611) y Sebastián de Vivanco (ca. 1551-1622), y que, «a honra y gloria de Dios, lo escribió el racionero Domingo García» en 1717<sup>25</sup>. También podemos

---

siendo complejo determinar la época y la circunstancia en que fueron escritas y a qué o quién pueden referirse, ya sea maestro, cantor, encuadernador, restaurador, o la abreviatura de una o más palabras de significado incierto.

<sup>22</sup> E-PAL, Libro de polifonía 6 (LÓPEZ-CALO, 1980, vol. 1, págs. 6-7).

<sup>23</sup> E-OV, Manuscritos en partitura de atril, Ms. 6 (CASARES RODICIO, 1980, pág. 216).

<sup>24</sup> E-VAc, Libro de polifonía 1 (CLIMENT, 2010, págs. 15-16).

<sup>25</sup> E-SA, Libro de polifonía 12 (MONTERO GARCÍA [et al.], 2011, pág. 244).

hallar expresiones como «escrito por»<sup>26</sup>; «scripsit»<sup>27</sup> o «scriptor»<sup>28</sup> —este más frecuente en los libros de canto llano—, lo que vincula el verbo y su sustantivo directamente con la primera acepción de «escribiente» recogida en el *Diccionario de Autoridades* (tomo III, 1732): «el que escribe a la mano lo que otro le dicta, o el que traslada y copia lo que otro ha escrito, que comúnmente se dice amanuense o copista. Latín. *Amanuensis. Scriptor*».

A la luz de la información ofrecida por estas y otras fuentes relacionadas con ámbitos similares, parece obvio que en el enunciado de la portada del LP [10] se nombra a Fr. Manuel López de Santa Rita sólo por su labor de amanuense; ya fuera desempeñada para la Catedral de Jaén o para una tercera institución indeterminada. Sin embargo, la antifona *Asperges me* a 4, muestra dos particularidades que nos llevan a tomar esta conclusión con alguna precaución. La primera la comparte con el resto de las obras contenidas entre los ff. 1v-13r; y es que, a diferencia de la mayoría de libros de polifonía que conservan una firma de copista similar a la del documento jiennense, ninguna de las composiciones contiene señal alguna de autoría, ni ha podido ser atribuida o relacionada con otros anónimos por medios alternativos, al menos hasta ahora<sup>29</sup>. Asimismo,

---

<sup>26</sup> Valga el caso de la Catedral de Zamora, en cuyo archivo se custodia un manuscrito con el título «Libro de misas y motetes de diferentes autores, escrito por mano de Jaime Montano, ministril de esta santa iglesia [...] Año 1679»; E-ZAc, Libro de polifonía 4 (LÓPEZ-CALO, 1985, págs. 50-58).

<sup>27</sup> En el f. 94 del LP IV, registro, 4/1-16, y en el f. 58 del LP VII, registro 7/1-14, ambos de la Catedral de Cádiz (E-CZ), y copiados en 1785 por Miguel Gámez, dice «Gámez scripsit» (PAJARES BARÓN, 1993, págs. XIX-XX y XXII).

<sup>28</sup> Así se definía el mercedario Fr. José Cantero en alguno de los cantorales que elaboró para la Catedral de Málaga (VEGA GARCÍA-FERRER, 2007, pág. 95).

<sup>29</sup> Hemos realizado un exhaustivo trabajo de búsqueda por incipits musicales y literarios, géneros y autores en las principales bases de datos, especialmente el *Repertoire Internationale des Sources Musicales RISM* ([www.rism.info](http://www.rism.info)) y *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC* (<http://hispanicpolyphony.eu>), sin éxito; haciendo hincapié en el cotejo con los maestros citados en los inventarios históricos del archivo de la Catedral de Jaén (JIMÉNEZ CAVALLÉ, 2010, págs. 20-24, 114-119 y 242-244). Es necesario advertir que en estos inventarios se registraron obras que, por título y plantilla vocal, podrían coincidir con las del LP [10], pero, al no preservarse copia de las mismas, no pueden ser contrastadas; como el *Asperges me* a 4 de Francisco Ruiz de Espinosa (ca. 1535-1605) —maestro de la capilla entre 1565 y 1598— enumerado en el índice de un cantoral «que se intitula en latín y traducido Libro tomo segundo, donde están tres misas y algunos motetes de diversos y peregrinos autores» (MARÍN-LÓPEZ, 2015, págs. 112, 116, 118 y 131-134; existe una edición digital íntegra de este documento en MARÍN-LÓPEZ, Javier: «17/3 (1657-02-19)» [inventario Catedral de Jaén, 1657], BHP, <https://hispanicpolyphony.eu/node/24562>). Es de interés señalar que en E-ZAc, Libro de polifonía 2, ff. 140v-143, se conserva un *Asperges me* a 4 de Juan García de Salazar (1639-1710), maestro de capilla de la catedral zamorana desde 1668 hasta su fallecimiento, cuyos tres primeros compases coinciden en figuraciones y alturas con los cc. 1-3 del *Asperges me* del LP [10] (también en claves altas y sin alteración en la armadura); con la diferencia de que, en la versión de Salazar, la melodía del tenor del LP [10] la hace el tiple, la del bajo el tenor y la del tiple el bajo, siendo dos obras muy distintas a partir del c. 4. Esta breve concordancia resulta desconcertante, ya que no estamos en disposición de concretar si responde a una posible relación entre ambas piezas, a que las dos imiten

las piezas incluidas en estas compilaciones, por lo general, solían pertenecer a músicos que habían tenido relación con la capilla del templo para el que se confeccionó el cantoral –y que por calidad o usanza se ganaron un hueco en su ceremonial– o a maestros consagrados, normalmente activos en los siglos XVI y XVII, que por tradición han formado parte de los repertorios ordinarios de las iglesias hispanas. A falta, por el momento, de concordancias, y sin pretensión de entrar en detalle, cabe decir que el examen superficial de las composiciones trasladadas por Fr. Manuel en el LP [10] denota que estamos ante una música de menor envergadura y pericia de la habitual en autores canónicos, reflejando un estilo de escritura más sencillo, con cierto predominio de la conducción homofónica de las voces, e incluso con algún pasaje de resolución armónica y vocal confusa, tal vez ocasionados por errores del amanuense. Esto obliga a no descartar ninguna hipótesis respecto al origen de estos folios, los cuales no sólo pueden contener música gestada en la propia Catedral de Jaén<sup>30</sup>, sino haber sido confeccionados por o para una capilla más modesta y de menor exigencia canora, como la de un convento<sup>31</sup>; no obstante, en la actualidad no poseemos pruebas sólidas que nos permitan efectuar afirmaciones que vayan más allá del terreno de la especulación o la propuesta.

A juzgar por el título de la portada, *Asperges me* –con letra grande resaltada en tinta roja– parece ser la obra con mayor protagonismo de todas las copiadas por López de Santa Rita en el LP [10] y, bajo nuestro criterio, la de mejor traza y calidad técnica; lo que acaso explique por qué José Sequera seleccionó dicha pieza entre las demás para su compilación de *Cantos de facistol, extractados y puestos en música moderna* de 1861<sup>32</sup>.

---

u homenajeen una tercera composición anterior no localizada, que sigan una tradición de musicar el *Asperges me* que desconocemos, o, simplemente, sea una sorprendente casualidad. Hay una edición de esta antifona a 4 de Salazar, efectuada por Mariano Lambea, en la *Colección de Partituras del Digital. CSIC* (<http://digital.csic.es/handle/10261/34008>); y una grabación en el disco *Juan García de Salazar. In Dominica Palmarum*. La Grande Chapelle, Schola Antiqua (Albert Recasens, director; Mariano Lambea, transcripción de obras musicales; Juan Carlos Asensio, reconstrucción litúrgica), *Lauda Música*, LAU011, 2011, pista 1.

<sup>30</sup> Por ejemplo, que fueran un traslado elaborado en 1778 de algunos pergaminos ya deteriorados con obras del mismo Juan de Riscos, lo que explicaría que al LP [10] se le hubieran cosido al final un par de ellos más antiguos –aún en buen estado– con un himno de dicho maestro.

<sup>31</sup> La existencia en un archivo catedralicio de un cantoral proveniente de un ámbito externo con polifonía compuesta por un fraile es rara, mas no excepcional. En Málaga se conserva uno de veintuna hojas procedente del Museo Diocesano de la misma ciudad y que contiene dos misas atribuidas a «Fray Juan de S. Joseph»; E-MA, Libro de polifonía 16 (P. 16) (MARTÍN MORENO [et al.], 2003, vol. 1, págs. 69-70).

<sup>32</sup> Por otro lado, es llamativo que en E-JA no hayamos localizado otro *Asperges me* a varias voces aparte de este en sus tres versiones (LP [10], ff. 1v-5r; LP 9, N.º 226; y N.º 1582).

Esto nos sitúa, además, frente a la segunda peculiaridad detectada: el hecho de que Sequera, bien llevado a confusión por la ambigüedad del texto al pie del f. 1r del LP [10], bien por disponer de una información de primera mano –o transmitida por tradición oral– sobre el documento con la que no contamos hoy, no tuviera duda en asignar su composición al fraile agustino<sup>33</sup>; por lo que la agrupación jiennense la debió de cantar durante décadas dando por sentado que pertenecía a dicho religioso. Esta circunstancia, junto con lo ya tratado respecto a las dificultades encontradas para determinar las autorías de las obras del LP [10], y su naturaleza técnico-estilística, nos incita –a falta de otra opción más allá de plantear simplemente el anonimato– a atribuir también el *Asperges me* a 4 a Fr. Manuel López de Santa Rita<sup>34</sup>; si bien, de manera provisional y con interrogación a la espera de encontrar en el futuro una concordancia o una nueva fuente que ayude a clarificar la cuestión.

La antífona *Asperges me* es un canto específico del ritual de la bendición del agua que se entona a la vez que el oficiante rocía con el hisopo el altar y los feligreses, justo antes del inicio de la misa mayor del domingo. Su uso está delimitado al tiempo ordinario, ya que para el tiempo pascual se prescribe la antífona *Vidi aquam*; tras el texto principal, es costumbre decir los dos primeros versos del salmo 50, *Miserere mei, Deus*, seguidos de la doxología menor, *Gloria Patri*, finalizando de nuevo con la antífona. La versión que nos ocupa fue compuesta para cuatro voces –en su configuración clásica– escritas en claves altas (*sol* en 2.<sup>a</sup> para el tiple, *do* en 2.<sup>a</sup> para el alto, *do* en 3.<sup>a</sup> para el tenor y *do* en 4.<sup>a</sup> para el bajo) y sin armadura. Como es preceptivo con las *chiavette*, hemos realizado la transcripción con un transporte de cuarta baja.

Desde un punto de vista compositivo, toda la polifonía de la obra se vertebra alrededor de la melodía en canto llano del *Asperges me*, ejecutada por el tenor y destacada gráficamente del resto de tesituras con una notación mensural de breves ennegrecidas, en el estilo habitual del gregoriano –lo que no deja de ser original–, aunque con un valor rítmico real

---

<sup>33</sup> En el LP 9, librete del tiple, pág. 8, escribió el encabezado: «Asperges a 4, por F. Manuel López de Sta. Rita / Religioso Agustino Calzado. Año 1778».

<sup>34</sup> En España, la Orden Agustina no se caracterizó por el cultivo de polifonía en sus coros, prefiriendo, más bien, el canto llano para sus ceremonias habituales; pero sí contó entre sus filas con maestros y músicos de habilidad e incluso auspició algunas agrupaciones de prestigio, como las de los conventos de San Felipe el Real de Madrid, Córdoba o Cádiz, de modo que, en este contexto, la proposición de que parte del contenido del LP [10] pudiera haber salido del ingenio del mismo López de Santa Rita es plausible. Sobre la actividad musical de los Agustinos españoles, véase GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, 2018.

de semibreves (redondas) en el compás actual de 2/1. Este *cantus firmus* sigue con cierta fidelidad el perfil melódico del canto I del *Asperges me* del *Graduale Romanum*<sup>35</sup>; sin embargo, presenta un buen número de variaciones, suponemos que incorporadas con intención de ajustar el contrapunto con más facilidad. Dichos cambios y paralelismos se hacen evidentes al cotejar el tenor de la pieza con –por ejemplo– el *Asperges me* recogido en el *Manuale Chori* de la Orden de San Agustín<sup>36</sup>; versión que hemos utilizado por su respeto al Rito Romano, y porque entendemos que pudo ser una de las más usadas en el ámbito ceremonial en que se desarrolló Fr. Manuel López de Santa Rita (Figura 2).

Figura 2.–Comparativa entre la melodía del tenor del *Asperges me* a 4 del LP [10] (1778) [cc. 1-53] y el *Asperges me* en canto llano del *Manuale Chori* de la Orden de San Agustín (1667).

La parte del tenor escrita a partir del canto llano del *Miserere mei, Deus* y del *Gloria Patri*, no presenta apenas modificaciones sobre lo establecido por el Romano, salvo algunos giros sencillos para adaptar la armonía<sup>37</sup>. Pero en la repetición de la antífona, el tenor prescinde de la notación mensural de breves ennegrecidas y se incorpora al conjunto como una voz más en notación mensural blanca; en ella encontramos una versión menos rigurosa del *cantus firmus* inicial, silencios, figuras variadas –sobresaliendo breves y semibreves– y una conducción melódica insertada en una textura contrapuntística donde tiple, alto y bajo tienen mayor independencia motívica. Llama la atención el hecho de que la obra contenga dos músicas distintas para *Asperges me* –una para el inicio y otra para la conclusión del movimiento– ya que, por lo general, las composi-

<sup>35</sup> Tal como puede comprobarse observando la versión revisada y estandarizada del *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore & de Sanctis* (1961). París, S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi, pág. 707.

<sup>36</sup> *Manuale Chori, secundum usum Ordinis Fratrum Eremitarum D. Augustini: Nunc denuo auctum & correctum iuxta Rituale Romanum, & Clementis VIII, & Urbani VIII, decreta, necnon Sanctissimi Alexandri VII, nunc regnantis anno 1667*. Madrid, Ex Typographia Regia (1667), págs. 1-2. Esta edición, adaptada por el provincial Fr. Benito de Aste, fue reeditada y ampliada en 1718.

<sup>37</sup> *Ibidem*, págs. 2-3.

ciones polifónicas sobre este texto sólo suelen ofrecer una opción, que se canta de nuevo al final.

La existencia de una transcripción del *Asperges me* a 4 del LP [10] realizada 83 años después de la copia original por un miembro destacado de la misma capilla jiennense resulta de mucho valor para conocer cuestiones de carácter práctico y estilístico de la agrupación; por ello, realizaremos nuestra edición consultando paralelamente los libretes del denominado «LP 9» y consignando en el aparato crítico semejanzas y variantes. Entre las ventajas de contar con los cantos «extractados» de José Sequera está la de acceder a información de primera mano a propósito de las semitonías *sub intellecta* (o «música *ficta*»). No obstante, pensamos que debemos tomar cada una con cierta cautela ya que, aparte de recoger la tradición interpretativa de la obra después de posibles décadas de decantación en el coro, también puede colarse algún giro que responda a un gusto posterior al tiempo en que fue compuesta; algo que, siendo de interés para comprender la evolución armónica de la pieza, nos alejaría del arquetipo primigenio, que es al que daremos prioridad. De este modo, si la semitonía propuesta por nosotros también fue apuntada por Sequera, será reseñada para que el lector la compare; y a la inversa. Por último, cabe reconocer la ayuda que aporta la versión del *Asperges me* a 4 conservada en el LP 9 a la hora de precisar en mayor grado la correlación entre texto y música, ya que la letra del original presenta pasajes controvertibles que pueden resolverse de varias maneras. Aunque nuestra guía principal será de nuevo el manuscrito de 1778 –aplicando una estricta prosodia entre la acentuación de las sílabas y la rítmica propia del compás–, en los fragmentos dudosos estudiaremos la resolución dada por Sequera, asumiéndola si la compartimos y comentándola –si lo entendemos necesario– en el lugar oportuno.

\* \* \* \* \*

En conclusión, las líneas anteriores acreditan que el LP [10], por sus singularidades físicas, la ausencia de referentes históricos contextuales y la naturaleza del repertorio que transmite, supone un reto para el musicólogo. Los materiales que componen este documento hacen de él una suerte de facticio catedralicio-conventual de cronología tardía, que lo convierte *a priori* en un ejemplo raro en el ámbito de las colecciones de libros de polifonía. En todo caso, el estudio de este tipo de fuentes nos ayuda a ampliar y enriquecer nuestra visión del fenómeno, animándonos a seguir revisando la idea preconcebida y unitaria de entender los cantorales polifónicos del siglo XVIII como productos librarios homogé-

neos, copiados por un solo amanuense en un corto espacio de tiempo, o auspiciados por una iniciativa única o particular. Además, el LP [10] es una muestra más de las relaciones que se daban entre las catedrales y los conventos, fluidas en cuanto al tránsito de copistas, sochantres, cantores, organistas, instrumentistas y organeros. La localización de manuscritos de esta índole nos recuerda que aún es necesario recorrer vías paralelas a las líneas de investigación tradicionalmente más exploradas para profundizar en el conocimiento de la actividad musical catedralicia y sus múltiples facetas.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BOYCE, James John (1990): «The Medieval Carmelite Office Tradition», *Acta Musicologica*, 62, Fasc. 2/3 (May-Dec., 1990), págs. 119-151.
- BOYCE, James John (2000): «The Carmelite Feast of the Presentation of the Virgin: A Study in Musical Adaptation». En FASSLER, Margot E.; BALTZER, Rebecca A. (eds.): *The Divine Office in the Latin Middle Ages: Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography*. Oxford, Oxford University Press, págs. 485-518.
- CASARES RODICIO, Emilio (1980): *La música en la Catedral de Oviedo*. Oviedo, Universidad, Servicio de Publicaciones, Departamento de Arte-Musicología.
- CLIMENT, José (2010): *La música de la Catedral de Valencia*. Valencia, Ajuntament de València.
- Diccionario de Autoridades* (1726-1739). 6 tomos. Madrid, Real Academia Española.
- Diccionario de la Lengua Castellana* (1780). Madrid, Real Academia Española.
- EISMAN LASAGA, Carmen (1999): *El Monasterio de Santa Teresa de Jesús, Carmelitas Descalzas de Jaén. Historia documentada*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén.
- EISMAN LASAGA, Carmen (2005): «El Inventario de la Sacristía, un documento imprescindible para conocer la riqueza ornamental que tuvo el monasterio de Carmelitas Descalzas de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 190, págs. 141-218.
- EISMAN LASAGA, Carmen (2008): *El Patrimonio artístico del Monasterio de Carmelitas Descalzas de Jaén*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, Diputación Provincial de Jaén.
- ESTRADA ROBLES, Basilio (1988): *Los agustinos ermitaños en España hasta el siglo XIX*. Madrid, Edición Revista Agustiniiana.
- EZQUERRO, Antonio; PAVÍA, Josep (2002): *Polifonía aragonesa XIII. Música de atril en la colegiata de Santa María de Calatayud*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C), Sección de Música Antigua, Excma. Diputación Provincial.
- GALIANO PUY, Rafael (2006): «Historia del convento de San Agustín de Jaén (siglo XVI)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 193, págs. 109-156.
- GALIANO PUY, Rafael (2016): «El Colegio de San José de los Descalzos de Jaén en el siglo XVIII: noticias sobre sus retablos y capilla, y concordia que hicieron los carmelitas con la cofradía de N. P. Jesús en 1762», *Pasión y Gloria*, 34, págs. 142-153.
- Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore & de Sanctis* (1961). París, S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi.

- GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, José Antonio (2018): *La música del convento de San Felipe el Real de Madrid y su proyección urbana (ca. 1590-1800)*. Tesis doctoral, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid.
- HIDALGO OGÁYAR, Juana (1972): «Cantoriales de la Catedral de Jaén del primer tercio del siglo XVI. Consideraciones preliminares», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 72-73, págs. 9-56.
- HIDALGO OGÁYAR, Juana (1982): «Iluminadores de libros en las catedrales de Jaén y Baeza», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 109, págs. 59-72.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro (1989): «Juan de Riscos, maestro de capilla de la Catedral de Jaén (1598-1637)», *Senda de los Huertos*, 14, págs. 67-72.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro (1990): «Los inventarios de música de la Catedral de Jaén en los siglos XVI y XVII», *Senda de los Huertos*, 17, págs. 67-76.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro (1991): *La música en Jaén*. Jaén, Diputación Provincial de Jaén, Área de Cultura.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro (1998): *Documentario Musical de la Catedral de Jaén I. Actas capitulares*. [Granada, Junta de Andalucía], Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro (2010): *Documentario Musical de la Catedral de Jaén II. Documentos de Secretaría*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- LÓPEZ-CALO, José (1980): *La música en la Catedral de Palencia*. Palencia, Diputación Provincial.
- LÓPEZ-CALO (1985): *La música en la Catedral de Zamora. V. I: Catálogo del archivo de música*. Zamora, Diputación provincial.
- LÓPEZ-CALO (2002): «Risco [Benítez de Risco, Benítez de Risco, De Risco, De Riscos, Martín de Riscos, Martínez Risco, Riscos], Juan». En CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE-ICCMU, vol. 9, págs. 209-212.
- Manuale Chori, secundum usum Ordinis Fratrum Eremitarum D. Augustini: Nunc denuo auctum & correctum iuxta Ritualet Romanum, & Clementis VIII, & Urbani VIII, decreta, necnon Sanctissimi Alexandri VII, nunc regnantis anno 1667*. Madrid, Ex Typographia Regia (1667).
- MARÍN-LÓPEZ, Javier (2007a): «Libros litúrgico-musicales en la sacristía mayor de la Catedral de Jaén (1657-1772)», *Códice. Revista de Investigación Histórica*, 20, págs. 45-49.
- MARÍN-LÓPEZ, Javier (2007b): *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada.
- MARÍN-LÓPEZ, Javier (2008): «‘Era justo comenzar por la de Jaén’: la recepción del *Liber Primus Missarum* (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén», *Elucidario*, 5, págs. 97-136.

- MARÍN-LÓPEZ, Javier (2012): *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico* (2 volúmenes). Jaén, Sociedad Española de Musicología-Universidad de Jaén.
- MARÍN-LÓPEZ, Javier (2014): «*Re Sol y Aufer a nobis: dos misas inéditas del 'Ockeheim de México'*». Notas musicológicas para el disco compacto *Francisco López Capillas (1614-1674). Missa Re Sol. Misa Aufer a nobis. Motetes*. Capella Prolationum y Ensemble La Danserye. Lindoro, Sevilla, págs. 6-16
- MARÍN-LÓPEZ, Javier (2015): «Music Books for an 'iglesia principal y calificada': the 1657 Inventory of Jaén Cathedral in Context». En KNIGHTON, Tess; ROS-FÁBREGAS, Emilio (eds.): *New Perspectives on Early Music in Spain*. Kassel, Reichenberger, págs. 108-160.
- MARÍN-LÓPEZ, Javier (en prensa): «¿Historias conectadas? Relaciones musicales entre México y Colombia, siglos XVI-XVII». En BERMÚDEZ, Egberto (ed.): *México-Colombia: músicas compartidas, 1500-2000*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- MARTÍNEZ ANGUITA, M.<sup>a</sup> Rosa (1984): «Cronología biográfica del maestro de música José Sequera y Sánchez (1823-1888)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 120, págs. 55-80.
- MARTÍNEZ ANGUITA, M.<sup>a</sup> Rosa (1988): «José Sequera y Sánchez (1823-1888). Obras conservadas: autenticidad, catalogación y descripción», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 136, págs. 57-114.
- MARTÍNEZ ANGUITA, M.<sup>a</sup> Rosa (2000): *La música y los músicos en el Jaén del siglo XIX*. Jaén, Ayuntamiento de Jaén, Concejalía de Cultura, Servicio de Publicaciones.
- MARTÍNEZ ANGUITA, M.<sup>a</sup> Rosa (2002): «Sequera Sánchez, José María». En CASARES RODICIO, Emilio (ed.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, SGAE-ICCMU, vol. 9, págs. 927-928.
- MARTÍNEZ DE MAZAS, José (1794): *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén: su estado antiguo y moderno, con demostración de cuanto necesita mejorarse su población, agricultura y comercio*. Jaén, Imprenta de D. Pedro de Doblas.
- MARTÍN MORENO, Antonio (ed.); [et al.] (2003): *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan (2004): *El episcopado de D. Francisco Sarmiento de Mendoza (1580-1595): la reforma eclesiástica en el Jaén del XVI*. Jaén, Instituto de Estudios Giennenses.
- MEDINA CRESPO, Alfonso (1999): «Archivo musical (sala V)». En MELGARES RAYA, José (dir.): *Fondos documentales. Archivo Histórico Diocesano de Jaén*. I. Jaén, Obispado de Jaén, Departamento Diocesano de Publicaciones, págs. 543-552.
- MEDINA CRESPO, Alfonso (2009): *Catálogo del Archivo de Música de la Santa Iglesia Catedral de Jaén*. [Granada], Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

- MEDINA CRESPO, Alfonso (s. f.): *Libros Corales*. Inventario inédito accesible en línea en la dirección [www.musicaliturgica.com](http://www.musicaliturgica.com) (fecha de acceso, 13 de abril de 2020).
- MELGARES RAYA, José (dir.) (1999): *Fondos documentales. Archivo Histórico Diocesano de Jaén. I*. Jaén, Obispado de Jaén, Departamento Diocesano de Publicaciones.
- MELGARES RAYA, José (2006): «Los orígenes de los libros de Coro de la Catedral de Jaén», *Elucidario*, 1, págs. 17-22.
- MELGARES RAYA, José (2008): «Los libros corales de la Catedral de Jaén», *Memoria ecclesiae*, 31, págs. 369-378.
- MELGARES RAYA, José; RECIO MORA, Rafael (2001): «Libro número XVIII (libro coral del Archivo Catedralicio de Jaén)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 179, 397-413.
- MONTERO GARCÍA, Josefa (dir.); [et al.] (2011): *Catálogo de los fondos musicales del Archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca, Catedral de Salamanca.
- PAJARES BARÓN, Máximo (1993): *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan (1995): *Organería en la Diócesis de Granada [1492-1625]*. Granada, Diputación Provincial de Granada-Junta de Andalucía.
- RUIZ TORRES, Santiago (2013): *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, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid.
- SÁNCHEZ-LÓPEZ, Virginia (2014): *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*. Jaén, Diputación de Jaén-Instituto de Estudios Giennenses.
- SANTIAGO VELA, Gregorio de (1913-1931): *Ensayo de una Biblioteca Ibero-Americana de la Orden de San Agustín. Obra basada en el Catálogo bio-bibliográfico agustiniano de Bonifacio Moral* (8 volúmenes) [el volumen IV, letras j-k-l, no llegó a publicarse]. Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.
- SERRANO ESTRELLA, Felipe (2008): *Órdenes mendicantes y ciudad. El patrimonio conventual de Jaén en la Edad Moderna*. Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada.
- VÁZQUEZ-JIMÉNEZ, Elena (2018): «Estudio cuantitativo de cantorales conservados en Andalucía a través del vaciado de las fuentes bibliográficas españolas», *Música Oral del Sur*, 15, págs. 73-108.
- VEGA GARCÍA-FERRER, María Julieta (2007): *Los cantorales de canto llano en la Catedral de Málaga*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

## FUENTES ELECTRÓNICAS EN LA PLATAFORMA DIGITAL BOOKS OF HISPANIC POLYPHONY IMF-CSIC

Todas las entradas que se mencionan a continuación son de libre acceso en *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC (BHP)* (URL: <https://hispanicpolyphony.eu/es>), portal web editado y dirigido por Emilio Ros-Fábregas. Se citan indicando los investigadores responsables de cada una, según la versión disponible el 15 de mayo de 2020, fecha en la que se cerró la recogida de datos para este trabajo.

### *Documentos*

MARÍN-LÓPEZ, Javier: «17/3 (1657-02-19)» [inventario catedral de Jaén, 1657], *BHP*, <https://hispanicpolyphony.eu/node/24562>.

### *Fuentes*

MARÍN-LÓPEZ, Javier: «E-JA s.s. (10)» [libro de polifonía, catedral de Jaén], *BHP*, <https://hispanicpolyphony.eu/es/source/25502>.

MARÍN-LÓPEZ, Javier: «E-JA s.s. (12) [RISM L2588]» [libro de polifonía, catedral de Jaén], *BHP*, <https://hispanicpolyphony.eu/source/25499>.

MARÍN-LÓPEZ, Javier: «E-JA s.s. (13) [RISM C1038]» [libro de polifonía, catedral de Jaén], *BHP*, <https://hispanicpolyphony.eu/source/25500>.

ROS-FÁBREGAS, Emilio; GERRAND, Maya; y GONZÁLEZ CAMHI, Daniel: «E-JA s.s. (11) [RISM V1428]», *BHP*, <https://hispanicpolyphony.eu/source/15119>.

### *Personas*

MARÍN-LÓPEZ, Javier: «López de Santa Rita, Fray Manuel», *BHP*, <https://hispanicpolyphony.eu/person/25501>.

MARÍN-LÓPEZ, Javier: «Riscos, Juan Martín [Martínez] de (1)», *BHP*, <https://hispanicpolyphony.eu/es/person/13340>.

MARÍN-LÓPEZ, Javier: «Riscos, Juan de (2)», *BHP*, <https://hispanicpolyphony.eu/person/31229>.

MARÍN-LÓPEZ, Javier: «Riscos, Juan Benítez [Benito] de (3)», *BHP*, <https://hispanicpolyphony.eu/person/31230>.

## CRITERIOS DE EDICIÓN

– *Nombre de las voces*. El copista no especificó la denominación de las cuatro líneas vocales salvo en la entonación en canto llano del *Asperges me* del f. 4v, encomendada al «Tenor». Al ser fácilmente identificables a través de las claves, las tesituras y la disposición de los pentagramas, las hemos agregado entre corchetes al comienzo del primer sistema usando la terminología clásica en español: «Tiple», «Alto», «Tenor» y «Bajo»–, añadiendo sus respectivas abreviaturas –«Ti», «A», «Te» y «B»– en el resto.

– *Claves y armadura*. Las claves han sido modernizadas: *sol* en 2.<sup>a</sup> para Ti y A, *sol* en 2.<sup>a</sup> octavada para el Te, y *fa* en 4.<sup>a</sup> para el B. La armadura original no presenta alteraciones, pero al estar la obra escrita en claves altas (*sol* en 2.<sup>a</sup> para el Ti, *do* en 2.<sup>a</sup> para el A, *do* en 3.<sup>a</sup> para el Te y *do* en 4.<sup>a</sup> para el B), conviene transportarla una cuarta baja siguiendo las convenciones de la época, lo que obliga a incorporar un *fa* #.

– *Compás y figuración rítmica*. La pieza está en «compás mayor», binario con unidad de pulso en semibreve, actual 2/1. Para facilitar su estudio e interpretación, hemos realizado la transcripción en 2/2, con unidad de pulso en mínima, si bien, respetando la figuración original del manuscrito –misma decisión tomada por Sequera en 1861–. La voz del Tenor de la primera repetición del texto *Asperges me*, del *Miserere mei, Deus* y de la doxología menor muestra una notación mensural de breves ennegrecidas –en el estilo del canto llano– aunque el valor real de las notas es de semibreve, figura con la que se ha efectuado la edición. Las entonaciones monódicas del verso «Miserere mei, Deus» y del «Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto», también están mensuradas en compás mayor. En ambos casos, con intención de aligerar la melodía, sería de interés usar el original en 2/1 con unidad de pulso en semibreve, sin embargo, cambiaría la prosodia del texto en relación a la acentuación interna del ritmo, por lo que la dejaremos tal y como se ha transcrito el resto; no obstante, recomendamos interpretarla con el *tactus* acelerado, o incluso *ad libitum*.

– *Barrado*. Como es habitual en la notación mensural blanca, el manuscrito no contiene líneas de separación. Siguiendo las pautas modernas, y para favorecer su lectura, hemos añadido barras simples a cada uno de los compases, dobles para indicar cambio de movimiento y gruesas al final de la obra.

– *Alteraciones accidentales*. En principio, se mantienen todas, suprimiendo sólo las redundantes y las que provoquen una disonancia armónica evidente o descontextualizada, que serán explicadas y resueltas en el aparato crítico. Las alteraciones insertadas por cuestiones melódicas, armónicas o estilísticas –como las *fictas*– se situarán sobre la nota, fuera del pentagrama; las sugeridas o dudosas, irán entre corchetes. Si una nota está alterada, y se comprende que lo

sigue estando al inicio del compás siguiente, aunque no aparezca en el original, la alteración se incorporará en el propio pentagrama, no como *ficta*.

– *Ligaduras y ennegrecimientos*. Las ligaduras –entendidas como notas agrupadas en una sola grafía y que se interpretan sobre una misma sílaba– serán indicadas con un corchete horizontal abarcando todas las figuras unidas en el original. Respecto a los ennegrecimientos –que informan de una disminución del valor rítmico de un pasaje o un desplazamiento de la acentuación, como en sínkopas y hemiolias–, sólo existe un caso en toda la pieza (Te, cc. 165-166), que ha sido señalado con dos ángulos rectos, como suele ser preceptivo.

– *Íncipit musical y textual*. La obra está precedida de cuatro íncipits –uno por voz– con las claves, armaduras, notas, silencios y la primera palabra del texto en la misma forma en que aparecen en el original. Las figuras, signos y letras han sido confeccionados a partir del manuscrito de Fr. Manuel López de Santa Rita (LP [10], 1778), siendo seleccionados y digitalizados expresamente para la ocasión. Tras los íncipits, se han insertado dos compases por voz, el primero con el rango completo de las tesituras originales, y el segundo con el transporte de 4.<sup>a</sup> baja, ambas marcadas por redondas de cabeza ennegrecida.

– *Modificaciones del original*. Los signos musicales o textuales que hayamos visto conveniente modificar en la edición, bien por errata evidente del copista, bien porque entendamos que puedan dificultar innecesariamente la interpretación y estudio de la obra, están recogidos en el aparato crítico, especificando el número de compás, la nota o pasaje afectados en superíndice y la abreviatura de la voz, seguidos de una explicación de los cambios realizados.

## APARATO CRÍTICO

- c. 1, Ti, A, Te y B: en el LP 9, se anotó la señal de *tempo* «Vivo».
- c. 4<sup>2</sup>, Ti: semitonía copiada en el LP 9, librete del Ti, pág. 8, como *sol #* blanca.
- c. 4<sup>2</sup>, B: en el LP 9, librete del B, pág. 6, el *do* negra presenta un becuadro.
- c. 6<sup>2</sup>, Ti: semitonía copiada en el LP 9, librete del Ti, pág. 8, como *sol #* blanca.
- c. 9<sup>2</sup>, Ti: en el LP 9, librete del Ti, pág. 8, se añade un bemol para indicar que ese *sol* es natural y no sostenido, como el precedente.
- c. 10<sup>2-3</sup>, Ti: originalmente las dos corcheas presentan plicas independientes; hemos unido las plicas siguiendo la norma actual para indicar que ambas corcheas se cantan sobre una misma sílaba.
- c. 11<sup>3</sup>, B: en el LP 9, librete del B, pág. 6, el *do* negra presenta un becuadro.
- c. 13<sup>2</sup>, Ti: semitonía copiada en el LP 9, librete del Ti, pág. 8, como *do #* blanca.
- c. 15<sup>1</sup>, Ti: originalmente un *re* mínima (*la*, 4.<sup>a</sup> baja); no concuerda con la armonía del resto de las voces, descabalgaba el ritmo y la prosodia del texto, y parece borrada, por lo que ha sido eliminada. En el LP 9, librete del Ti, pág. 8, no se copió dicha nota.
- c. 16<sup>2</sup>, A: semitonía copiada en el LP 9, librete del A, pág. 6, como *do #* blanca.
- c. 20, A: originalmente un *si* semibreve (*fa #*, 4.<sup>a</sup> baja); en el LP 9, librete del A, pág. 6, también se entendió que esa nota era errónea, por lo que se cambió a *mi* redonda (4.<sup>a</sup> baja respecto al original) por coherencia armónica con el resto de las voces, corrección que asumimos en nuestra transcripción. Además, el *si* semibreve del original presenta un signo similar a un puntillo o un silencio de mínima que resulta equívoco, por lo que ha sido obviado.
- c. 20<sup>2</sup>, B: originalmente un *si* semimínima (*fa #*, 4.<sup>a</sup> baja). En el LP 9, librete del B, pág. 6, se añade un becuadro al *fa* negra; nosotros lo dejamos en *fa #* (*si*, en el original) porque pensamos que encaja mejor con la armonía de Ti, A y Te.
- cc. 22-23, Te: en el LP 9, librete del Te, pág. 8, se añade ligadura a los dos *la* redondas.
- c. 28, Te: en el LP 9, librete del Te, pág. 8, el *do* redonda presenta un becuadro.
- c. 31, B: en el LP 9, librete del B, pág. 6, el *fa* semibreve presenta un becuadro.

– cc. 35-36, A: originalmente un *la* semibreve con puntillo (*mi*, 4.<sup>a</sup> baja) y un *sol* mínima (*re*, 4.<sup>a</sup> baja). En el LP 9, librete del A, pág. 6, se copió *mi* redonda, *mi* blanca con puntillo y *re* # negra, para adaptar el texto «-bor, de-al-»; nosotros hemos respetado la semibreve con puntillo y la mínima original, aun desplazando la acentuación de «dealbabor».

– c. 36<sup>2</sup>, A: semitonía copiada en el LP 9, librete del A, pág. 6, como *re* # negra.

– cc. 39-40, Te: en el LP 9, librete del Te, pág. 8, se añade ligadura a los dos *sol* redondas.

– cc. 43-44 y 45<sup>1</sup>, Ti: originalmente una ligadura *cum opposita proprietate* de *fa* semibreve (*do*, 4.<sup>a</sup> baja) y *mi* semibreve con puntillo (*si*, 4.<sup>a</sup> baja), y un *re* mínima (*la*, 4.<sup>a</sup> baja). Esta configuración descabalaría el ritmo del Ti respecto al resto de las voces. En el LP 9, librete del Ti, pág. 8, se transcribió con un *do* redonda ligada a un *do* blanca, *si* blanca y *la* blanca, añadiendo una blanca a la primera nota original y restando otra a la segunda. En nuestra edición, entendemos preferible eliminar el puntillo del *mi* semibreve con puntillo (*si*, 4.<sup>a</sup> baja), por coherencia rítmica y armónica con A y Te, quedando *fa* semibreve (*do*, 4.<sup>a</sup> baja) y *mi* semibreve (*si*, 4.<sup>a</sup> baja), y un *re* mínima (*la*, 4.<sup>a</sup> baja).

– cc. 43-45, B: en el LP 9, librete del B, pág. 6, la sílaba «-ba-» de «dealbabor» se ubicó en el *sol* # blanca del c. 44<sup>2</sup>, convirtiendo la palabra en esdrújula, siendo llana; para respetar la acentuación, en nuestra edición hemos situado dicha sílaba en el *la* blanca del c. 43<sup>1</sup>.

– cc. 50-51, Te: en el LP 9, librete del Te, pág. 8, se añade ligadura a los dos *mi* redondas.

– c. 53, Te: originalmente un *sol* semibreve con calderón (*re*, 4.<sup>a</sup> baja); cambio a *sol* breve con calderón (*re*, 4.<sup>a</sup> baja) por coherencia rítmica con el resto de las voces.

– cc. 54-68, Ti y Te: en el LP 9, es el tiple quien canta el texto «Miserere mei, Deus» (librete del Ti, pág. 9), transcrito en blancas –a la mitad de tiempo–, salvo el c. 60 («-re») y el c. 68 («-us») que son redondas. En nuestra transcripción, hemos respetado la tesitura, figuración y compás del original.

– cc. 54-68, Te: en el LP 9, librete del Te, pág. 8, se indicó «Canto tacet», encomendando la entonación al Ti.

– c. 63, Ti: en el LP 9, librete del Ti, pág. 9, el *do* (*fa*, 4.<sup>a</sup> arriba en el original) presenta un becuadro para recordar al cantor que esa nota es natural.

– c. 72, Te: en el LP 9, librete del Te, pág. 8, es *sol* natural, no añadiéndose el sostenido (*do* #, 4.<sup>a</sup> arriba) que sí figura en el original.

– cc. 75-78; A: en el LP 9, librete del A, pág. 7, la sílaba «-di-» se ubicó en el *do* negra, del c. 75<sup>3</sup>, la sílaba «-am» en el *do* blanca del c. 76<sup>1</sup> y la sílaba «-tu-» en el *fa* becuadro blanca con puntillo de los cc. 76<sup>2</sup>-77<sup>1</sup>; en nuestra edición

hemos situado la sílaba «-di-» en el *do* blanca del c. 76<sup>1</sup>, la sílaba «-am» en el *mi* negra del c. 77<sup>2</sup> y la sílaba «-tu-» en el *mi* blanca con puntillo de los cc. 77<sup>2</sup>-78<sup>1</sup>, buscando una mayor correlación con la disposición del manuscrito original, donde parece advertirse el modo de separar las sílabas a través de dos amplios espacios entre «-cor» y «di-», y «di-» y «-am».

– cc. 81<sup>2</sup>-83<sup>1</sup>, B: originalmente dos *la* mínimas (*mi*, 4.<sup>a</sup> baja) sin ligar; en el LP 9, librete del B, pág. 7, están ligados para expresar en una figura la sílaba «tu-».

– cc. 86-87, Ti: originalmente un *sol* semibreve con calderón (*re*, 4.<sup>a</sup> baja); cambio a *sol* breve con calderón (*re*, 4.<sup>a</sup> baja) por coherencia rítmica con A y B.

– cc. 86-87, Te: originalmente un *sol* semibreve con calderón (*re*, 4.<sup>a</sup> baja); cambio a *sol* breve con calderón (*re*, 4.<sup>a</sup> baja) por coherencia rítmica con A y B.

– cc. 88-112, Ti y Te: en el LP 9, es el tiple quien canta el texto «Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto» (librete del Ti, pág. 9), copiado en redondas ennegrecidas, a la manera del canto llano. En nuestra transcripción, hemos respetado la tesitura, figuración y compás del original.

– cc. 88-112, Te: en el LP 9, librete del Te, pág. 8, se indicó «Gloria tacet», encomendando la entonación al Ti.

– cc. 119-128, A: en el original, la sílaba «-ci-» se prolonga por varias notas desde el *la* mínima (*mi*, 4.<sup>a</sup> baja) del c. 120<sup>1</sup> hasta el *re* mínima (*sol*, 4.<sup>a</sup> baja) del c. 125<sup>3</sup>, omitiendo el fragmento «et nunc, et semper». El amanuense del LP 9, librete del A, pág. 7, vio conveniente completar el texto litúrgico, decisión que compartimos, por lo que en nuestra edición hemos incluido la resolución ofrecida en este segundo manuscrito.

– c. 126<sup>1</sup>, Ti: semitonía copiada en el LP 9, librete del Ti, pág. 10, como *sol* # blanca.

– c. 129<sup>1-2</sup>, B: en el original se trazó un sostenido entre el *do* semimínima y el *si* semimínima (*sol* y *fa*, 4.<sup>a</sup> baja), pareciendo alterar el primero. En el LP 9, librete del B, pág. 7, se obvió, entendiendo que el pasaje debía interpretarse con *sol* natural; de este modo hemos añadido el sostenido al *do* semimínima anterior (*sol*, 4.<sup>a</sup> baja) del c. 128<sup>2</sup> –como *ficta*– y al *do* semimínima (*sol*, 4.<sup>a</sup> baja) del c. 129<sup>1</sup> –tal como está en el original–, pero ambos entre corchetes, indicando así las dos opciones de ejecución.

– cc. 130-131, A: en el original, la sílaba «in» parece estar ubicada en el *sol* semimínima (*re*, 4.<sup>a</sup> baja) del c. 130<sup>2</sup>, prolongando el melisma hasta el *sol* semimínima (*re*, 4.<sup>a</sup> baja) del c. 131<sup>2</sup>; en el LP 9, librete del A, pág. 7, se situó en el *do* negra del c. 131<sup>1</sup>, resolución que compartimos en nuestra edición.

– cc. 136-138, A: en el original, la sílaba «-cu-» parece estar ubicada bajo el *la* semibreve con puntillo (*mi*, 4.<sup>a</sup> baja) de los cc. 136-137<sup>1</sup>, prolongando el melisma hasta el *mi* semimínima (*si*, 4.<sup>a</sup> baja) del c. 138<sup>3</sup>; en el LP 9, librete del

A, pág. 7, se situó en el *do* negra del c. 131<sup>1</sup>, resolución que compartimos en nuestra edición.

– cc. 142-143, Ti: originalmente un *mi* semibreve (*si*, 4.<sup>a</sup> baja) y un *re* mínima (*la*, 4.<sup>a</sup> baja). Con esta configuración faltaría un pulso de mínima para encajar el ritmo con el resto de las voces, por lo que se ha añadido un puntillo al *mi* semibreve; misma solución tomada en el LP 9, librete del Ti, pág. 10.

– cc. 150-151, Te: originalmente un *sol* semibreve con calderón (*re*, 4.<sup>a</sup> baja); cambio a *sol* breve con calderón (*re*, 4.<sup>a</sup> baja) por coherencia rítmica con el resto de las voces.

– c. 152, entonación del «Asperges me», Ti y Te: en el LP 9, es el tiple quien canta el texto «Asperges me» (librete del Ti, pág. 9), copiado en redondas ennegrecidas, a la manera del canto llano. En nuestra edición, hemos respetado la tesitura original, transcribiendo el pasaje con redondas ennegrecidas no mensuradas y señalizando las ligaduras.

– c. 152, entonación del «Asperges me», Te: en el LP 9, librete del Te, pág. 9, se indicó «Asperges tacet», encomendando la entonación al Ti.

– cc. 157-160<sup>1</sup>, Ti: en el original la sílaba «-mi-» se ubicó en el *si* semibreve (*fa* #, 4.<sup>a</sup> baja) del c. 157, y la sílaba «-ne» en el *re* mínima (*la*, 4.<sup>a</sup> baja) del c. 158<sup>2</sup>. En el LP 9, librete del Ti, pág. 10, la sílaba «-mi-» se situó bajo el *sol* # blanca del c. 159<sup>2</sup>, y «-ne» en el *la* blanca del c. 160<sup>1</sup>; en nuestra edición, hemos optado por respetar la configuración primigenia.

– cc. 160-162, Te: originalmente un *re* breve con puntillo (*la*, 4.<sup>a</sup> baja); en el LP 9, librete del Te, pág. 9 no se añadió el puntillo, dejando el tercer *la* redonda sin ligar.

– cc. 165-166, Te: originalmente un *sol* breve (*re*, 4.<sup>a</sup> baja) y un *fa* semibreve (*do*, 4.<sup>a</sup> baja), ambos ennegrecidos. Hemos optado por indicar el ennegrecimiento, transcribiendo el pasaje con un *re* redonda ligado a *re* blanca con puntillo y un *do* negra, la misma configuración de LP 9, librete del Te, pág. 9; si bien, en el LP 9 la sílaba «-mi-» se ubicó en el *si* redonda del c. 167, y nosotros la hemos situado en el *si* redonda del c. 163, tal como está en el manuscrito principal.

– c. 167<sup>1</sup>, Ti: semitonía copiada en el LP 9, librete del Ti, pág. 10, como *sol* # blanca.

– cc. 168<sup>2</sup>-169<sup>1</sup>, Ti: originalmente dos *fa* mínimas (*do*, 4.<sup>a</sup> baja). En el LP 9, librete del Ti, pág. 10 se ligaron ambas notas, dando dos *do* blancas con ligadura prolongando «-so-» dos tiempos; nosotros hemos respetado la configuración y prosodia del original.

– c. 171<sup>2-3</sup>, Ti: originalmente las dos corcheas presentan plicas independientes; hemos unido las plicas siguiendo la norma actual para indicar que ambas corcheas se cantan sobre una misma sílaba.

– cc. 176<sup>2</sup>-179<sup>3</sup>, B: en el original el texto de este pasaje es «et mundabor», mientras que en el LP 9, librete del B, pág. 8, se copió «hyssopo», completando el verso entero; en nuestra edición hemos respetado el original.

– cc. 186<sup>1</sup>-197, Ti: en el LP 9, librete del Ti, pág. 11, la palabra «lababis» se repite tres veces a lo largo del pasaje, mientras en el original lo hace dos veces, con un dibujo más melismático en la segunda repetición; en nuestra edición, hemos respetado estrictamente lo fijado en la versión primigenia.

– cc. 191-208, A: este fragmento no se conserva en el LP 9 ya que las págs. 9-18 del librete del A parecen haber sido arrancadas.

– c. 202<sup>2-3</sup>, A: originalmente las dos corcheas presentan plicas independientes; hemos unido las plicas siguiendo la norma actual para indicar que ambas corcheas se cantan sobre una misma sílaba.

– cc. 202-204, Te: originalmente un *do* breve y un *do* semibreve (*sol*, 4.<sup>a</sup> baja). En el LP 9, librete del Te, pág. 9 se ligaron ambas notas, dando tres *sol* redondas con ligadura y desplazando la acentuación del texto; nosotros hemos respetado la configuración y prosodia del original.

– cc. 207-208, Ti: originalmente dos *sol* breves ligadas con calderón (*re*, 4.<sup>a</sup> baja); cambio a *sol* breve con calderón (*re*, 4.<sup>a</sup> baja) por coherencia rítmica con el B.

– cc. 207-208, Te: originalmente *si* larga con calderón (*fa* #, 4.<sup>a</sup> baja); cambio a *si* breve con calderón (*fa* #, 4.<sup>a</sup> baja) por coherencia rítmica con el B.

# Asperges me a 4

Fuente: *E-JA*, Libro de polifonía [10] (1778), ff. 1v-5r  
 [Cotejada con *E-JA*, Libro de polifonía 9 (1861), libretes:  
 Ti, pp. 8-11; A, pp. 6-8; Te, pp. 8-9; y B, pp. 6-8]

Anónimo  
 [¿Fr. Manuel López de Santa Rita (fl. 1778)?]  
 Edición: José Antonio Gutiérrez Álvarez

Tenor *As - per - ges me*

[Tiple] *Do mi ne*

[Alto] *Do mi ne*

[Tenor] *Do mi ne*

[Bajo] *Do mi ne*

[Ti] *po, et mun - da - - - bor, Do - mi - ne, hys - so - po,*

[A] *ne, hys - so - po, et mun - da - - -*

[Te] *- - - ne, hys - so - - - - - po, et*

[B] *Do - mi - ne, hys - so - po, et mun - da -*

[Ti] *et mun - da - bor: la - va - - - bis me, la - va -*

[A] *- - - - - bor: la - va - bis me,*

[Te] *mun - da - bor: la - - - - va - - - - -*

[B] *bor: la - va - bis me, la - va -*

25

[Ti] - - - bis me, la - va - bis me, et su - per ni - vem de -

[A] la - va - bis me, et su - per ni - vem de - - - al - ba - - -

[Te] bis me, et su - per

[B] - - - bis me, et su - per ni - vem de - al - ba - bor, et

34

[Ti] - al - ba - - - bor, de - al - ba - bor, et su - per

[A] - - bor, de - al - ba - bor, et su - per ni - vem de - al -

[Te] - ni -

[B] su - per ni - vem, et su - per ni - - - - - - - - - - - - -

43

[Ti] ni -

[A] ba - bor, et su - per ni - vem de - al - ba - - - - - - - - - - -

[Te] - - - al - ba -

[B] ba - - - - - bor, et su - per ni - vem de - al - ba - - - - - - - - - - -

54  
[Te] Mi - - - se - - re - re me - - - i, De - - - us, \_\_\_\_\_

69  
[Ti] se - cun - dum ma - - - - - gnam mi - se - ri - cor - - - -  
[A] se - - - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - - - am tu -  
[Te] se - - - - cun - dum ma - gnam mi - se - ri -  
[B] se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor -

78  
[Ti] - - di - am tu - - - - - am. \_\_\_\_\_  
[A] - - am, mi - se - ri - cor - di - - - am tu - - - - - am. \_\_\_\_\_  
[Te] cor - - - - - di - am tu - - - - - am. \_\_\_\_\_  
[B] - - - di - am tu - - - - - am. \_\_\_\_\_

88  
[Te] Glo - - - - - ri - a Pa - tri, \_\_\_\_\_ et Fi -

100  
[Te] li - o, et Spi - ri - tu - - - - - i San - - - - - cto. \_\_\_\_\_

113

[Ti] Sic - - - ut e - - - rat in prin - ci - pi -

[A] Sic - - - ut e - - - rat in prin - ci -

[Te] Sic - - - ut e - - - rat in prin -

[B] Sic - - - ut e - - - rat in prin - ci - pi -

121

[Ti] o, et nunc, et sem - per,

[A] - - - pi - o, et nunc, et sem - - - per,

[Te] ci - - - pi - - o, et nunc, et

[B] o, et nunc, et sem - - - per, et

120

[Ti] et in sae - cu - la, et in sae -

[A] et in sae - - cu - la, et in sae -

[Te] sem - - - per, et

[B] in sae - - cu - - - la, et in



160

[Ti] Do - - - - - mi - ne, hys - so - - - - -

[A] - - - bor, hys - so - po, et - - - - - mun - da - bor, - - -

[Te] Do - - - - - mi - - - - -

[B] ne, hys - - - - - so - po, hys - so - - - - - po, et mun - da - - - - -

168

[Ti] po, hys - so - po, et mun - da - bor, hys - so - po, et mun - da - - -

[A] - - - hys - so - po, et mun - da - - - bor, et - - - - - mun - da - -

[Te] ne, hys - - - - - so - - - - - po, - - - - -

[B] bor, hys - so - po, et mun - da - bor, hys - so - po, et mun - da - - -

176

[Ti] bor, et - - - - - mun - da - - - - bor: la -

[A] - - - - - bor:

[Te] et - - - - - mun - - - - - da - - - - - bor: - - - - -

[B] bor, et mun - - - - - da - - - - - bor, et mun - da - - - - - bor:

184

[Ti] va - - - bis me, \_\_\_\_\_ la - va - bis me, \_\_\_\_\_ la -

[A] la - va - bis me, \_\_\_\_\_ la - - - va - bis me, \_\_\_\_\_ la - va - bis

[Te] \_\_\_\_\_ la - - - - - va - - - - - bis \_\_\_\_\_

[B] la - va - bis me, la - va - bis me, \_\_\_\_\_ la - va - bis

193

[Ti] va - - - - - bis \_\_\_\_\_ me, et su - per

[A] me, et su - per ni - vem de - al - ba - - - bor,

[Te] \_\_\_\_\_ me, et su - per ni -

[B] me, la - va - - - - bis me, \_\_\_\_\_ la - va - bis me, et su - per

200

[Ti] ni - vem, de - al - ba - - - - - bor. \_\_\_\_\_

[A] et su - per ni - vem, de - al - ba - - - - bor. \_\_\_\_\_

[Te] vem \_\_\_\_\_ de - - - - al - - - - ba - - - - bor. \_\_\_\_\_

[B] ni - vem de - al - ba - - - - - bor. \_\_\_\_\_

